

Diplôme européen de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire, histoire de l'art et archéologie

Spécialité - Culture de l'écrit et de l'image

Mémoire / Juin 2012

**L'Imaginaire européen de l'Égypte :
les illustrations du *Magasin
Pittoresque* et du *Tour du Monde*,
1833-1914**

Camille DUCROT

Sous la direction de Claude Prudhomme
Professeur d'histoire contemporaine - Université Lumière Lyon 2.

L'Imaginaire européen de l'Égypte : les
illustrations du *Magasin Pittoresque* et du
Tour du Monde, 1833-1914

Camille Ducrot

2011-2012

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier Claude Prudhomme pour avoir dirigé ces recherches, Didier Nicole qui a réalisé les belles numérisations de mes illustrations, Maude Lejeune qui m'a aidé à déterminer les différentes techniques de gravures et toute l'équipe du fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon, pour leur gentillesse et leur patience.

Un grand merci à mes grands-parents et à ma mère qui n'ont pas manqué de me relire attentivement. Je leur en suis très reconnaissante.

Merci aussi à Sébastien pour son soutien sans faille et son aide précieuse.

Résumé

Au XIX^e siècle, les rapports politiques et touristiques entre la France et l'Égypte se développent. La publication d'articles et d'ouvrages liés à cette région se multiplie et véhicule une image parfois rêvée du pays. Deux revues, très tournées vers l'instruction, font paraître de nombreux articles illustrés. Ce mémoire s'attache à reconstituer l'imaginaire géographique qui s'en dégage. Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* sont créés dans un but d'instruction qu'il convient d'analyser pour comprendre l'importance donnée aux illustrations. L'étude de ces dernières révèle les évolutions de la représentation de l'Égypte de 1833 à 1914 et montre les perceptions changeantes du pays. Elles permettent de reconstituer l'imaginaire européen construit autour d'un pays oriental et d'esquisser le portrait du lecteur type. Enfin, tout une partie du mémoire porte sur la constitution de ces images, leur passage entre les mains des dessinateurs, des graveurs et des rédacteurs qui peuvent, à chaque étape, leur rajouter un message et les transformer. L'arrivée de la photographie et de la similigravure ne constitue pas une rupture importante.

Descripteurs

Égypte

France

Orientalisme

Illustration

Voyage

“Les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d’autrui, nomades braconnant à travers les champs qu’ils n’ont pas écrits, ravissant les biens d’Égypte pour en jouir”

Michel de Certeau, *L’invention du quotidien*, 1990.

Sommaire

Remerciements	i
Introduction	1
1 Édouard Charton, le <i>Magasin Pittoresque</i> , le <i>Tour du Monde</i> et l'Égypte	5
2 L'Égypte, dans le <i>Magasin Pittoresque</i> et le <i>Tour du Monde</i> , pyramide, mosquée ou européanisation ?	44
3 L'Égypte illustrée, de l'observateur au lecteur	90
Conclusion	136
Annexe 1	139
Annexe 2	152
Sources	182
Bibliographie	184
Index	196
Table des figures	200

Introduction

« En vous instruisant en philosophie de ce qui concerne ce globe, vous porterez d'abord votre vue sur l'Orient, berceau de tous les arts, et qui a tout donné à l'Occident »¹.

Au XVIII^e siècle puis au XIX^e siècle, les puissances européennes, après avoir perdu le Nouveau Monde, se retournent vers l'Ancien. À la recherche de leurs origines, elles investissent la Grèce puis l'Égypte, terre des pharaons et de la Bible, première étape du mythe-histoire de la raison². À l'exception de quelques voyageurs et missionnaires courageux, les relations entretenues jusque-là entre la France et l'Égypte étaient purement commerciales ; au XVIII^e siècle, elles se multiplient. Le roi envoie des mandataires récupérer des objets et des manuscrits arabes. Certains aristocrates partent en voyage dans ces contrées lointaines et rapportent de nombreux souvenirs, qui ornent les premiers cabinets de curiosité. La mode de l'Égypte apparaît avec l'engouement pour des petites figurines de sphinx, d'obélisques ou de pyramides. Avec l'arrivée du XIX^e siècle et l'Expédition d'Égypte, le pays prend une toute autre importance : Bonaparte et le Directoire louent la sagesse et la grandeur des pharaons, et l'Expédition, si elle est d'abord une attaque contre l'Angleterre, apparaît aussi comme un retour aux origines. La présence de savants est un moyen d'étudier et de comprendre la région du Nil, la *Description d'Égypte* est la première étude systématique et détaillée d'un pays. L'égyptologie émerge alors dans les milieux savants de France, tandis que l'égyptomanie s'étend à la bourgeoisie. De nombreuses personnes partent visiter le pays, sur les traces du Christ, des pharaons ou de Napoléon, et rapportent de leurs pérégrinations des récits immédiatement publiés. L'Égypte prend finalement la deuxième place parmi les

1. Voltaire, Avant propos de l'*Essai sur les mœurs*, cité par Henry Laurent, *Orientales*, p. 271.

2. L'Europe des Lumières théorise le mythe-histoire de la raison : la raison se serait transmise entre les différentes civilisations qui l'ont fait progresser. Au XVIII^e siècle, la raison est aux mains des Occidentaux, dont la civilisation est la plus avancée, mais elle leur vient de l'Égypte et de la Grèce. « Le mythe-histoire de la raison va façonner jusqu'à nos jours les cadres implicites de la perception de l'Égypte par l'Occident et par les Orientaux acculturés. L'islam n'est qu'une usurpation et un sujet d'étude, la pharaonicité est la véritable nature de l'Égypte, un objet d'admiration », Henry Laurents, « L'Égypte dans le mythe-histoire de la Raison », *Orientales*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 37.

pays les plus visités du pourtour méditerranéen : elle suit de près l'Italie mais devance la Grèce. Le panel de récits publiés se complexifie : les premiers sont encore des “pèlerinages”, forme originelle du voyage dans les pays orientaux, à l'itinéraire très codifié, mais ils deviennent ensuite des “voyages”, des “relations” ou des “pérégrinations”, termes beaucoup plus neutres, preuve de la banalisation de l'excursion. Le voyage en Égypte perd sa signification religieuse et devient plus courant. Le pays connaît les premiers touristes dans la seconde moitié du siècle. Ils profitent de l'apparition des croisières sur le Nil, en bateau à vapeur, et se rendent dans des lieux prédéfinis par les premières agences de voyage. Le nombre de récits de voyage publiés ne diminue qu'à la fin des années 1870 quand les Anglais prennent de facto possession du pays.

Entre temps, Le Mascrier a pu s'écrier en 1740 :

« Le Nil est aussi familier à beaucoup de gens que la Seine ».

Avec ces récits parfois illustrés, l'Égypte est en partie connue de la population française ; plusieurs médias ont servi d'intermédiaires :

- Les livres présentant les récits des voyageurs ont beaucoup de succès depuis le XVIII^e siècle.
- *La Description d'Égypte* est un vecteur très important de cette connaissance jusqu'à nos jours, en tant que premier livre encyclopédique sur un pays.
- Le daguerréotype, un des premiers appareils photographiques, s'est développé après l'intervention de François Arago à l'Assemblée. Sans surprise, c'est l'exemple de l'Égypte qui a retenu son attention :

« À l'inspection de plusieurs des tableaux qui ont passé sous vos yeux, chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt ; chacun sera frappé de cette réflexion, que si la photographie avait été connue en 1798, nous aurions aujourd'hui des images fidèles d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs, ont privé à jamais le monde savant. Pour copier des millions et des millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc, il faudrait une vingtaine d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail »³.

3. François Arago, *Rapport sur le daguerréotype*, 1839, p. 25.

La photographie est, dès son invention, associée étroitement avec le pays des pharaons.

- La presse a joué un rôle non négligeable sur la vision des Français, à propos de l'Égypte, en rapportant non seulement les événements politiques contemporains mais aussi en vulgarisant les découvertes des égyptologues et les connaissances accumulées sur le pays.

Deux revues ont particulièrement retenu notre attention, par les objectifs qu'elles se fixent : Le *Magasin Pittoresque* fondé en 1833 et le *Tour du Monde* en 1860, émanent du projet d'instruction d'Édouard Charton qui en est le rédacteur pendant de longues années. Ces deux revues, qui disparaissent en 1914, sont dominées par la volonté de cet homme aux convictions fortes qui fait grand cas de l'usage d'illustrations. Elles se réclament d'un idéal d'instruction par l'image, pour attirer le regard de tous, même de ceux qui lisent peu.

L'illustration obéit à plusieurs impératifs dont le but est l'aide au lecteur⁴ :

- Lui permettre de se repérer dans le texte, d'en sortir pour mieux le comprendre.
- Lui permettre des contrepoints par rapport au texte, pour introduire des nuances et des ambiances que les mots ne peuvent pas signifier.
- Lui permettre une visualisation imaginaire de tableaux, qu'il ne se représente pas toujours.

Finalement l'illustration prend beaucoup d'importance au sein du texte :

« Grâce à l'intervention du stéréotype à la fin du XVIII^e siècle, qui moule texte et image dans une même matrice, mais aussi grâce à la lithographie, à travers les affiches, les couvertures illustrées, puis bientôt grâce à la galvanoplastie, au gillotage et aux procédés photomécaniques, "l'image rivalise avec le texte à l'intérieur même du livre" »⁵.

Pour le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde*, le texte et l'illustration ont une même utilité et Édouard Charton ne les oppose jamais, comme s'ils étaient complé-

4. « J'ai fini, et ce n'est pas sans regret que je suis obligé de laisser de côté certains aspects de mon sujet qui mériterait un regard plus attentif. La question de l'illustration par exemple, soit qu'on l'envisage à la manière d'un signet, d'un repère dans le désert du texte et aussi d'un repos et d'un rafraîchissement pour le pauvre pèlerin, soit que par une insensible prolifération ce soit la lettre typographique elle-même qui se mette à nous faire la grimace avec tous ces petits bonshommes, soit qu'elle s'entrouvre naturellement, pour laisser place parmi ses descriptions abstraites, comme par un trou percé dans la partie d'une chambre noire, à la réalité extérieure et qu'elle permette à l'imagination l'aide de l'oeil. L'union du dessin et de la typographie comporte bien des combinaisons, je ne sais si aucune d'elles a jamais été satisfaisante », Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1969, p. 128, cité dans Ségolène le Men, « La question de l'illustration », p. 229. Pour Claudel, l'aide au lecteur est une des missions de l'illustration mais on peut interpréter son utilisation d'autres façons.

5. Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, p. 121. Il cite Michel Melot, *L'Illustration*, 1984, p. 141.

mentaires : est-ce que l'image introduit un autre rapport à la réalité que le texte ?

Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* naissent à l'époque où l'Égypte est très admirée en France et participent par leurs articles au façonnement des imaginaires liés à ce pays : leurs illustrations peignent le visage hétérogène du pays des pharaons. Edward Saïd estime que l'Orient est moins une réalité qu'un ensemble de représentations construit par les Européens dans le contexte colonial. La géographie imaginaire de l'Égypte renseigne moins sur l'Orient que sur la société qui l'a créée. Caroline Lezni, poursuivant la thèse de Saïd, retrace les modalités culturelles des représentations orientalistes telles qu'elles apparaissent dans les illustrations des récits de voyage des Anglais. Elle démontre que le modèle du "beau document" a autorisé toutes les transformations des illustrations et toutes leurs mystifications : les Anglais ont construit leur Égypte. Les revues d'Édouard Charton s'intéressent aussi à cette région de l'Orient dans leurs démarches de transmission de la réalité. Se distinguent-elles des autres publications de l'époque⁶ ? Comment montrent-elles le pays ?

Ce corpus a l'avantage aussi de s'étendre sur une période riche en inventions techniques liées à l'image : la photographie, et la similitravure — qui permet une reproduction mécanique de l'illustration. L'impact de la photographie sur les illustrations est lent et pendant longtemps, la qualité des photographies ne rivalise pas avec celle des gravures, dont les sujets ont un aspect plus idéal. L'utilisation de dessins et de gravures a coexisté avec les premières photographies et les premières similitravures. Les évolutions techniques transforment-elles l'approche des éditeurs par rapport aux images sur l'Égypte ?

Cette étude s'appuie directement sur les illustrations présentes dans les revues, recensées et analysées selon une grille de lecture complexe. Des recherches ont été menées sur leurs constitutions dans les archives de l'IMEC, Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine de Caen, et sur Gallica, la bibliothèque numérique en ligne de la Bibliothèque nationale de France. Les dossiers trouvés ont été assez rares cependant ils apportent des éléments de réponse très convaincants.

6. Nous comparerons tout au long de ce mémoire les caractéristiques du corpus des deux revues avec celles étudiées par Caroline Lezni dans sa thèse, *Lire l'Égypte en image, la représentation de l'Égypte au Royaume-Uni à travers l'illustration des récits de voyage, 1798-1914*.

Chapitre 1

Édouard Charton, le *Magasin Pittoresque*, le *Tour du Monde* et l'Égypte

Édouard Charton devient directeur du *Magasin Pittoresque* en 1833 et du *Tour du Monde* en 1860, à l'époque où la passion pour l'Égypte est la plus forte, où se développent les voyages et les croisières de touristes sur le Nil. Cet ardent républicain se positionne entre autres sur les questions de l'instruction¹ du peuple. Il espère y parvenir par ses revues.

« Le cœur me bat de me sentir heureux dans un de mes derniers combats contre cette vieille ennemie du genre humain, l'ignorance, cause profonde d'inégalités et de malentendus. Depuis l'âge de 18 ans, je n'ai eu d'autre passion sérieuse que celle de lui faire la chasse et j'ai cherché à tirer parti du langage du dessin qui pousse si vivement à travers l'œil vers l'esprit. »².

Le directeur du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* souligne dans cette citation à la fois sa volonté, jamais émoussée, d'instruire et l'utilisation qu'il a fait de la gravure pour y réussir : cet idéal et cet outil sont deux constantes de sa vie. Comment

1. Instruire : « Former l'esprit, la personnalité de quelqu'un par une somme de connaissances liées à l'expérience, à la vie, aux événements », selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/instruire>. Il se différencie du verbe Éduquer : « Donner à quelqu'un, spécialement à un enfant ou à un adolescent, tous les soins nécessaires à la formation et à l'épanouissement de sa personnalité » qui a pour synonyme Élever. Édouard Charton s'est essentiellement intéressé au premier qui fait plus partie de la sphère publique.

2. Édouard Charton, *Correspondance*, Lettre p. 1080, vol 2, lettre du 19 mai 1860 à Ernest Bersot, 1816-1880, philosophe et journaliste. Édouard Charton vient de décrire à son ami son nouveau projet, le *Tour du Monde*.

en est-il venu à les associer ?

1.1 Édouard Charton : une volonté instructive à travers l'image ?

Édouard Charton, 1807-1890, est un personnage mal connu de nos contemporains qui ne présentent souvent que sa carrière politique³ mais omettent son action d'homme de presse et de lettres. Les grands dictionnaires comme le *Robert* et le *Larousse* ne font plus de place à son nom dans leurs articles. Pourtant cette figure, qui a traversé le XIX^e siècle, est de plus en plus étudiée pour sa volonté d'instruire le plus grand nombre et pour ses innovations dans la presse française⁴. Édouard Charton y a eu un rôle tout à fait particulier de 1833 à 1882 : il est le père de la presse de vulgarisation illustrée. La petite biographie ci-dessous s'inspire entre autres de l'ouvrage de Marie-Laure Aurenche.

1.1.1 Les années de formation : premiers pas dans le monde de la presse et dans celui de l'instruction

Édouard Charton naît à Sens le 11 mai 1807 d'une mère issue d'une famille de la petite noblesse d'Ancien Régime, et d'un père paysan, monté à Paris et bercé par les idées des philosophes. Ses deux parents sont entièrement convaincus de l'importance de l'instruction, et s'ils sont autodidactes⁵, ils refusent que leur fils fasse de même et le poussent à faire des études brillantes. Son père est déiste et, suivant les préceptes de Rousseau, il est persuadé que l'éducation d'un enfant se fait naturellement — dans le cercle familial — mais que son instruction peut venir de façon complémentaire. Malgré un revenu de propriétaire foncier modeste, ils l'envoient au Collège Royal de Sens suivre des cours, pour apprendre ce qu'ils ne peuvent lui enseigner, le grec par exemple ; contrairement aux autres élèves, il ne reste pas en étude le soir, mais assiste à quatre heures de cours par jour. Le jeune élève, très intelligent, s'ennuie dans ce collège

3. En 1848 et de 1871 à 1890, il siège au Sénat, élu député de l'Yonne.

4. Voir ainsi l'ouvrage de Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque, 1833-1870*, Paris, Honoré Champion, 2002 et celui d'Annie Lagarde-Fouquet et de Christian Lagarde, *Édouard Charton (1807-1890), et le combat contre l'ignorance*, Rennes, PUR, 2006.

5. Son père connaît par cœur *La Profession de Foi du Vicaire savoyard* de Rousseau et sa mère lit les *Pensées* de Marc-Aurèle.

qui n'enseigne ni les sciences, ni la géographie, ni les lettres⁶...

Poussé par la volonté parentale, il rejoint Paris en 1824 pour préparer, à la Sorbonne, son baccalauréat ès lettres. Il suit alors de nombreux cours, comme ceux de George Cuvier, de Geoffroy Saint-Hillaire ou encore de François Guizot, et est ébloui par l'éclat intellectuel de la capitale. Il découvre les sciences ou l'histoire naturelle au Muséum, qui ne sont pas enseignées dans le Collège de Sens ; il commence par visiter le Louvre sur les conseils de son professeur d'art, se passionne pour la peinture⁷ et se rend pour la première fois au théâtre avec ses amis. Il regrette cependant de ne pas être convié aux cercles intellectuels privés que Paris abrite. L'année suivante, il fait son droit et entreprend des études au Barreau pour devenir avocat. Il est très vite reçu, et effectue des stages au sein de cabinets.

Parallèlement à cette activité plus raisonnable que passionnée, il s'engage dans deux Sociétés philanthropiques⁸. La Société de la Morale Chrétienne et la Société pour l'Instruction Élémentaire siègent dans la maison où il loge, et il y est introduit par son cousin, leur secrétaire.

- La Société de la Morale Chrétienne est fondée par le fils de Madame de Staël en 1822, pour la propagation du protestantisme et pour les œuvres de bienfaisance. Dans le pays, alors dirigé par le parti des Ultras, conservateur et catholique, elle fait figure de contestation, et représente un centre de libéralisme politique et religieux⁹ : ses membres réclament par exemple l'abolition de la traite des noirs ou l'amélioration des conditions d'incarcération.
- La Société pour l'Instruction Élémentaire prône l'utilisation d'une méthode pédagogique anglaise, qui s'appuie sur l'enseignement mutuel. Les professeurs manquent, pourquoi ne pas faire des bons élèves des sortes de moniteurs ? La question est surtout de créer une société qui connaisse ses devoirs, la morale et la vérité. Ce projet issu de grandes figures comme Lazare Carnot¹⁰, puis Edme

6. Si les collèges se multiplient au début du XIX^e siècle en France, leurs programmes ne sont pas imposés, et ils ont toute liberté pour les définir : ils choisissent en général le latin, le grec et la philosophie, et souvent le catéchisme.

7. Édouard Charton retourne d'ailleurs très souvent au Louvre, forme un goût artistique sûr et publie ensuite, dans ses revues, de nombreuses estampes qui reproduisent des tableaux.

8. « Les philanthropes – qui ne sont pas seulement des personnes charitables – ont une approche scientifique et quantifiée de la pauvreté et plus généralement des problèmes qu'ils abordent. Ils ont constaté que la bienfaisance et la charité, pour être efficaces, doivent être organisées. Ils créent des associations qui, non seulement rassemblent des moyens, mais aussi détectent, énoncent et évaluent les problèmes. », Annie Lagarde Fouquet et Christian Lagarde, *Édouard Charton et le combat contre l'ignorance*, p. 25.

9. Elle refuse les oppositions religieuses et accueille aussi bien des protestants que des catholiques ou des personnes athées comme Édouard Charton.

10. Lazare Carnot, 1753-1823, général des armées et homme politique, aussi appelé le Grand Carnot

Jomard¹¹ ou Joseph Marie de Gérando¹² correspond parfaitement aux valeurs éducatives que les parents d'Édouard Charton lui ont inculquées.

Il commence alors à rédiger de petits articles pour leurs bulletins et à vingt-deux ans, il devient le rédacteur unique du *Journal de l'instruction*, organe de la Société pour l'Instruction Élémentaire. Il est préféré aux autres candidats pour son sérieux et sa participation à la rédaction les années antérieures. Le jeune homme est chargé de relire et de recomposer les articles, de les réduire et de les mettre en page en vue des livraisons mensuelles. Il entre aussi au comité de rédaction du bulletin de la Société de Morale Chrétienne, et de ce fait à son conseil d'administration. Ces travaux qui contribuent à financer sa vie à Paris et son autonomie par rapport à ses parents, lui font acquérir une expérience éditoriale très importante. Ces deux sociétés lui permettent de rencontrer les grands hommes des milieux libéraux et républicains et d'aborder les questions politiques, religieuses et sociales de son temps.

1.1.2 L'aventure saint-simonienne : concrétisation des idées du jeune homme ?

Grâce à ces Sociétés, il fait la connaissance vers 1826 de Hippolyte Carnot¹³, avec qui il devient très ami. Ensemble, ils participent aux comités de bienfaisance¹⁴ de la Société de la Morale Chrétienne et leurs comportements montrent déjà des convictions proches du saint-simonisme : ils encouragent, par exemple, la réinsertion par le travail plus que la charité qui entraîne, selon eux, la mendicité... C'est Hippolyte Carnot qui amène Édouard Charton au saint-simonisme en 1829 et qui l'introduit dans les réunions se tenant par surcroît dans sa propre demeure, rue Taranne où siègent aussi les Sociétés. Le saint-simonisme¹⁵ est dans sa période d'apogée ; il donne de l'espoir à

à cause de ses victoires pendant la Révolution, s'exile pendant la Restauration avec son fils Hippolyte qui revient en France à sa mort.

11. Edme François Jomard, 1777-1862, a participé à l'Expédition d'Égypte comme ingénieur-géographe et s'est ensuite occupé de diriger la rédaction de la *Description d'Égypte* ; puis il est devenu membre de la Société de Géographie de Paris créée en 1822. C'est lui qui annonce à Édouard Charton son admission dans les rangs de la Société.

12. Joseph Marie de Gérando, 1772-1842, est un linguiste français précurseur de l'anthropologie. Il a été conseiller d'État sous l'Empire puis se consacre aux œuvres de charité sous la Restauration.

13. Hippolyte Carnot, 1801-1888, homme politique républicain qui a participé à plusieurs ministères pendant la Deuxième et la Troisième République.

14. Plus exactement au Comité des prisons et à celui de charité et de bienfaisance, mais la Société en a créé d'autres comme le Comité pour l'abolition de la traite des noirs ou celui des jeux et loteries.

15. Saint-Simon invente tout une organisation de la société industrielle dont les valeurs reposeraient sur des doctrines de fraternité, d'égalité et de prospérité partagée. « Sa doctrine se résumait alors en un mot : Perfectibilité ; son but, en une phrase : Amélioration morale, intellectuelle et physique des classes pauvres et laborieuses. », E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1888, 4 vol., t.

de nombreux étudiants qui veulent se rendre utiles à la société et Édouard Charton est très enthousiaste, il a l'impression d'avoir trouvé un sens sa vie.

Sous l'influence de Prosper Enfantin, la doctrine devient une église hiérarchisée : Édouard Charton, alors âgé de 22 ans, est un membre du second degré, c'est-à-dire un prêcheur. Il commence par travailler au *Globe*¹⁶ pendant trois mois où il compose jour et nuit, puis il devient prédicateur et part sur les routes de France. Il participe alors à des conférences à Paris où il se révèle très bon orateur, aux dires de Carnot, et il est envoyé en mission à Versailles et en Bretagne. Il doit évangéliser les habitants et voyage en compagnie d'un autre saint-simonien pour faire des réunions dans des granges ou des salles de bal. Cet itinéraire lui permet de rencontrer l'écrivain Émile Souvestre avec qui il devient très proche. Quand il rentre sur Paris en 1832, les Saint-Simoniens se déchirent entre partisans de Prosper Enfantin, qui veut pousser encore plus le mouvement vers la création d'une secte ou d'une religion, et ceux de Saint-Amand Bazard, qui est plus réaliste et plus républicain. La doctrine nouvelle, plus secrète affronte la doctrine ancienne et républicaine. Dans les lettres qu'il envoie à cette époque à Émile Souvestre¹⁷, Édouard Charton semble complètement dépité de voir "la famille" se séparer mais il explique que les adeptes de la doctrine d'Enfantin lui semblent "fous" et détachés de la réalité. Après beaucoup d'hésitations, Édouard Charton se range avec Hippolyte Carnot derrière Bazard et le mouvement s'éteint vite, à la mort de ce dernier en juillet 1832.

Quand il rompt avec la nouvelle doctrine, Édouard Charton se sent vide. Il ne sait que faire, rentre à Sens auprès de ses parents puis revient à Paris, prend un travail auprès du ministère des travaux publics et abandonne définitivement le métier d'avocat.

« Ma foi dans les hommes est cruellement blessée. Ma conviction sur la force progressive de la société, seule, surnage et me soutient encore. [...] Je logerai toujours rue Taranne, n° 12. J'ai prêté beaucoup de livres de doctrines à Régnier. Je continuerai à le convertir à l'*ancienne* doctrine, ainsi que tous ceux que je rencontrerai »¹⁸.

Il ne renie donc pas ses idées même s'il est très blessé par la tournure des événements : pour lui, les Saint-Simoniens représentent une famille et il a du mal à les voir se séparer.

4, p. 121, cité par Annie Lagarde Fouquet et Christian Lagarde, *Édouard Charton et le combat contre l'ignorance*, p. 41.

16. Le *Globe* fondé par Pierre Leroux et Paul-François Dubois en 1824 est un journal littéraire jusqu'en décembre 1830 date à laquelle il est cédé aux Saint-Simoniens qui en font le *Journal de la doctrine de Saint-Simon*.

17. Voir la correspondance d'Édouard Charton rassemblée par Marie-Laure Aurenche.

18. Lettre à Émile Souvestre du 19 décembre 1831, dans la *Revue de Paris*, mars 1911.

Il se réclame toujours de l'ancienne doctrine et cherche à trouver comment la mettre au mieux en pratique :

« Je veux être indépendant désormais et vouer ma vie aux travaux d'imagination, à l'art, en même temps qu'au grand travail de la régénération sociale »¹⁹.

La tentation de la littérature aboutit à un échec puisque ses articles ne sont pas acceptés dans des revues comme la *Revue des deux Mondes*. Mais ces années de formation, depuis qu'il est à Paris, le conduisent quelques semaines plus tard, au poste de directeur du *Magasin Pittoresque*. Pour Jean-Paul Laffitte, un de ses gendres, il s'agit d'une véritable rupture, du passage de la formation à l'accomplissement :

« Ce fut là vraiment le salut ; en restant fidèle à ses désirs, à ses aptitudes, il avait désormais en mains un moyen certain d'être utile et de travailler pour sa part à l'éducation populaire »²⁰.

Si le saint-simonisme a échoué, Édouard Charton a prouvé sa capacité et sa volonté à s'investir complètement pour une cause, l'instruction. Cette aventure lui donne l'occasion de continuer dans la presse tout en restant fidèle à ses idéaux. Grâce à ce mouvement, il rencontre ses plus fidèles amis avec qui il reste en contact tout au long de sa vie.

Les principes de rédaction du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* sont traités à part ci-dessous, donnons auparavant une idée de la carrière politique et professionnelle d'Édouard Charton après 1833 pour bien replacer ses innovations éditoriales dans une vie bien occupée.

1.1.3 Une carrière éditoriale et politique variée autour d'un impératif : la vulgarisation

« Novembre 1832.– Mes amis Jean Reynaud, Pierre Leroux, Sainte-Beuve, me conseillent d'accepter la direction d'un recueil hebdomadaire illustré, à dix centimes, que Lachevardière, imprimeur, se propose de publier à l'imitation du *Penny Magazine*, récemment fondé à Londres par l'historien Charles Knight. J'hésite, je suis au barreau. Mes amis me font valoir qu'il s'agit d'un service à rendre à la cause de l'instruction et de l'éducation et que j'y suis

19. Lettre à Émile Souvestre du 25 décembre 1831, dans la *Revue de Paris*, mars 1911.

20. Jean-Paul Laffitte, « Post scriptum aux Lettres à Émile Souvestre », dans la *Revue de Paris*, mars 1911.

préparé par mes travaux antérieurs, notamment comme rédacteur du *Bulletin pour l'instruction élémentaire* et du *Journal de la Société de la Morale Chrétienne*. J'accepte après l'assurance que j'aurai la collaboration de mes amis sortis la plupart des grandes écoles. »²¹.



FIGURE 1.1 – Édouard Charton, représenté pour l'article « Les hommes du *Magasin Pittoresque* » dans le *Magasin Pittoresque*, 1893, p. 6.

Alexandre Lachevardière est un imprimeur parisien qui a été en contact avec les Saint-Simoniens puisqu'il finance la parution du *Globe* de 1824 à 1827 avant que le journal ne leur soit cédé. Il est très au courant des pratiques éditoriales anglaises et importe, dès les années 1820, une presse mécanique à vapeur qui lui permet d'imprimer en plus grande quantité²². Il décide de créer un journal qui imiterait le *Penny Magazine* anglais, journal à deux sous, illustré, de bonne qualité, pour rentabiliser cette presse. Édouard Charton est pressenti pour prendre la direction du recueil : Lachevardière le connaît et l'a vu travailler à la fois dans les bulletins et au *Globe*. Cependant, le jeune homme n'est pas du tout enthousiaste : il finit par accepter peut-être par nécessité financière. Contrairement à ce que dit la légende construite autour d'Édouard Charton après sa mort, le projet du *Magasin Pittoresque* est un projet commun, lancé par un homme de presse audacieux et un groupe de Saint-Simoniens de la première heure, puisque le Sénonais accepte avec la certitude d'être épaulé par ses amis de toutes obédiences. Les Saint-Simoniens républicains qui ont lancé la revue y voient un moyen de participer au progrès intellectuel promis par les lois sur l'instruction de Guizot en 1833. Ils se consacrent à la diffusion des connaissances.

21. « Extrait des *Éphémérides d'une histoire du Magasin Pittoresque* » dans le *Magasin Pittoresque*, 1888 en face de la première page.

22. Cette presse permet d'imprimer trente-deux pages d'un seul coup!

Les premières préparations du *Magasin Pittoresque* sont difficiles et Édouard Charton ne semble pas convaincu de la viabilité de l'opération, mais le succès vient très vite²³.

« Février 1833. – Nous voici en mesure de paraître. La nouveauté de la forme et le prix minime des livraisons hebdomadaires excitent la curiosité : nos promesses de répandre un grand nombre de connaissances variées se rapportant aux arts, à l'histoire, aux sciences, à la morale, inspirent confiance. Le succès est rapide. »²⁴.

Cette réussite le pousse à participer à la rédaction d'un autre journal d'actualité illustré, l'*Illustration* en 1843. Son rôle est alors plus restreint, puisqu'il est chargé de donner son avis sur les sujets du recueil et de trouver les illustrations des articles. Cependant, opposé à l'évolution que ses deux associés, les libraires Paulin et Dubochet, donnent au recueil en y insérant des sujets qu'il juge futiles et trop actuels, il abandonne l'aventure²⁵. Édouard Charton refuse de transmettre de l'information illustrée directement, il préfère, à travers le *Magasin Pittoresque*, prendre ses distances avec l'actualité et pouvoir l'analyser. Il continue de publier des ouvrages pour l'éducation populaire comme la brochure de propagande démocratique, *Doutes d'un pauvre citoyen*. Ses convictions saint-simoniennes s'expriment pleinement dans l'*Histoire de trois pauvres enfants*, dont les héros réussissent à s'élever par le travail.

En 1848, il est appelé par Hippolyte Carnot alors ministre de l'Instruction publique et des Cultes, au poste de secrétaire, ce sont ses premiers pas sur la scène publique ; il essaye de mettre en pratique ses idées sur l'éducation, élaborées depuis longtemps. Les deux hommes proposent de rendre l'instruction primaire laïque et gratuite et imaginent une École nationale d'administration. Le Sénonais est ensuite élu à la Constituante dans son département de l'Yonne. Il décide alors de lancer un autre journal, l'*Almanach du Magasin Pittoresque*, capable de transmettre au peuple les principes républicains de son groupe d'amis et de l'éduquer à la politique²⁶ pour éviter que la révolution n'échappe aux classes populaires. Il y publie des récits, des articles de vulgarisation et cherche

23. Quatre mois après le début de la parution du *Magasin Pittoresque*, il tire déjà à quarante mille exemplaires et la première année plus de cent mille exemplaires sont en circulation d'après Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque, 1833-1870*, p. 191.

24. « Extrait des Éphémérides d'une histoire du *Magasin Pittoresque* » dans le *Magasin Pittoresque*, 1888.

25. L'*Illustration* s'inspire de *The illustrated London News*. Il paraît jusqu'à la Libération avant d'être interdit pour collaboration. C'est le premier journal à avoir publié une photographie en noir et blanc, en 1891, et une photographie en couleur, en 1907. Sa très riche iconographie en a fait un journal très apprécié.

26. La Deuxième République fonctionne au suffrage universel, il faut donc éduquer les électeurs jusque là peu sollicités d'un point de vue politique.

à tout prix à éviter les superstitions et les croyances populaires qui composent les almanachs traditionnels.

Son refus d'adhérer au Second Empire l'oblige à un exil partiel du monde politique, même s'il se présente aux élections législatives, sans résultat, en 1857 et en 1863. Il participe alors à la vulgarisation des connaissances géographiques et historiques qui ne doivent pas être réservées, pense-t-il, à l'élite. Son ouvrage sur les *Voyageurs anciens et modernes*, paru en 1854-1856, est rédigé avec le concours des plus grands savants de l'époque, pour donner une vraie valeur aux notices des textes sélectionnés, avec lesquels il espère vulgariser les connaissances géographiques diverses. Peu après, en 1859, il rédige une *Histoire de France par les monuments*. Les deux ouvrages abondamment illustrés connaissent un vrai succès ce qui conforte le choix d'Édouard Charton de publier des gravures. Cette retraite de la vie publique lui permet aussi de travailler avec Louis Hachette, pétri d'idéaux éducatifs. Louis Hachette, surnommé par Jean-Yves Mollier "le fondateur d'un empire"²⁷, devient libraire après avoir fait l'École Normale, fermée par la Restauration ; il concrétise ses idées innovantes en publiant des ouvrages scolaires puis des livres de vulgarisation. Il obtient le monopole des librairies de gares ce qui lui permet de toucher de nombreux lecteurs. Il est certain que les deux hommes ont des idées communes mais ils ne travaillent pas longtemps ensemble puisque Louis Hachette meurt en 1864. Édouard Charton traite surtout avec son héritier Émile Templier. Après des tentatives éditoriales variées, Édouard Charton et Louis Hachette fondent un recueil qui pourrait poursuivre le projet des *Voyageurs* sur une période plus récente, le *Tour du Monde*. Ce journal des voyages est imaginé illustré et accessible à tout un chacun²⁸. La maison d'édition Hachette produit aussi avec lui la collection de la *Bibliothèque des merveilles*²⁹ qui se concentre sur la présentation des découvertes d'ordre scientifique. Ces deux séries de travaux apportent enfin une aisance économique que le Sénonais n'a pas encore : le *Magasin Pittoresque* lui rapporte assez peu d'autant qu'il n'a pas négocié un revenu sur les bénéfices faits en surplus. Son contrat avec Louis Hachette, s'il est encore plus avantageux pour l'éditeur, rééquilibre les rapports. Lors du retour de la République en 1870, Édouard Charton recommence une carrière politique tout en continuant à s'occuper de ses revues. Il est d'abord élu député de l'Yonne en

27. Jean-Yves Mollier, *Louis Hachette (1800-1864), le fondateur d'un empire*, Paris, Fayard, 1999.

28. Il s'oppose en cela au *Bulletin de la Société de Géographie*, beaucoup plus sérieux et austère, au public savant composé de commerçants, de négociants, de diplomates, de militaires, d'enseignants ou de médecins qui sont les seuls abonnés.

29. La Bibliothèque Municipale de Lyon possède quelques uns des volumes de cette collection comme : *Le Bronze : ouvrage illustré de 80 vignettes, Les merveilles célestes : Lectures du soir* de Camille Flammarion, *Les fourmis...*

1871, puis sénateur en 1876, réélu en 1881 jusqu'à sa mort. Il vote par exemple pour l'abolition de la peine de mort mais contre l'impôt progressif.

Il mène donc de front un combat contre l'ignorance avec la publication d'ouvrages et de revues à valeurs instructive et morale et un combat républicain dont il salue la réussite en 1876, quand il devient premier président de la Gauche républicaine au Sénat :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURE 1.2 – *Édouard Charton*, Truchelut & Valkman (Paris). Photographes, 1883, BnF, Gallica

« [...] C'est la première fois, en notre siècle, que les républicains ont, dans l'ensemble du pouvoir législatif, une majorité assez considérable pour avoir réellement le pouvoir de renouer, à travers plusieurs générations, la tradition si fatalement interrompue par l'ambition du César moderne et son mépris de ses semblables. C'est notre privilège d'avoir assez vécu pour voir la France, lasse de guerres et de réactions, reprendre avec une calme énergie

possession d'elle-même, et rentrer dans cette large voie de la liberté et du progrès que lui avaient ouverte nos pères, au prix de tant de dévouement, d'épreuves et de sacrifices ! Il n'est pas un d'entre nous qui ne sente profondément que le mandat qu'il tient des dernières élections lui impose l'une des responsabilités les plus hautes comme les plus honorables que des citoyens aient jamais acceptées et assumées sur eux devant l'histoire »³⁰.

Républicain, homme de lettres, Saint-Simonien, Édouard Charton est un homme de convictions qui réussit à obtenir une grande reconnaissance politique et sociale. À sa mort, les avis sont unanimes et saluent son sérieux, son travail et sa bienveillance.

« La démocratie française vient de perdre, en la personne d'Édouard Charton, sénateur de l'Yonne, un des serviteurs les plus respectables, les plus modestes et les plus méritants. Tous les traits de sa physionomie morale appellent invinciblement ce mot dans sa haute et belle acceptation. C'était un sage. Né à Sens, le 11 mai 1807, après avoir fait ses études de droit à Paris, il se sentit poussé par un penchant irrésistible vers le rôle d'éducateur »³¹.

Le *Magasin Pittoresque* est la première de ses œuvres et le *Tour du Monde* celle qui lui a fait accéder à une plus grande aisance financière ; à travers la publication de ses deux revues, c'est sa volonté d'instruction qui prime et qui donne une autre facette à cet homme multiple.

« [Édouard Charton] fut l'homme d'une idée ou plutôt d'un idéal : transmettre le savoir en dehors, au delà, et surtout après l'école, non pas contre les instances de l'enseignement "officiel" mais à côté d'elles, en une sorte de complément permanent »³².

30. « Discours d'Édouard Charton, premier président de la Gauche républicaine au Sénat », *Le Temps*, 2 avril 1876. Depuis 1870, ce sont les monarchistes qui dirigent l'État français qui ne porte pas encore le nom de république. Les élections de 1876 amènent pour la première fois des républicains au pouvoir.

31. Jean-Paul Laffitte, *Le Temps*, 28 février 1890.

32. Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque*, p. 6.

1.2 Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* : des magazines illustrés particuliers

1.2.1 Une nouvelle approche de la forme du magazine

Les deux revues ne sont pas concurrentes³³ au contraire, elles semblent se compléter puisque le *Magasin Pittoresque* propose une approche très généraliste³⁴ des sujets alors que le *Tour du Monde* répond à une attente particulière d'un public intéressé par la découverte du monde. Avec les expéditions scientifiques lancées aux quatre coins de la planète, c'est tout un pan de connaissances qui arrive et aiguise la curiosité des lecteurs.

Des publications autour de l'illustration

Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* ont des parutions hebdomadaires respectivement de huit et seize pages, sans page de couverture ni page de titre. À la fin de l'année, une édition reliée des fascicules paraît : le premier forme un "grand in 8°" avec plus de quatre cents pages et plus de deux cents gravures par an, tandis que le second est édité par semestre de quatre cent seize pages et quatre cents gravures. La taille du *Magasin Pittoresque*, inédite pour un périodique (20 x 29 cm), est sûrement due à la présence de gravures de grande taille³⁵ mais aussi à la volonté d'utiliser des nouveaux moyens de diffusion comme la poste ou la vente en librairie, tout en restant moins encombrant que les grosses encyclopédies. Ces formats permettent une très grande conservation et les bibliothèques possèdent encore aujourd'hui de très nombreuses collections complètes de ces recueils. Ils sont faits pour être gardés et lus plusieurs fois.

Le *Magasin Pittoresque*, sous-titré "à deux sous", joue justement sur un prix accessible à tous³⁶. Son achat se fait par abonnement en livraisons hebdomadaires (trois sous par fascicule), mensuelles (deux sous par fascicule³⁷) ou annuelles (les volumes ont des prix différents qu'ils soient brochés ou reliés). Avec les lois plus restrictives

33. D'ailleurs, les années 1860 sont les années d'apogée des tirages du *Magasin Pittoresque*.

34. Marie-Laure Aurenche classe le sommaire en cinq rubriques : littérature, histoire, géographie, beaux-arts et sciences et techniques. Elle souligne la très grande stabilité de la répartition des matières malgré la ligne éditoriale qui ne suit pas de programme prédéfini.

35. Les gravures des deux revues ne sont pas des vignettes romantiques, de petites tailles, qui se placent n'importe où. Elles sont régulièrement en pleine page ou prennent souvent plus de la moitié de la page pour que les lecteurs les voient bien.

36. Les sous correspondent à la monnaie que l'ouvrier ou l'artisan a toujours sur lui, et qu'il consacre aux achats quotidiens.

37. La différence vient du droit de timbre qui s'applique sur les publications hebdomadaires.

du début du Second Empire, les livraisons hebdomadaires disparaissent mais elles ont permis de fragmenter le coût pour les lecteurs et de les attirer. Le *Tour du Monde* coûte cinquante centimes par numéro. Ces revues sont donc accessibles à une classe intermédiaire dont la population augmente pendant tout le XIX^e siècle.

Les deux revues ont plusieurs séries. La première série du *Magasin Pittoresque* va de 1833 à 1882, les articles n’y sont pas signés sauf parfois dans la table alphabétique et la table méthodique³⁸, pour des auteurs connus. La deuxième de 1883 à 1899 est caractérisée entre autres par les initiales qui identifient les auteurs des articles. Enfin, une troisième série, de 1899 à 1914, présente des articles signés et des gravures pleine page sur la première page. La première série du *Tour du Monde*, qui va de 1860 à 1894, est interrompue par la guerre Franco-Prussienne (pas de parution en 1871). Elle est intitulée « Journal des Voyages ». La seconde série de 1895 au premier semestre 1914, est intitulée « Journal des Explorations », terme qui fait davantage penser à l’aventure, à une époque où le globe est pourtant presque totalement connu.

La mise en page du *Magasin Pittoresque* est reprise du *Penny Magazine* : le texte est présenté sur deux colonnes, les gravures s’intercalent soit dans une seule colonne soit dans les deux. Chaque fascicule commence par une gravure d’une demi-page environ. Les articles s’enchaînent sans saut de page. La formule ne change presque pas jusqu’en 1914. Le *Tour du Monde* adopte au départ le même format puis s’en détache : les illustrations sont petit à petit encadrées, les colonnes disparaissent et chaque livraison finit par une petite gravure en cul-de-lampe qui semble parfois être agencée pour combler la place.

Les rédacteurs sont très nombreux. Édouard Charton accepte de diriger la revue à condition que ses amis, anciens Saint-Simoniens, comme Jean Reynaud³⁹ ou Hippolyte Carnot, puissent y écrire. Il s’entoure de scientifiques, tel le mathématicien Abel Transon, d’historiens (Auguste Vallet), de médecins (le docteur Rollin)... Édouard Charton permet aussi à des inconnus de publier des textes : Camille Flammarion débute en écrivant des articles sous sa direction. L’équipe des rédacteurs du *Tour du Monde* est, au début, la même que celle du *Magasin Pittoresque*. Le directeur utilise son réseau pour les premières livraisons⁴⁰ puis publie des récits inédits fournis par les

38. Le *Magasin Pittoresque* publie des articles sans organisation particulière, pour que le lecteur les retrouve, ils sont classés par ordre alphabétique et par ordre méthodique, c’est-à-dire par sujet, à la fin de l’année.

39. Jean Reynaud, 1806-1863, est un polytechnicien. Beaucoup des amis et des collaborateurs d’Édouard Charton sont sortis des grandes écoles.

40. En fait les premières livraisons publient des récits de voyages traduits de langues étrangères par Michelant ou Gay, ou des résumés faits en seconde main par des personnes qui ont déjà participé aux

voyageurs eux-mêmes.

Les principes du *Magasin Pittoresque* : instruire les connaissances générales par l'image

Les objectifs sont affichés dès le premier fascicule :

« C'est un vrai magasin que nous nous sommes proposés d'ouvrir à toutes les curiosités et à toutes les bourses. Nous voulons qu'on y trouve des objets de toutes valeurs, de tout choix : choses anciennes, choses modernes, animées, inanimées, monumentales, naturelles, civilisées, sauvages, appartenant à la terre, à la mer, au ciel, à tous les temps, venant de tous les pays, de l'Indostan et de la Chine, aussi bien que de l'Islande, la Laponie, de Tombouctou, de Rome ou de Paris ; nous voulons en un mot imiter dans nos gravures, décrire dans nos articles tout ce qui mérite de fixer l'attention et les regards, tout ce qui offre un sujet intéressant de rêverie, de conversation ou d'étude. [...] Notre *Magasin* à deux sous, dans un ordre d'entreprise bien différent, se recommande à *tout le monde* ; mais il est plus particulièrement destiné à tous ceux qui ne peuvent consacrer qu'une humble somme à leurs menus plaisirs »⁴¹.

Édouard Charton commence par définir à la fois le titre et le public :

- Le “magasin” est une référence au mot anglais “magazine” qui désigne, au XVIII^e siècle, un périodique et au mot français “magasin” qui a le sens de dépôt de marchandises et d'informations. L'expression “pittoresque” ne renvoie pas tant à la peinture⁴² (malgré le goût prononcé de Charton pour les arts et sa volonté de le transmettre) qu'à l'introduction de gravures de bonne qualité qui montrent des choses étonnantes. L'ouvrage se propose donc d'avoir un caractère encyclopédique et illustré.
- Il veut une large audience et vise particulièrement une classe peu aisée qui ne peut pas avoir d'autre loisir que cette lecture. C'est pourquoi la distraction est un de ses objectifs : pour intéresser ce public, il faut pouvoir l'amuser, tout en l'instruisant :

précédents travaux de Charton.

41. *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 1.

42. Le sens originel de pittoresque est “pictural” dans la langue italienne du XVI^e siècle, puis il désigne un objet qui est digne d'être représenté en peinture. Les romantiques français l'utilisent très souvent pour signifier un caractère étonnant. Les critiques anglais reprochent à Édouard Charton cette utilisation qu'ils jugent abusive.

« Notre grande ambition sera d’amuser, de distraire : nous laisserons l’instruction venir à la suite sans la violenter, et nous ne craignons pas que jamais elle reste bien loin en arrière ; elle évitera seulement de revêtir les formes arrêtées, sévères de l’enseignement spécial et méthodique, et son influence s’exercera à la manière de cette éducation générale que les classes de la société riches en loisirs doivent à des relations habituelles avec les hommes distingués, à des lectures variées, choisies, et aux souvenirs des voyages »⁴³.

Les articles savants, arides et incompréhensibles n’ont pas leur place dans cette publication. Le *Magasin* se définit comme un outil d’éducation qui doit apprendre, faire rêver, développer le sens artistique et moral, permettre des relations entre les différentes classes de la société en donnant des sujets de conversation, etc. sans jamais ennuyer. Édouard Charton pense sa revue utile aux classes populaires mais elle est aussi lue ailleurs : le public est connu par les lettres adressées à Édouard Charton. Ainsi un fonctionnaire français qui habite au Caire, Charles Gaillardot, envoie chaque année son abonnement au directeur. De grands auteurs comme Georges Sand ou Honoré de Balzac la suivent attentivement.

Ses principes sont réaffirmés régulièrement, à l’occasion des trente ans de la revue, puis de ses cinquante ans et enfin lors du départ en 1888 d’Édouard Charton : le *Magasin Pittoresque* est une revue au caractère universel, qui se veut accessible au plus grand nombre.

Les principes du *Tour du Monde* : diffuser les découvertes

Le *Tour du Monde* naît dans une période d’exploration de territoires vierges et inconnus : les grandes expéditions savantes rapportent en Europe de nombreuses informations qui ne sont diffusées que dans des bulletins scientifiques à destination des élites. De nombreux récits de voyages sont publiés à cette époque où se développe aussi le premier tourisme. Cependant les personnes aux revenus modestes n’ont pas l’occasion d’avoir ces ouvrages entre les mains. Charton, après avoir connu le succès avec son livre sur les *Voyageurs anciens et modernes*, décide de poursuivre dans cette voie qui intéresse beaucoup ses contemporains. Le *Tour du Monde* naît du projet de diffuser à petit prix des récits de voyages récents et illustrés.

« Le *Tour du Monde* a pour but de faire connaître les voyages de notre

43. « À tout le monde », *Le Magasin Pittoresque*, 1833, p. 1.

temps, soit français, soit étrangers, les plus dignes de confiance, et qui offrent le plus d'intérêt à l'imagination, à la curiosité ou à l'étude. Il admet de préférence les relations inédites, mais il a place aussi pour celles qui, déjà publiées, ne sauraient être omises dans un tableau complet des explorations contemporaines de notre globe. Le *Tour du Monde* n'est, du reste, destiné à aucune classe spéciale de lecteurs. Il répondrait mal à l'intention de ses fondateurs s'il n'était aussi varié et aussi universel que son objet même, qui est le spectacle vrai et animé de la nature et de la vie humaine sur toute la surface de la terre. Parmi les voyageurs, les uns représentent la science, les autres l'art, d'autres le commerce ou l'industrie ; ceux-ci s'exposent à mille périls pour propager leur foi, ceux-là sont simplement des observateurs, des moralistes, ou ne cherchent que les émotions d'une existence errante et aventureuse. Toutes ces préoccupations diverses, même les plus frivoles en apparence, ont leur intérêt et leur part d'utilité : le *Tour du Monde* n'en veut exclure aucune : il n'a d'indifférence que pour les récits sans valeur ou sans sincérité. »⁴⁴.

Encore une fois, Édouard Charton souligne sa volonté de diffuser les connaissances de son siècle à tout un chacun. Pour plus de véracité, il annonce le caractère inédit des textes qu'il va publier : il souhaite donner l'occasion aux voyageurs de transmettre leurs expériences par l'écriture et la gravure. Au début, il utilise des textes déjà publiés par des éditeurs ou des Sociétés. Le lien qui l'unit à la Société de Géographie est très étroit : Édouard Charton y est entré⁴⁵ pour pouvoir récupérer et publier les récits d'explorateurs qui lui sont affiliés. La Société de Géographie est un allié très important pour rencontrer les explorateurs et entrer en correspondance avec les Sociétés de Géographies des autres pays⁴⁶. Mais petit à petit, le *Tour du Monde* se tourne vers l'inédit. Très vite, il reçoit de nombreuses propositions de voyageurs qui lui donnent aussi des conseils. Il ne sélectionne que ceux qui répondent aux critères de pédagogie et de divertissement qu'il attend. Il faut que ces récits soient accompagnés de croquis ou de photographies.

44. *Tour du Monde*, Préface du Tome 1, 1860, p. V.

45. Édouard Charton est admis membre de la Société de Géographie de Paris le 15 avril 1859 juste avant le lancement du *Tour du Monde*.

46. Le réseau tissé autour du *Magasin Pittoresque* est loin d'être suffisant pour alimenter les pages du nouveau journal. Des récits de voyageurs sont publiés dans le *Magasin Pittoresque* seulement dans les années 1900 ; ils prennent alors la même forme que dans le *Tour du Monde*, des récits de plusieurs pages, illustrés par de nombreuses gravures, et ils se distinguent des articles courts que publie normalement le journal.

« Le magazine *Le Tour du Monde*, créé en 1860 par Charton pour répondre au goût pour les récits de voyage manifesté par un public de plus en plus large, réalise une synthèse entre les deux formes médiatiques évoquées plus haut : poursuivant dans le domaine plus spécifique des voyages l'œuvre de vulgarisation commencé par le *Magasin*, Charton affirme la nécessité d'accorder une part égale au texte et à la gravure, formule qui a fait le succès de la presse illustré du premier XIX^e siècle ; par ailleurs sans reprendre à son compte le programme de découverte du monde mis en œuvre par les géographes et réduire le voyage à l'exploration, il fait du voyageur l'initiateur d'une relation du lecteur au monde, relation dont le journal se veut le médiateur »⁴⁷.

Le *Tour du Monde* entend présenter aux lecteurs des récits jusque là réservés aux savants, qui les analysaient pour comprendre le monde. Il en facilite l'approche à l'aide des gravures, aussi nombreuses que les pages du recueil.

Pour la première livraison, Édouard Charton décide de présenter les récits de personnes connues, comme le voyage de Kane en mer Polaire qui fait parler de lui dans la presse, « des récits qui méritent d'être relus et conservés⁴⁸ », à la fois pour attirer les lecteurs et pour justifier la valeur du recueil.

« Le choix des relations contenues dans notre premier volume, bien que nous aspirions à mieux encore, sera considéré, nous l'espérons, comme une garantie de nos promesses et de notre désir sérieux de mériter un succès durable »⁴⁹.

Le *Tour du Monde*, et le *Magasin Pittoresque* avant lui, affirme tout de suite sa volonté principale : être une revue d'apprentissage et pas de divertissement. Ces deux revues sont là pour instruire, pour diffuser des connaissances sur des sujets pas forcément accessibles au plus grand nombre. Elles affichent un autre élément en commun : l'utilisation de la gravure pour toucher les esprits. Elles s'inscrivent en effet dans le mouvement de la presse illustrée.

47. Isabelle Surun, « Les figures de l'explorateur dans la presse du XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 8, printemps 2007, p. 61.

48. *Tour du Monde*, Préface du Tome 1, 1860, p. V. Les deux revues, par leur caractère encyclopédique, ont vocation à être conservées et relues régulièrement.

49. *Tour du Monde*, Préface du Tome 1, 1860, p. V.

1.2.2 L'illustration instructive du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde*

L'importance des illustrations est une constante dans toutes les entreprises éditoriales d'Édouard Charton et tout particulièrement dans le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde*. Si la lithographie reste un objet luxueux, les gravures sur bois faites avec la nouvelle technique du bois debout⁵⁰ sont rapides à réaliser et permettent d'intégrer plus facilement l'image dans le texte, de l'imprimer en même temps ; pour toutes ces raisons, elles coûtent moins cher et peuvent être utilisées en grande quantité.

La naissance de la presse illustrée : un phénomène anglais

En 1833, Alexandre Lachevardière, premier imprimeur ayant utilisé une presse mécanique à vapeur importée d'Angleterre, propose à Édouard Charton de prendre la direction d'un journal d'un nouveau genre, construit sur le modèle anglais du *Penny Magazine*.

La presse illustrée a une histoire assez peu étudiée. Jean-Pierre Bacot⁵¹ distingue quatre générations qui ont créé des objets illustrés différents dans leurs contenus ou dans leurs visées. Le *Magasin Pittoresque* est l'expression, en France, de la première génération.

Elle est, pour Jean-Pierre Bacot, l'héritière des deux encyclopédies du XVIII^e siècle, celle de Diderot en France et celle des frères Chambers en Écosse, qui sont toutes les deux dans une impasse économique au début du siècle. La première en effet, abondamment illustrée, meurt de gigantisme car elle s'adresse aux plus riches qui ont tous leur propre exemplaire et qui ne rachètent plus les nouveaux tomes. La seconde, dont les fondateurs sont protestants, refuse la gravure « pour ne s'adresser qu'à l'intelligence des lecteurs et non à leur sens »⁵². Mais l'heure est aux "connaissances utiles" comme le prouve les tentatives d'Émile de Girardin, en France, pour créer des journaux de connaissances utiles⁵³. Ce dernier tente de fonder un journal pour le peuple, peu cher.

50. Le graveur fait en sorte que le fil du bois soit perpendiculaire à la surface à graver, il ne s'oppose plus à la direction de ses fibres, contrairement à la gravure sur bois traditionnelle, le bois de fil. Cette forme de gravure en relief peut être imprimée en même temps que le texte et elle s'abîme moins vite que des plaques de cuivre gravées.

51. Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle une histoire oubliée*, Limoges, PUL, 2005.

52. Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle une histoire oubliée*, Limoges, PUL, 2005, p. 19.

53. Lancement en 1828 du *Voleur* et en 1831 du *Journal des connaissances utiles*, imprimé par Alexandre Lachevardière ainsi au courant des innovations d'Outre-Manche. Émile de Girardin essaie de mettre en pratique le nouveau principe « Vendre bon marché pour vendre beaucoup. Vendre beaucoup

Il innove avec une presse populaire bon marché, mais n'a pas le succès escompté par manque de qualité. L'insuffisance quantitative du lectorat et la hausse des prix du livre créent, de plus, une importante crise.

L'idée d'élargir le lectorat en évoluant vers la périodicité de certains écrits et en proposant aux bibliophiles de nouveaux objets, les gravures, contribue à relancer les métiers du livre. La presse illustrée n'a pu naître que dans un contexte culturel et socio-politique nouveau, qui est en partie propre à l'Angleterre et que l'auteur appelle le « terreau anglais »⁵⁴ : à l'instar de la France, l'Angleterre bénéficie d'évolutions techniques⁵⁵ à quoi s'ajoute un début de libéralisation de la presse lors de la victoire des libéraux sur les conservateurs en 1832. La Society for the Development of Usefullknowledge, créée en Angleterre en 1826, profite de cette victoire pour publier un périodique, *The Penny Magazine*, illustré de belles gravures légendées, pour instruire le plus grand nombre. Il est dirigé par Charles Knight, libraire, journaliste et vulgarisateur, passionné par le désir d'instruire. Le but recherché est une publication à bon marché, de qualité. La rédaction favorise les biographies qui présentent des exemples à suivre, met en avant la morale et les vertus sociales et patriotiques. La gravure coûte moins cher avec la nouvelle technique et permet d'expliquer par l'image les textes raisonnés : elle a valeur d'éducation.

« Comme l'ont écrit les fondateurs des premiers magazines illustrés [...], la présence de gravures poursuit incontestablement, en France comme en Angleterre et en Allemagne, la tradition instaurée par l'*Encyclopédie* »⁵⁶.

Les premiers journaux illustrés ont donc une forte vocation formatrice pour la moyenne bourgeoisie en extension. Jean-Pierre Bacot souligne que la diffusion de ce modèle du *Penny Magazine* se fait géographiquement sur les lieux-mêmes de diffusion de l'*Encyclopédie* : en France, en Belgique, en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays du Nord ou en Pologne, mais en touchant sociologiquement un lectorat bien plus large.

Alexandre Lachevardière, ancien proche des Saint-Simoniens, n'a pas pu rester insensible aux charmes de cette presse qui prône l'instruction populaire et se donne, par les gravures, les moyens d'y arriver.

pour vendre bon marché ».

54. Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle une histoire oubliée*, Limoges, PUL, 2005, p. 23.

55. Il faut particulièrement penser au développement des transports et à la perfection de la technique de gravure sur bois debout qui permet des approches plus fines du dessin.

56. Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle une histoire oubliée*, Limoges, PUL, 2005, p. 38.

Le *Tour du Monde* est pour Jean-Pierre Bacot un exemple du renouveau de la première génération de presse illustrée⁵⁷. Il répond à l'expansion des connaissances utiles et au besoin de divertissement d'un public de plus en plus nombreux. Le *Tour du Monde* est en continuité avec le *Magasin* même s'il rompt avec le processus de déclinaison du *Penny Magazine* par sa spécialisation. Il offre une vision globale des espaces connus et explorés de la planète de façon bien plus approfondie que la plupart des magazines illustrés concurrents⁵⁸. Cette revue est aussi un moyen d'achever les *Voyageurs anciens et modernes* puisque Charton va présenter des voyageurs contemporains et rappeler les anciens dans des notes ou dans des comparaisons.

Comme pour les *Voyageurs*, il accompagne les publications de nombreuses gravures de très bonne qualité : il regrette en effet que les récits publiés d'habitude n'en comportent pas. L'illustration de pays, ou de coutumes étrangères, fait pénétrer le lecteur dans cet univers inconnu et lointain.

« J'ai publié il y a quelques années, les récits des *Voyageurs anciens et modernes* les plus célèbres avec notes et illustrations sérieuses, en quatre volumes. L'Académie française a couronné l'ouvrage⁵⁹. Le succès m'a encouragé. De là, l'idée du *Tour du Monde*, qui fait suite aux relations antérieures à notre siècle. Nous nous proposons de ne donner que des voyages contemporains sauf à rappeler les anciens dans nos notes ou avant-propos. »⁶⁰.

En fait, Édouard Charton continue son œuvre pédagogique et délivre un cours régulier de géographie qui permet au lecteur de contextualiser les événements mondiaux dont les nouvelles alimentent la presse d'actualité mais qui n'apparaissent pas dans le *Tour du Monde*.

57. Elle se développe parallèlement à la deuxième génération, consacrée à la presse d'actualité illustrée, réservée à la bourgeoisie, dont le principal représentant en France est l'*Illustration* auquel Charton a participé la première année.

58. Contrairement à la plupart des autres journaux, et par opposition républicaine au régime de Napoléon III, aucun article ne met en valeur les conquêtes coloniales françaises. Il ne s'agit pas de prôner l'impérialisme.

59. Édouard Charton a reçu le prix Montyon en 1857. Ce prix récompense les entreprises qui font preuve de valeur morale.

60. Édouard Charton, *Correspondance*, Lettre p. 1080 vol 2, lettre du 19 Mai 1860 à Ernest Bersot philosophe qui veut des précisions sur le *Tour du Monde*. Cette lettre permet de cerner et de résumer les objectifs de l'entreprise.

La volonté d'instruire par l'illustration

Édouard Charton a été très marqué par le pouvoir des estampes étant enfant : il raconte que les estampes affichées dans sa chambre et dans la maison lui ont beaucoup appris en particulier celle qui représentait *Le tableau de la vie* de Mérian⁶¹.



FIGURE 1.3 – “Le Tableau de la vie” de Mérian, *Magasin Pittoresque*, 1844, p. 4.

Ses parents lui ont enseigné que l'on pouvait instruire par l'image puisqu'ils avaient

61. Il y voyait le parcours de la vie humaine qui va toujours vers l'avant.

affiché chez eux des estampes « n'étant pas assez riches pour mettre sous mes yeux des tableaux de grands maîtres »⁶². Ils préfèrent présenter à l'enfant de simples reproductions plutôt que de mauvaises peintures.

À l'école de Sens, l'élève apprend le dessin auprès de M. Dubosq, professeur admiré, ami de ses parents ; seul, à Paris, il prend l'habitude de dessiner pour sortir de temps en temps de ses études. Est-ce en souvenir de cette jeunesse que le jeune homme, devenu rédacteur, privilégie les gravures ? Ce n'est pas sûr, peut-être a-t-il simplement décidé d'imiter l'Angleterre... Le fait est que, déjà dans le *Magasin Pittoresque* et ensuite dans tous ses ouvrages, l'illustration prend une place primordiale. Elle se trouve dans le titre même du *Magasin* puisque "pittoresque" désigne l'image et elle est la raison d'être de l'*Illustration*.

Le terme d'"illustration" a désigné « les ornements coloriés des anciens manuscrits ; aujourd'hui, il se dit de figures gravées intercalées dans le texte d'un livre » selon le *Litttré*. Il vient du latin "illustratio", action d'éclairer. L'illustration apporte donc un complément au texte et n'est pas seulement insérée à titre d'exemple, malgré l'usage actuel qui donne au mot cette connotation.

Dans les premiers tomes des deux revues, l'utilisation des illustrations est justifiée par la rédaction. Une évolution a l'air de se faire toutefois entre le *Magasin Pittoresque* qui n'en parle qu'à la onzième page en introduction d'un article sur les navires de la Marine⁶³ et le *Tour du Monde* qui évoque le sujet dès la préface. Cependant les discours restent les mêmes :

« Dans le désir d'initier le public à une connaissance de la marine plus profonde que celle qui lui a été donnée par les romans, un ancien marin vient de publier trois volumes descriptifs [...] ; mais cet ouvrage, qui remplit une partie du but que nous nous proposons, n'est point à la portée des bourses maigres et n'a point de gravures : or, c'est par ce dernier point surtout que nous comptons nous rendre utiles ; nos définitions sont en grande partie dans le dessin ; c'est lui qui répondra aux lacunes du texte, et qui remplacera la lecture chez ceux que la lecture fatigue ; c'est lui qui mettra à la portée des petites bourses les choses que les descriptions ne sauraient rendre, et dont l'explication demanderait trop de science »⁶⁴.

62. Citation dans Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque, 1833-1870*, p. 35.

63. « Marine, ce que nous voulons faire », *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 11.

64. « Marine, ce que nous voulons faire », *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 11.

Pour Charton, la gravure est plus facilement accessible et compréhensible que le texte brut : en effet malgré les lois sur l'éducation qui commencent à apparaître⁶⁵, la grande majorité de la population reste analphabète et peut profiter du recueil uniquement parce qu'il est illustré. La gravure contribue à donner envie au lecteur de lire.

« Un livre sans image pourra être enrichi de graves leçons de morale, et même de connaissances pratiques, mais il n'aura qu'une valeur imparfaite et une influence douteuse, parce que, malgré la propagation des écoles primaires, une bonne moitié du genre humain ne saura jamais lire qu'à moitié dans un livre sans image [...] Les images sont pour eux une grande faveur ; au premier coup d'œil, ils en saisissent l'ensemble et les détails. Ils conservent longtemps le souvenir des contours fugitifs qu'ils auront à peine aperçus, ils les recomposeront dans leur mémoire, et se délecteront à les méditer. Une image est pour eux de la parole condensée ; ils ont un instinct merveilleux pour découvrir dans le détail le plus indifférent en apparence, dans le trait de dessin le plus incertain, une pensée bien nette, un sentiment bien prononcé ; ils dissèquent en un mot, toutes les formes qui ont frappé leurs regards, et en retirent, pour leur éducation intellectuelle et morale, le même profit que d'autres pourraient obtenir en distillant les sucs nourriciers d'une lecture instructive »⁶⁶.

En plus, la gravure éclaire et complète le texte qui s'organise autour d'elle. Elle n'est pas simplement là pour l'orner. L'illustration est, pour Édouard Charton, la meilleure façon de « parler aux yeux pour arriver plus sûrement à l'esprit »⁶⁷, de rester dans la mémoire des lecteurs et de les faire penser. Il attache à l'image une grande valeur morale parce qu'elle permet à l'homme de visualiser ce que l'article décrit, de voir dans son ensemble et d'en avoir une compréhension plus sensible.

On pourrait croire que l'image est au service du texte quand on consulte les articles techniques qui décrivent un fonctionnement : les illustrations sont alors souvent des petits schémas qui représentent les évolutions du mécanisme. Mais en fait la plupart des gravures sont de grande taille et attirent le regard avant le texte. Elles servent même de prétexte à l'article qui a alors la charge de les expliquer.

65. François Guizot, ministre de l'Instruction publique, fait voter une loi, le 28 Juin 1833 sur l'instruction primaire, qui généralise les écoles de garçons. Depuis le début du siècle cependant, des entreprises ont été menées pour développer l'instruction primaire.

66. « Des moyens d'instruction. Les livres et les images », *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 98-99.

67. « Des moyens d'instruction. Les livres et les images », *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 98.

La note d'intention du *Tour du Monde* donne une autre vision des gravures dont l'usage est plus théorisé : Édouard Charton a complexifié son approche des illustrations :

« Il paraîtra naturel toutefois que nos efforts tendent à donner aux gravures du *Tour du monde* une importance égale à celle du texte même. Si dans les œuvres poétiques ou romanesques les gravures ne sont qu'un ornement, dans les relations de voyage elles sont une nécessité. Beaucoup de choses, soit inanimées, soit animées, échappent à la description : les plus rares habiletés du style ne parviennent à en communiquer à l'esprit des lecteurs qu'un sentiment vague et fugitif. Mais que le voyageur laisse la plume, saisisse le crayon, et aussitôt, en quelques traits, il fait apparaître aux yeux la réalité elle-même qui ne s'effacera plus du souvenir. De tout temps les éditeurs de voyages ont compris cette incontestable utilité des "illustrations". Mais presque toujours leur bonne volonté a été mal servie. [...] Aujourd'hui l'art d'observer simplement, sans idée préconçue, sans tout rapporter à des types de convention, anciens et modernes, a pénétré dans la plupart des esprits. Les voyageurs qui savent assez bien dessiner pour se passer de l'aide des artistes de profession, sont de plus en plus nombreux. La photographie enfin, qui se répand dans toutes les contrées du globe, est un miroir dont le témoignage matériel ne saurait être suspect et doit être préférée même à des dessins d'un grand mérite dès qu'ils peuvent inspirer le moindre doute. Dans les vingt-six livraisons que nous venons de terminer, plusieurs de nos gravures les plus remarquables ont été faites d'après des photographies. [...] Nos autres dessins ont été empruntés à des ouvrages d'une autorité incontestée et dont nous avons toujours eu le soin d'indiquer les titres. »⁶⁸.

Édouard Charton parle d'"égalité" entre le texte et l'image pour signifier leur importance. Il refuse l'utilisation romantique des illustrations, en vignettes, au fil du texte, dans une recherche plus esthétique et décorative qu'instructive. Les illustrations sont prioritaires comme le prouve la mise en page qui fait systématiquement commencer une parution par une illustration de grande taille. Dans les deux revues, elles sont légendées avec le nom du sujet, du dessinateur et quelquefois du graveur. Parfois la légende de l'illustration a le nom de l'article, c'est que le texte est au service de l'image ; quand la légende diffère du titre de l'article, c'est l'image qui illustre le texte d'un exemple ou d'un aspect particulier. Charton fait aussi l'apologie de la photographie et insiste sur

68. *Tour du Monde*, Préface Tome 1, 1860, p. VI.

son utilisation. Cependant nous verrons dans le troisième chapitre que les photographies ne sont jamais reprises sans modifications préalables : la fidélité annoncée par le rédacteur n'est pas complètement respectée⁶⁹.

Dans la première livraison du *Magasin Pittoresque*, Édouard Charton définit les rôles attribués à la gravure et au texte :

« On rencontrera, épars dans la suite de nos livraisons, les plus remarquables des monuments anciens, des monuments du moyen-âge, des monuments modernes. Les gravures en reproduiront fidèlement le caractère, l'effet d'ensemble, et très souvent les détails ; les articles exposeront leur origine, leur usage, leurs diverses transformations, les événements historiques dont ils auront été le théâtre ou les muets spectateurs, et tout ce que leur aspect pourra évoquer de souvenirs »⁷⁰.

Édouard Charton définit bien les usages de la gravure et du texte qui diffèrent mais se complètent. L'illustration passe en premier parce qu'elle attire l'œil du lecteur avant qu'il ne se tourne vers le texte qui donne des compléments d'information et qui met des mots sur ce qu'il voit.

Cependant, les légendes donnent une existence propre aux illustrations qui peuvent être vues et comprises sans le texte. Si un lecteur ne se juge pas assez informé par la légende ou s'il est attiré par le sujet, il peut ensuite aller voir le texte et se laisser guider par les explications.

Édouard Charton se charge pendant toutes les années où il est à la tête des revues de correspondre avec les artistes, de choisir les dessins, de juger leur qualité et de faire attention à leur impression. Il sait s'entourer des dessinateurs les plus prometteurs, qui forment ensuite l'équipe du *Tour du Monde*. Édouard Charton écrit à Bersot en 1860 : « Nous avons les meilleurs graveurs, les meilleurs dessinateurs de Paris ». C'est même une publicité de l'ouvrage qui sous-titre « illustré par nos plus célèbres artistes ». Grandsire, Bida, Karl Girardet, Sabatier, Lancelot, Bérard, de Bar, Doré, Moynet ont dessiné pour les deux revues qui présentent ainsi des gravures de très grande qualité.

Marie-Laure Aurenche remarque qu'en moyenne plus de 60% des articles sont illustrés, ce qui fait à peu près cinq gravures par livraison. Ce sont les articles portant sur les Beaux-Arts qui sont le plus illustrés (à 96%) suivis de ceux sur la géographie et les sciences (à 61% pour les deux) puis l'histoire (35%) et enfin la littérature (18%).

69. Il faut avant tout plaire au lecteur.

70. « Monumens », dans le *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 1.

Les illustrations ont donc une place primordiale dans le projet éducatif d'Édouard Charton qui veut montrer le monde tel qu'il est à tous.

1.3 L'Égypte, un pays aux nombreuses illustrations

« Ces relations ⁷¹, ces lectures, ces voyages, interdits au plus grand nombre, notre recueil aura pour but constant de chercher à en tenir lieu » ⁷².

Les voyages sont en effet une des préoccupations du directeur des deux revues qui ne s'est pourtant pas beaucoup déplacé hors de France. Le *Magasin Pittoresque* est un précurseur du *Tour du Monde* puisqu'il contient aussi des petits comptes rendus de voyages et des articles sur la vie contemporaine et l'histoire de pays lointains. Les connaissances de ces espaces sont, à l'époque, réservées aux voyageurs issus des classes fortunées. Les autres se contentent de faire travailler leur imagination et restent ignorants. Le *Magasin*, à vocation encyclopédique, offre avant le *Tour du Monde* des récits de voyages et des dessins d'après nature. Il détaille aussi parfois certaines coutumes ou s'attarde sur les vêtements et les coiffures de différentes nations.

Pendant toute la période de large diffusion de ces revues, l'Égypte est une destination privilégiée des voyageurs en Méditerranée ⁷³. Avec les différents événements du XIX^e siècle, le pays est particulièrement cher à la France.

1.3.1 « L'Égypte, passion française ⁷⁴ »

La fascination qui existe pour l'Égypte au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle a été démultipliée après l'Expédition d'Égypte. Si cette dernière a été un échec militaire et diplomatique, les savants emmenés par Bonaparte ont réalisé un travail de collation d'informations très important qui a servi de base au développement de l'égyptologie. La *Description d'Égypte* est organisée en trois parties : la première concerne l'Égypte antique, même si les savants de l'époque ne comprennent pas les hiéroglyphes qu'ils recopient, la deuxième l'Égypte moderne et la dernière l'histoire naturelle. La *Description d'Égypte*, publiée sous la direction de Jomard dès 1809, et, avant cela, *Le Voyage*

71. Le démonstratif désigne les relations, les voyages et les lectures des plus riches dont vient de parler Édouard Charton et qui leur permettent d'être éduqués, naturellement.

72. « À tout le monde », dans le *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 1.

73. Le pays est la deuxième destination touristique du pourtour méditerranéen après l'Italie mais avant la Grèce.

74. Du titre de l'ouvrage de Robert Solé paru en 1998.

dans la *Haute et la Basse-Égypte* de Vivant Denon⁷⁵ en 1802, permettent aux Français d'accéder aux connaissances sur ce pays⁷⁶. La première est illustrée par dix volumes de neuf cent soixante quatorze planches dont soixante quatorze en couleur et le second, très joliment illustré, a connu de très nombreuses rééditions, une quarantaine sur le siècle.

Des récits de voyages de militaires puis de voyageurs sur les traces de l'Expédition et du Christ, ou de simples touristes font connaître le pays à de nombreuses personnes. Les voyageurs partent aussi avec des missions de l'État comme Maxime du Camp, chargé de faire des photographies. Ce dernier devient célèbre en publiant son récit et ses images. Se retrouvent en Égypte des entrepreneurs, comme Émile Guimet, des missionnaires et de très nombreux artistes pour qui l'Orient représente le rêve : Chateaubriand, Nerval, Flaubert pour ne citer que des écrivains. Au cours du siècle, leur itinéraire dans le pays se codifie : les voyageurs font tous le même parcours qui prévoit des visites obligatoires, les aiguilles de Cléopâtre, la colonne Pompée, le sphinx et la grande pyramide de Chéops, Karnak, Louxor. Les pyramides de Saqqarah sont visitées plus rarement comme les lieux bibliques à Matarieh. Si les premiers voyageurs se contentent de visiter la Basse-Égypte (Alexandrie et Le Caire), le développement des croisières sur le Nil⁷⁷ leur permettent de descendre en toute sécurité jusqu'à la deuxième cataracte aux confins du Soudan. Certains partent à l'aventure dans le désert sinaïque et d'autres, dès les années 1850, s'intéressent au canal de Suez. Ils ne reviennent pas tous enchantés et n'hésitent pas à montrer ce qui ne va pas, même si leurs tableaux sont souvent motivés par leurs regards européens plus facilement critiques.

« Les voyageurs sont pour ainsi dire les journalistes du monde » écrit le comte Forbin en 1818⁷⁸. Le voyageur est un témoin capable d'éclairer ses contemporains par son récit : il a été en contact avec le pays et prétend le montrer le plus sincèrement possible à son lecteur. Il lui raconte le monde tout en gardant à l'esprit ce découpage en journées : la plupart des récits de voyage sont réalisés chronologiquement et correspondent aux carnets de voyage que les personnes remplissent au jour le jour⁷⁹. Cette forme

75. Dominique Vivant Denon, 1747-1825, artiste qui est parti avec Napoléon en Égypte dont l'ouvrage illustré a fait la fortune.

76. Plusieurs gravures du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* sont imitées d'après la *Description d'Égypte* qui reste pendant tout le siècle et jusqu'au début du XX^e siècle une source inépuisable sur l'Égypte.

77. Thomas Cook organise la première croisière sur le Nil à bateau à vapeur en 1869 après avoir fait des circuits en Angleterre et en Europe dans les années 1850. Il fonde la première agence de voyages.

78. Cité dans Sarga Moussa, Kaja Antonowicz (collab.), *Le voyage en Égypte : anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2004, p. XIX.

79. Petit à petit, les récits se détachent de cette forme parfois épistolaire pour se rapprocher du roman, au début du XX^e siècle.

leur donne une plus grande réalité mais les regards qu'ils portent sur les pays visités sont pétris de valeurs européennes et très facilement critiques. Cependant, le prix de ces récits empêche leur grande diffusion et seules les classes aisées peuvent se les procurer. L'absence d'illustrations en général⁸⁰ ne les rend pas accessibles aux personnes illettrées.

L'Égypte est d'autant plus un sujet à la mode en France que Champollion déchiffre les hiéroglyphes en 1822 et lance l'égyptologie, science française dans l'esprit de l'époque, brillamment illustrée par Mariette, fondateur du musée archéologique du Caire et Maspéro, directeur de la Mission archéologique française du Caire, mais aussi par des dizaines d'autres savants comme Chabas, de Rougé, Amélineau et Loret. De nombreux objets viennent orner les musées français ou sont présentés au cours des Expositions Universelles⁸¹. L'Égyptologie apparaît comme une science particulière dans les études antiques et bénéficie du soutien de l'État qui la voit comme un moyen de rétablir la suprématie française en Égypte. D'ailleurs, une des clauses de l'Entente Cordiale de 1904, qui met fin aux antagonismes entre la France et l'Angleterre, est de céder définitivement l'Égypte aux Anglais contre la direction du Service des Antiquités égyptiennes, qui doit être tenue par un Français, et l'occupation du Maroc, réalisée entre 1906 et 1912. Cependant leurs travaux ne sont pas beaucoup diffusés et leurs livres se vendent très mal, à peu d'exemplaires et souvent rachetés en grande partie par souscription de l'État. Ils ne sont connus qu'au travers des revues comme le *Magasin Pittoresque* ou l'*Illustration*, qui publie plus d'articles sur l'Égypte que sur la Grèce. Ils ont une forte influence dans la société⁸².

L'étude que nous avons menée l'année dernière contribue à montrer que les connaissances sur l'Égypte sont accessibles aux élites lyonnaises, au musée ou à la bibliothèque, dans le bulletin de la Société de Géographie mais aussi dans les conférences de l'université. Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde*, avec leur formule peu chère et accessible à tous, ont contribué à transmettre les savoirs accumulés sur ce pays à une population bien plus vaste. Leur caractère illustré leur confère un attrait et un moyen

80. Voir notre mémoire de M1, *Les Lyonnais à la découverte de l'Égypte*, sur les sept voyageurs lyonnais, seuls deux publient un ouvrage dans lequel se trouvent quelques illustrations. Il s'agit des dessins de l'architecte Chenavard et des photographies du missionnaire Chautard. Si le premier ne montre que des monuments bien connus, le second présente quelques scènes étranges comme le chargement de balles de coton.

81. Les Expositions Universelles reconstituent des temples et des monuments égyptiens, comme à Paris en 1867 où un temple et un caravansérail représentent le pays.

82. Il arrive souvent qu'ils soient invités à des Expositions ou à des conférences qui ne traitent pas spécialement de l'Égypte. La ville de Lyon accueille Mariette et Maspéro, à l'occasion du Congrès provincial orientaliste en 1878, qui parle pourtant très peu de l'Égypte.

supplémentaire de détailler le pays.

1.3.2 Les articles sur l'Égypte dans le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde*

Le Magasin Pittoresque en Égypte

Plus de cent trente articles sur l'Égypte ont été écrits dans les colonnes du *Magasin Pittoresque* entre 1833 et 1870⁸³, mais seulement soixante seize sont illustrés : cela représente plus de 58% d'articles illustrés alors que Marie-Laure Aurenche calcule une moyenne de 60% sur l'ensemble des articles : l'Égypte est légèrement moins illustrée que les autres sujets. En tout, de 1833 à 1914, ce sont cent quinze articles illustrés par cent soixante illustrations qui racontent l'Égypte. Il y a en moyenne plus d'une illustration par article.

- Le *Magasin* a publié quelques représentations de tableaux exposés aux salons artistiques, selon la volonté de Charton de faire découvrir la peinture.



FIGURE 1.4 – “Le dépiquage du blé en Égypte”, Gérôme, *Magasin Pittoresque*, 1861, p. 173

Le dépiquage du blé en Égypte par Gérôme, présenté au salon de 1861 est publié

83. Les articles sur l'Orient en général représentent 10% des articles du recueil avec des pointes à 18% lors des Guerres de Syrie et de Crimée.

la même année et donne lieu à un article sur le blé égyptien vendu en Europe par exemple⁸⁴.

Édouard Charton choisit les peintures plus pour le sujet qu'elles permettent de développer que pour leurs qualités esthétiques.

- Les illustrations représentent des objets conservés dans des musées (en particulier le Louvre et le musée de Boulaq). En 1852, un article explique ce que le spectateur peut trouver au musée du Louvre et le rédacteur va assez loin dans la description des gravures mises sur une pleine page :

« Nous avons publié dans quelques uns de nos précédents volumes des articles sur l’Ancienne Égypte [...], nous devons supposer que ceux de nos lecteurs qui ont prêté quelque attention à ces articles sont suffisamment préparés à continuer de nous suivre dans notre visite rapide au musée égyptien »⁸⁵.

Cette citation montre aussi qu’il existe une continuité entre les différentes livraisons : le lecteur est invité à relire d’anciennes livraisons pour se remémorer ce qui y était dit. Cette publication sur le Louvre aurait été à l’origine de la vocation égyptologique de François Chabas, 1817-1882, qui se lance, sur le tard et sans jamais aller en Égypte, dans l’étude de matériaux ramenés par d’autres savants⁸⁶.

- Il publie aussi des scènes de la vie quotidienne et des monuments rapportés par des voyageurs, voir par exemple les articles de Prisse d’Avesnes en 1847 sur l’agriculture en Égypte.

Les sujets traités respectent donc la vocation encyclopédique de la revue : antiquité, architecture, urbanisme musulman, histoire naturelle, actualité.

Seules les représentations de peintures sont éditées en pleine page, les autres sont intégrées dans le texte et peuvent prendre au maximum une demi-page. Les illustrations sont très souvent le point de départ des articles : en 1872, Alexandre de Bar dessine une vue de la citadelle du Caire, et le texte explique, « la vue que nous donnons est prise du Sud-Est au pied du Mont Mokattam, tout à fait hors de la ville dont on aperçoit distinctement l’une des extrémités orientales, la citadelle, El-Qalah ». Le texte guide le lecteur dans sa façon de regarder l’image. Il situe puis attire le regard sur un objet

84. Voir l’illustration sur la page suivante. Le dépiquage utilise les animaux (boeufs, porcs ou ânes) qui foulent les épis pour libérer le grain. Ici ce sont des boeufs qui tournent en tirant une machine qui écrase les épis.

85. *Magasin Pittoresque*, 1852, p. 174.

86. Il est le premier à déchiffrer le Papyrus Prisse par exemple.

en particulier. En 1848, un article sur la découverte, et le transport à la bibliothèque nationale, de la Salle des Ancêtres de Karnak, est accompagné de dessins de Prisse d'Avesnes « à qui nous devons les dessins dont nous donnons ici l'explication » ; chaque image est prise indépendamment et décrite. Plus loin dans le texte, il est dit de la salle des Ancêtres de Karnak que « notre première gravure donnera une idée de l'état où était cette relique archéologique, et expliquera la crainte très fondée que des pierres gigantesques devaient inspirer aux fellahs »⁸⁷. L'illustration remplace ici le texte en ce qu'elle transmet des informations indicibles (la crainte et la vétusté).

Il est assez rare que les illustrations n'aient rien à voir avec le sujet de l'article même si cela devient plus fréquent dans les dernières publications : les articles sont plus longs⁸⁸ et les illustrations ont de plus en plus le simple rôle de décoration. Ainsi, un article de 1905 est intitulé “ma première relâche à Port-Saïd” : l'auteur, apparemment un jeune militaire, raconte ce qu'il voit. Le texte est illustré par le “Square Lesseps à Port Saïd” alors qu'il ne l'évoque même pas. En 1908, La revue présente la peinture de Léon Bonnat intitulée “La Femme fellah” mais l'article est une biographie du peintre. Enfin, la même année, paraît une sorte de roman feuilleton, “La Momie de la princesse” ; l'auteur, Lucien Trotignon, raconte l'expérience d'un jeune homme qui achète une momie de princesse dont on a une illustration. Un Américain cherche à la lui racheter, il refuse jusqu'à ce qu'il rencontre sa fille dont il tombe amoureux et avec qui il se marie. À la fin, les protagonistes s'aperçoivent que la momie est fausse. L'illustration ici est complètement mensongère puisque l'histoire est une fiction et elle a un rôle purement décoratif, pour mettre dans l'ambiance orientale.

L'évolution du nombre d'illustrations est nette entre les revues des vingt premières années qui contiennent beaucoup d'informations sur le pays et les cinq décennies suivantes : le recul est peut-être dû aux orientations politiques du Second Empire. Annie Lagarde Fouquet distingue plusieurs périodes du *Magasin Pittoresque* liées à la propre vie d'Édouard Charton alors que Marie-Laure Aurenche les associe aux relations politiques franco-égyptiennes. Les deux facteurs se superposent :

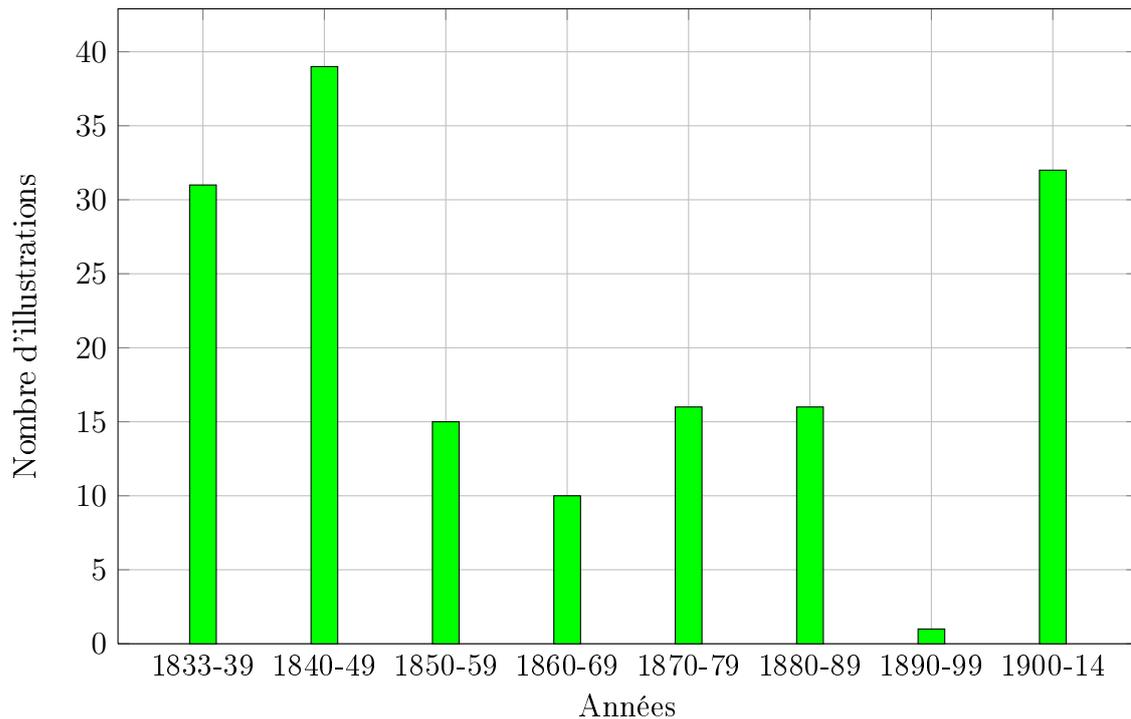
- 1833-1848 ou 1850, « la publication reflète l'enthousiasme, la générosité et le désordre de la jeunesse. C'est l'adolescence de la revue »⁸⁹. La Monarchie de Juillet entretient de très bonnes relations avec Méhémet-Ali, à la tête de l'Égypte

87. *Magasin Pittoresque*, 1848, p. 164.

88. Ils prennent la forme de récits de voyage et se rapprochent de la mise en page du *Tour du Monde* : plusieurs pages d'affilées toutes illustrées.

89. Annie Lagarde-Fouquet, p. 120. Les sujets sont extrêmement variés et sont placés sans ordre apparent.

Le nombre d'illustrations de l'Égypte par décénies dans le *Magasin Pittoresque*



dont il veut faire “la France de l’Occident”. De nombreux Français, dont les Saint-Simoniens derrière Enfantin, se rendent en Égypte pour se mettre au service du vice-roi et développer le pays : le docteur Clot s’occupe de la formation des premiers hôpitaux pendant que le colonel Sève, appelé aussi Soliman Pacha, réorganise l’armée. Les Saint-Simoniens veulent faire réaliser le canal de Suez et, devant leur échec, commencent, en 1833, à faire un barrage sur le Nil, interrompu par une épidémie de peste en 1836. Certains restent alors dans le pays des pharaons comme Lambert qui devient directeur de l’école polytechnique du pacha, les autres rentrent en France.

La revue présente des gravures sur l’Expédition d’Égypte, elle s’aligne avec le discours de Louis-Philippe qui cherche à réconcilier les Français en la réhabilitant et elle valorise Bonaparte et plus encore Kléber. Elle montre aussi les résultats des travaux de Champollion présentés par son dessinateur, Nestor L’Hôte, de sorte que les lecteurs puissent déchiffrer des cartouches royaux... Elle laisse voir les idéaux de son directeur : en 1837, Édouard Charton est seul à la tête du *Magasin*, le premier article sur l’Égypte concerne l’éducation au pays des pyramides. Il ne fait par contre aucune allusion au voyage d’Enfantin.

- 1852-1870, Édouard Charton, en opposition avec le régime, est beaucoup plus prudent et réservé. Napoléon III insiste beaucoup sur la filiation avec son oncle et valorise, de ce fait, les réalisations faites en Égypte. Le *Magasin Pittoresque*, pour

ne pas faire d'actualité et ne pas encourager l'empire, ne publie plus beaucoup sur l'Égypte contemporaine (il ne parle pas du tout du canal de Suez) et insiste sur l'Égypte ancienne⁹⁰. Il évoque surtout la naissance de l'archéologie (avec les fouilles de Mariette) ; il publie des récits de voyages et des informations sur la passion égyptienne en France avec des articles sur le musée du Louvre ou l'Exposition Universelle de 1867 qui reconstitue par exemple un temple égyptien. Cette période est aussi celle de l'éloignement de l'Égypte qui se tourne vers l'Angleterre à la mort de Méhémet-Ali en 1849.

- 1871-1900 voit d'abord la disparition d'Édouard Charton qui quitte la revue en 1888 et meurt en 1890 ; la revue est vieillissante et devient moralisatrice. L'Égypte, terre d'enthousiasme, est peu traitée d'autant que la France y est en conflit avec l'Angleterre⁹¹. Le journal qui ne veut pas prendre parti ne parle pas du tout de ces problèmes contemporains et publie sur l'archéologie, la mode des voyages... Il suit par exemple les fouilles de Mariette à Memphis, ou publie des tableaux orientalistes.
- 1900-1914, la France se réconcilie avec son voisin d'Outre-Manche ce qui contribue peut-être à un renouveau d'intérêt pour l'Égypte dans la revue. Les sujets sont variés : du canal de Suez, traité pour la première fois, aux découvertes archéologiques d'Albert Gayet. Mais ces sujets sont déjà connus par ailleurs, ce qui pousse la rédaction à chercher un autre type de publications, des articles longs et romancés. Cependant cette nouvelle formule ne fonctionne pas non plus et le *Magasin Pittoresque* vivote jusqu'en 1914 avec des soubresauts après la guerre.

Malgré des périodes d'absence, l'Égypte est un sujet souvent traité par la revue, plus d'une fois par an en moyenne. Les articles ont des sujets variés qui évitent l'actualité mais permettent de donner un contexte à une situation politique agitée.

***Le Tour Du Monde* et le voyage en Égypte**

Le *Tour du Monde* fonctionne différemment : une publication concerne un récit particulier qui peut se prolonger sur plusieurs livraisons. Il a publié quinze récits sur l'Égypte⁹². Certains se passent exclusivement dans ce pays, d'autres racontent

90. D'après Marie-Laure Aurenche dans « l'Égypte contemporaine dans le *Magasin Pittoresque* entre 1833 et 1870 », *Études saint-simoniennes*, Philippe Régnier (dir.), 2002, les articles sur l'Égypte ancienne passent de vingt huit à vingt alors que ceux sur l'Égypte contemporaine de cinquante à vingt. Tous diminuent mais pas avec la même proportion entre 1833 et 1870.

91. En 1882, l'Égypte passe sous protectorat anglais ; en 1898, les deux pays évitent de peu la guerre après le conflit diplomatique de Fachoda, au Soudan, pour le contrôle de l'amont du Nil.

92. À titre de comparaison, il y en a une dizaine sur l'Espagne.

un voyage bien plus long, où l'Égypte n'est qu'une première étape. Les auteurs sont tous des voyageurs, leurs récits ne sont pas traduits à part celui de Mlle Tinné.

- Guillaume Lejean fait publier en 1860 son *Voyage en Afrique Orientale* dont les premiers jours se passent en Égypte.

« Je pars après demain pour l'intérieur de la Nubie, et je viens régler avec vous un premier compte de souvenirs de voyage que j'aurai bien vite oubliés, si je ne vous les écris, tant j'ai l'esprit préoccupé de cette Éthiopie mystérieuse que je vais aborder »⁹³.

Il a envoyé des lettres et des croquis au directeur qui publie sans attendre ses impressions de voyage. Le format épistolaire met plus de sincérité dans le texte et répond aux promesses de Charton de publier des textes inédits. Il indique ainsi le mode de fonctionnement de la revue : les auteurs envoient des notes de leurs voyages du pays visité. Ces articles sont ensuite publiés, agrémentés de leurs dessins ou d'illustrations d'après leur récit⁹⁴.

- M.A. Georges, en 1862, visite les grottes de Samoun. Ce petit article est intéressant parce qu'il montre un lieu très peu visité d'habitude par les voyageurs qui suivent un itinéraire assez formalisé (Alexandrie- Le Caire- Les Pyramides et la remontée du Nil pour les plus courageux). L'auteur parle seulement de cette partie du voyage dans le désert, accompagné de ses guides.
- Henry Cammas et André Lefèvre donnent, en 1863, le récit de leur voyage effectué en 1859, *Voyage en Égypte*.

« J'ai l'intention de visiter l'Égypte, la Syrie, la Palestine et la Perse. Des affections de famille me feront séjourner à Alep où mon beau-frère M. Chatry de la Fosse vient d'être nommé consul. Ce voyage sera long, et je veux le rendre intéressant en profitant de mes connaissances en photographie pour prendre et envoyer en France une suite de vues et de costumes qui reproduiront les sites, les caractères et les monuments les plus remarquables de ces pays éloignés »⁹⁵.

Cette déclaration accompagne sa demande de mission officielle. Il reste plusieurs années dans le Proche-Orient et neuf mois en bateau sur le Nil en Égypte.

- *Une Excursion au Canal de Suez* par Paul Merruau en 1862 paraît dans le *Tour du*

93. *Tour du Monde*, 1860, p. 97.

94. Mais cette situation n'arrive qu'une seule fois, en 1862 : Karl Girardet interprète le texte d'un voyageur.

95. Lettre de demande de voyage sans frais au ministère des Beaux-Arts en mars 1859. Voir <http://expositions.bnf.fr/veo/photographies/ssindex12.htm>, consulté le 23 mai 2012.

Monde du second semestre de 1863, en première livraison. L'auteur accompagne Ferdinand de Lesseps et décrit l'avancée des travaux du canal qui commencent dans les années 1850 et sont achevées en 1869⁹⁶. Il faut noter ici que Charton ne censure pas cette information et laisse paraître cet article sur le canal.

- Alexandre Bida, peintre, et Georges Hachette sont les auteurs d'une *Excursion au Mont Sinaï*, en 1864, d'après des lettres et des notes.

« Je tiens à votre disposition mon journal de voyage au Sinaï. Mais c'est bien stérile et bien monotone, et ne pourrait en aucun cas fournir par son étendue de quoi faire une livraison. Vingt jours passés sur le dos d'un chameau au milieu de sables et de rochers, n'offrent pas assez d'incidents pour piquer la curiosité des lecteurs. »⁹⁷.

Pourtant son récit de voyage, fait avec Georges Hachette, paraît en plusieurs livraisons avec ses dessins.

- Trémaux transmet en 1866 son *Voyage au Soudan Oriental* fait en 1848-1850 ; cet architecte qui est aussi un brillant dessinateur, traverse l'Égypte pendant une longue première partie.
- Zurcher et Margollé font un résumé du voyage de Mademoiselle Tinné en Afrique en 1870 ; cette jeune Hollandaise est une exploratrice qui rapporte de nombreux résultats scientifiques de ses voyages. Le Caire est juste une étape, elle s'attarde bien plus en Libye et dans le désert du Sahara. Les illustrations de son récit sont assez rares, parsemées des portraits de la jeune femme et de sa mère.
- En 1892, Charles Grad, homme politique alsacien, transmet son *Voyage dans l'Arabie Pétrée : Serbal et Sinaï*. Il a déjà publié des récits sur l'Alsace, sa région natale, à de très nombreuses reprises dans cette revue.

« Mr Grad, qui est en ce moment en Égypte, m'écrit ce qui suit : “En février je ferai la traversée du Sinaï pour aller en Syrie, en suivant le chemin des Hébreux à travers le désert. Cette partie n'a pas été décrite par M. Lortet⁹⁸. Je ferai volontiers une ou plusieurs livraisons sur le désert sinaïque et sur Suez et Hébron. Auriez-vous l'occasion d'en causer avec M. Charton et de me faire savoir au Caire, Hôtel Royal, ce que vous en pensez” »⁹⁹.

96. Le canal est mis en œuvre par une compagnie française, la majorité des outils et beaucoup d'ouvriers viennent de France où ils ont été recrutés par Lesseps.

97. *Correspondance*, Lettre p. 1515 vol. 2, Lettre du 2 mai 1864 de Bida à Charton.

98. Louis Lortet, doyen de la faculté de médecine de Lyon, spécialiste de l'étude de momies animales, a fait le récit de son voyage en Syrie.

99. Édouard Charton, *Correspondance*, Lettre p. 1987 vol. 2, lettre du 12 janvier 1886 d'Émile

Il s'adresse à l'éditeur Émile Templier, directeur d'Hachette, pour atteindre Charton. Les récits arrivent par les mains de connaissances. Il fait deux livraisons avec ce voyage que Grad a sûrement réalisé accompagné d'amis, puisque certains noms apparaissent dans le texte.

- *Six semaines sur le Nil*, par Edmond Cotteau, voyage effectué en 1893 publié en 1894. Ce récit prend la place de trois livraisons. Ce grand voyageur se définit comme un touriste et pas comme un explorateur, il est membre de la Société de Géographie et est parfois envoyé par l'État en mission.
- Gaston du Boscq de Beaumont donne un récit sur *Irrigation de l'Égypte et les nouveaux barrages d'Assouan et d'Assiout* en 1903. L'irrigation est un sujet souvent traité parce que les Européens sont étonnés de la façon dont l'Égypte gère l'eau et les crues du Nil.
- En 1904, c'est l'égyptologue Albert Gayet qui fait trois publications sur les *Coins d'Égypte ignorés* et sur ses découvertes à Antinoé où il était envoyé par Maspéro et Émile Guimet ; un livre sort en 1905 avec le même titre mais sans aucune gravure. Dans cet article, l'auteur se propose de suivre l'itinéraire de Saint-Louis en Égypte et fait appel à de nombreuses références médiévales qui donnent un aspect fictionnel au texte.
- Émile Amélineau, en 1905, écrit un article sur les fouilles qu'il vient de réaliser en tant qu'égyptologue : *Abydos, dans les temps anciens et dans les temps modernes*. Il compare donc la ville ancienne et ce qu'il voit maintenant.
- L'année suivante, il fait un texte sur *Une famille féodale en Égypte* où il raconte la vie d'une famille de riches coptes chez qui il a été invité et avec qui il devient ami. Le *Tour du Monde* publie ce récit nouveau puisque très proche du mode de vie actuel d'une famille aisée. Émile Amélineau est un spécialiste de l'histoire copte. Il publie aussi au second semestre de l'année 1906, un récit sur son voyage en Nubie en plusieurs livraisons, la première se passe en Égypte.
- Le comte Jean de Kergorlay visite les *Sites délaissés d'Orient : du Sinaï à Jérusalem* en 1910. Tout son voyage ne nous intéresse pas mais il participe à une expédition proposée par des jésuites de Zagazig. Il part en expédition avec eux et quelques domestiques. Certaines des photographies reproduites dans le texte sont prises par les pères jésuites qui maîtrisent bien l'appareil. Ils vont sur les traces de la religion chrétienne, à chameau puis à mulet et donnent une vision plus interne de la vie au Couvent Sainte-Catherine par exemple, qui mérite d'être

Templier éditeur à Charton.

soulignée.

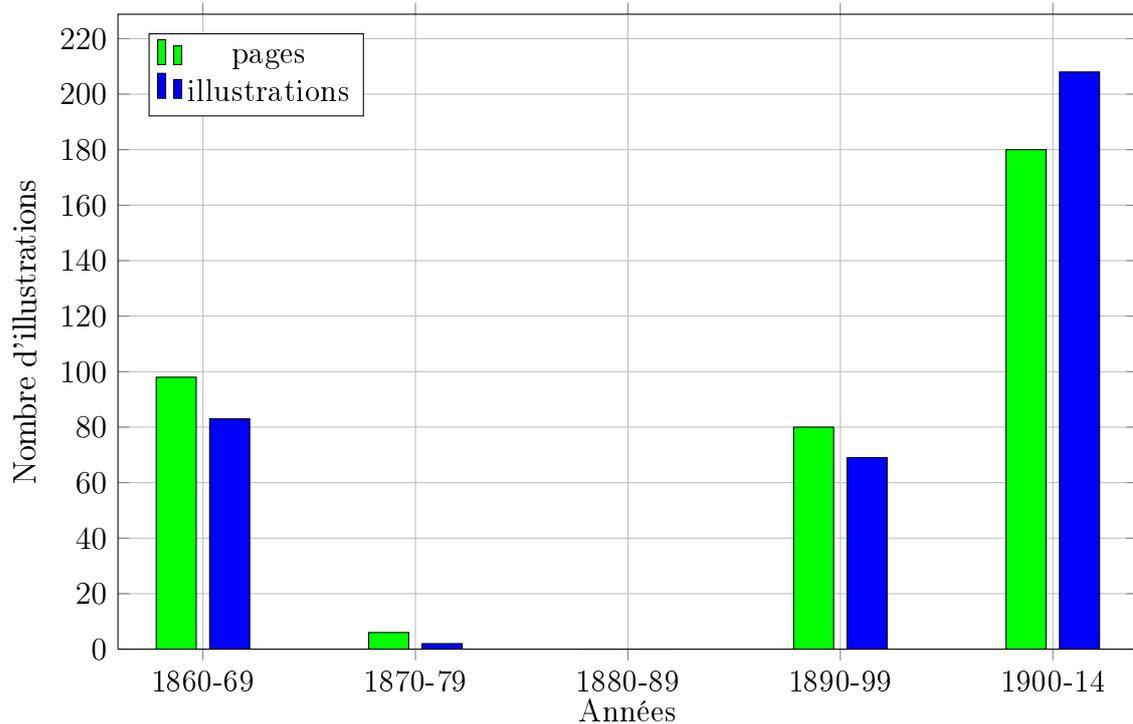
- Enfin, en 1913, Deschamps propose des *Promenades au Caire*, d’après ses notes de voyage. Encore une fois le lecteur est plongé dans l’agitation de la vie contemporaine et il découvre le Caire dans son ensemble : les mosquées mais aussi les rues, les squares ou les petits magasins.

Six récits sont donc des voyages qui vont plus loin que l’Égypte mais dont toute la première partie se passe au pays des pharaons et le décrit. Deux articles racontent l’Égypte de façon générale, avec des termes vagues comme “voyage en Égypte” ou “six semaines sur le Nil”. Le lecteur ne sait pas trop à quoi s’attendre. Les autres concernent un endroit spécial (Le Caire, Abydos, le Mont Sinaï ou le Canal de Suez). Il faut noter l’absence du terme “pèlerinage”. La forme première du voyage est le pèlerinage. Il se présente, dès les premiers siècles de l’ère chrétienne, comme un itinéraire fortement codifié qui entraîne le voyageur dans tous les lieux à signification religieuse. Voyager, dans ce contexte, c’est retrouver et vérifier la Bible, c’est localiser dans l’espace les sites de l’Ancien et du Nouveau Testament. Cette absence est sûrement due à l’athéisme d’Édouard Charton. Trois récits s’intéressent au Sinaï et proposent une visite du couvent Sainte-Catherine mais ils ne concernent pas vraiment la vocation religieuse des lieux visités : pas de randonnée sur le Mont Sinaï sur les traces de Moïse, pas de rêves divins. Les rédacteurs ont peut-être considéré que cette partie de l’Égypte est la moins connue de leurs contemporains et la moins explorée. De fait, chaque récit apporte un éclairage nouveau sur la région, en parlant de son antiquité, avant la venue de Moïse.

Plusieurs personnes participent aux deux revues surtout dans les années 1900-1914 : Albert Gayet par exemple écrit plusieurs fois dans chacune des publications à la fois comme égyptologue et comme touriste.

Les quinze articles sont accompagnés de trois cent cinquante neuf illustrations soit presque une par page. Leur publication est encore plus mal répartie que dans le *Magasin Pittoresque*. Comme les récits sont publiés sur plusieurs livraisons, la présence ou non d’illustrations dépend sans doute moins de l’actualité politique que des voyageurs qui présentent leur texte à la rédaction. Les années 1860 à 1890 sont peut-être plus tournées vers les pays asiatiques et l’Afrique noire que vers l’Égypte, découverte en entier, aux mœurs en partie connues et aux mains des Anglais. Il faut noter cependant très tôt, en 1863, une relation sur le Canal de Suez, qui complète peut-être le silence du *Magasin Pittoresque* à ce sujet.

Le rapport pages/images, par décénies, dans le *Tour du Monde*



Les illustrations ne sont pas toujours placées sur la page qui les évoque. Les premières publications laissent au lecteur le soin de relier les illustrations au texte puis, dans les années 1890, les pages sont indiquées derrière les légendes pour que le lecteur puisse se reporter plus facilement à l'endroit du texte concerné. En 1860 par exemple, la première illustration représente le "marché aux grains" mais la situation est un peu étrange : elle est placée en bandeau au-dessus du titre mais pendant les trois premières pages rien n'en est dit. Impossible de savoir de quel marché il s'agit. Enfin, une petite phrase donne l'explication :

« Un quart d'heure après [être arrivés à Suez], nous nous arrêtons sur la grève même, en face du "transit", et nous courons, tête baissée, fouettés au visage par le sable, la pluie et les cailloux nous réfugier à l'Hôtel de France, sur la place du Marché aux grains »¹⁰⁰.

Plus loin l'auteur ajoute :

« Suez a une enceinte irrégulière qu'un homme vigoureux renverserait d'un coup de pied, quelques habitations modernes confortables, toutes voisines de la gare et du port, notamment l'agence anglaise du transit, quelques mosquées sans caractère monumental et deux ou trois places, dont la plus petite et la plus pittoresque est celle du marché aux grains, dont j'ai pris le

100. *Tour du Monde*, 1860, p. 99.

croquis joint à ces notes »¹⁰¹.

C'est au lecteur de chercher les allusions dans le texte. En revanche, quelques années plus tard, les légendes sont parfois des phrases tirées du texte : en 1904, les illustrations de la première livraison du récit d'Albert Gayet est presque entièrement légendée avec des parties du texte à l'instar de la première image "Damiette, vue du Nil, La ville justifie son surnom de Venise égyptienne".

Contrairement au *Magasin Pittoresque*, les explications ne partent pas des illustrations qui sont plutôt là pour éclaircir un point ou orner un détail. Elles n'ont parfois rien à voir avec le texte quand les illustrations ne viennent pas du voyageur ; mais dans certains récits, comme celui de 1910 sur les *Sites délaissés d'Orient*, les images sont des photographies prises par les voyageurs (les pères jésuites) et sont intimement liées au texte. Ce sont donc plus de cinq cent illustrations qui composent ce corpus et qui participent à la volonté instructive d'Édouard Charton.

Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* invitent donc les lecteurs à visiter l'Égypte sans quitter leur France. Mais ils ne montrent pas la vraie Égypte, tous les articles sont choisis avec soin pour s'intégrer au projet d'ensemble des revues : instruire les lecteurs, éveiller leur curiosité et faire leur éducation morale. Les deux revues participent à la constitution d'un imaginaire européen sur l'Égypte.

Ces illustrations, considérées par Édouard Charton comme indépendantes, doivent attirer notre attention : comment montre-t-on l'Égypte dans ces images ? Il faut considérer que l'illustration façonne les imaginaires liés à l'Égypte. Elle est une traduction de l'ailleurs qu'elle représente : le *Magasin Pittoresque* semble céder dans les années 1850-1900 à l'envie de ses contemporains de voir une Égypte antique, imaginaire, « une Égypte à l'usage des Européens »¹⁰².

101. *Tour du Monde*, 1860, p. 99.

102. Marie-Laure Aurenche, « L'Égypte contemporaine dans le *Magasin Pittoresque* », dans *Études saint-simoniennes*, p. 303.

Chapitre 2

L'Égypte, dans le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde*, pyramide, mosquée ou européanisation ?

Antoine-Marie Chenavard, architecte lyonnais, voyage en Égypte en 1844 et visite la Basse-Égypte pendant un mois. Il publie le récit de son voyage à son retour, *Relation d'un voyage pittoresque fait en 1843 et en 1844 en Grèce et dans le Levant*. Après la description de la visite de la mosquée d'Amrou, il écrit :

« Au milieu de cette enceinte est une fontaine de forme octogone pour les ablutions. Auprès d'elle est un palmier ; l'un et l'autre se groupent avec le minaret et composent un tableau caractéristique des lieux, du climat et de la religion »¹.

Il dégage des éléments qu'il juge "pittoresques"² c'est-à-dire dignes de figurer dans un tableau ou une représentation du pays. Pour Chautard, missionnaire qui voyage au début du XX^e siècle, « un voyage en Égypte, c'est une partie d'âne et une promenade en bateau entremêlées de ruines »³. Tous les deux exagèrent mais dégagent des objets

1. Antoine Chenavard, *Relation d'un voyage pittoresque fait en 1843 et en 1844 en Grèce et dans le Levant*, Lyon, Léon Boitel, 1846, p. 175.

2. Est pittoresque ce qui « frappe la vue, l'attention par sa beauté et son originalité » ou ce qui « a du relief, de l'originalité, de la fantaisie, ce qui est vivant et coloré », d'après l'article du dictionnaire. Si la première définition peut expliquer le "pittoresque" du *Magasin Pittoresque*, la seconde est celle qui sera employée ci-dessous pour signifier l'exotisme cherché par les voyageurs, dans les coutumes, l'architecture et les modes de vie des Égyptiens.

3. Eugène Chautard, *Au pays des pyramides*, Lyon, Vitte, 1914, p. 388.

indicateurs, qui suffisent à évoquer le pays au lecteur. En fait, il existe une continuité entre leurs visions du pays même s'ils distinguent des objets différents : les ânes, les bateaux et les monuments antiques sont aussi très présents dans le texte de Chenavard, le minaret et le palmier dans le texte de Chautard.

L'illustration reprend ces objets qui stimulent notre imagination et lui font penser à un pays en particulier. Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* ne sont pas insensibles aux désirs des lecteurs et publient en quelque sorte ce qu'ils veulent. Que montrent les images de l'Égypte et quels sont les aspects de la réalité que les rédacteurs tentent de reproduire ? Cette analyse permet aussi de dégager les attentes du lectorat populaire.

2.1 Égypte antique contre Égypte arabe ?

Face à l'extrême variété de ces illustrations, il a fallu mener une réelle enquête iconographique et commencer par les trier pour rendre compte des objets traités par les images et pour étudier comment ils sont travaillés. Les annexes présentent les résultats obtenus : les illustrations ont été numérotées par ordre d'apparition, en fonction de l'année, pour la première image parue en 1833, la cote est 33-1 et ainsi de suite. Cette cotation nous permet de voir plus facilement le nombre d'illustrations par année. Ensuite, nous avons construit un tableau qui allie leur cote, le dessinateur et/ou graveur et l'analyse iconographique⁴. Cette étude rend possible l'analyse statistique précise des sujets des illustrations.

2.1.1 L'enquête iconographique : clarifier le corpus

Les illustrations ont été classées en fonction d'une approche particulière qui s'est faite en deux étapes. Elles sont organisées par champs documentaires puis par sujets dans chaque champ. Ce classement est repris et adapté de l'enquête iconographique menée par Caroline Lezni sur la représentation de l'Égypte au Royaume-Uni⁵.

D'autres classifications ont été adoptées pour étudier les illustrations, mais elles ne sont pas assez précises pour parler du récit de voyages et de l'Égypte. Ségolène le Men, qui a rédigé l'article "Illustration" de l'*Encyclopaedia* distingue trois catégories :

4. Voir les annexes.

5. Caroline Lezni, *Lire l'Égypte en image, la représentation de l'Égypte au Royaume-Uni à travers l'illustration des récits de voyage (1798-1914)*, 2007, Thèse, Paris 7.

- Le portrait de genre.
- Le site.
- La scène.

Cette tripartition ne fait pas ressortir les différents aspects historiques de l'Égypte : les sites, par exemple, peuvent être antiques ou contemporains. Or laisser cette information de côté ne permet pas de mesurer quelle facette de l'Égypte est la plus présente.

François Moureau, dans *Images et Imaginaires dans les illustrations de la littérature des voyages*⁶, fait d'autres distinctions :

- Les illustrations techniques (faune, flore...).
- Les paysages, accompagnés souvent de figures humaines pour donner l'échelle.
- La nature humanisée (monuments, villes).
- Le portrait, ce qu'il appelle une "représentation directe de l'autre".
- Le tableau.

Mais finalement sa classification reste assez imprécise, nature humanisée et paysage peuvent se confondre, et il ne fait pas non plus la distinction entre les divers visages de l'Égypte.

L'Égypte a plusieurs facettes qui attirent des voyageurs de différents horizons : elle est une terre éminemment chrétienne et certaines personnes veulent aller sur les traces des épisodes bibliques de la fuite d'Égypte ou du retour de la Sainte Famille. Mais le pays est aussi terre antique, maîtresse de la Grèce dans les imaginaires européens, terre arabe, liée aux croisades, terre moderne, depuis l'Expédition et avec les réformes de Mehemet-Ali. Qu'est ce qui attire le plus les voyageurs ? Quel visage du pays viennent-ils voir ? Et surtout quelle image présentent les rédacteurs des revues ?

Les illustrations de l'Égypte sont en fait un corpus spécifique qui nécessite une approche particulière à deux niveaux et Caroline Lehni a trouvé le moyen de tout faire coïncider avec son classement par champs et par sujets. Cependant si nous conservons les champs qu'elle a distingués, nous avons fait quelques changements dans les sujets pour pouvoir rassembler davantage certaines catégories isolées comme la flore ou la faune assez peu représentées.

Les champs définissent un environnement global dans lequel va évoluer le sujet. Ils sont déterminés par le visage de l'Égypte qui est représenté.

- L'"Égypte antique" concerne tous les monuments antiques, les ruines, les objets

6. François Moureau, « Images et imaginaires dans les illustrations de la littérature des voyages », *Visualisation*, Berlin, 1999, p. 127-138.

ou les momies.

- L’“Égypte arabe ou nubienne” sert à décrire ce qui concerne l’architecture arabe, les mœurs et les modes de vie des habitants. Nous y mettrons aussi les représentations des différents “types” de population.
- L’“Égypte biblique ou chrétienne” regroupe ce qui est montré des coptes, des monuments religieux catholiques, ou des lieux mythiques de la Bible.
- L’“Égypte moderne”, les travaux de modernisation, les quartiers européens, les bâtiments neufs...
- La “Nature”, pour montrer que la nature égyptienne intéresse aussi, quand il n’y a pas de bâtiments. Il y a parfois des personnes qui servent soit à donner l’échelle soit à dépayser.
- Le “Voyageur et son aventure” distingue toutes les illustrations qui mettent en scène le voyage, des portraits de voyageurs jusqu’à leurs péripéties..
- Enfin une catégorie s’attache aux “Faits militaires”.

Il y a donc sept catégories différentes qui contextualisent les illustrations. Ces champs permettent par exemple de voir la place de l’Égypte antique par rapport à celle de l’Égypte arabe.

Les sujets sont plus nombreux et définissent la nature des objets représentés.

- Les sites : le site est un « paysage considéré du point de vue de l’harmonie ou du pittoresque ; panorama. Lieu géographique considéré à partir d’une ou de plusieurs activités », d’après la définition du *Larousse* Seule la première partie de cette définition nous intéresse ici. Les illustrations représentant des sites sont donc des panoramas de temples, de vieilles villes, de sites connus en particulier en archéologie mais aussi de villes, de villages ou de campagne. Ce sont des lieux étranges, loin des paysages européens.
- Les objets, comme les ustensiles de l’Égypte antique ou moderne, les décors (les bas-reliefs en particulier) ou les écritures, reproduction de hiéroglyphes ou d’écriture hébraïque ont une catégorie à part qui revient à mettre en évidence une utilisation particulière des journaux, plus scientifique.
- Les scènes sont des scènes d’agriculture, de l’aventure, de manifestations typiques des pays arabes comme la caravane ou des scènes de la vie de tous les jours, de la vie antique. Elles peuvent aussi être des présentations de travaux réalisés pour moderniser le pays...
- Les personnages, parmi lesquels nous distinguerons les personnes anonymes ou celles identifiées (comme le guide d’un des voyageurs dont le nom est donné en

légende). Il faut mettre de côté les personnalités françaises ou égyptiennes.

- La terre vierge dans laquelle la faune, la flore et les structures géologiques sont incluses.

Ces sujets ont été un peu modifiés par rapport au classement de Caroline Lehni : elle distingue la faune, la flore et les structures géologiques qui, dans notre corpus n'ont pas beaucoup de représentations et que nous avons regroupées pour plus de visibilité. Il en est de même pour les décors, les écritures et les objets, qui sont réunis.

Les illustrations sont classées à la fois par le dessin et par la légende quand elle aide à distinguer son thème principal : par exemple l'image "Ouadi Ledja" de l'année 1892, qui montre une caravane devant une montagne peut être classée dans le champ de l'Égypte Arabe ou dans celui de la Nature⁷.



Ouadi Ledja. — Dessin de Riou, d'après une photographie.

FIGURE 2.1 – “Ouadi Ledja”, *Tour du Monde*, 1892, p. 123

Sa légende indique “Ouadi Ledja”, qui désigne la vallée représentée. Cette image est donc placée dans la catégorie Nature. Cependant, il faut souligner la présence de cette caravane qui donne un certain goût exotique à l'illustration et qui permet au lecteur de situer le paysage : le chameau montre un pays arabe alors que les montagnes seules ne permettraient pas de localisation géographique. La caravane est un marqueur d'exotisme qui fait immédiatement voyager le lecteur loin de son fauteuil.

Certaines illustrations mêlent plusieurs champs. Une vue du Caire par exemple peut à la fois être arabe (avec les minarets) et antique (avec les pyramides), il faut

7. Voir l'illustration page suivante.

alors classer selon le sujet que l'on juge principal, pour ne pas tout compliquer. Il a parfois été difficile de choisir : la figure du paysan égyptien, le fellah, est considérée dans cette étude comme une vision de l'Égypte arabe ou nubienne, mais aurait pu être mise dans la case de l'Égypte moderne puisque c'est aussi une figure que croisent les voyageurs durant leur périple ; cependant, ils la jugent eux-mêmes complètement archaïque⁸.

2.1.2 L'Égypte du *Magasin Pittoresque* au *Tour du Monde* : des facettes très variées

Les deux revues ont une approche sensiblement différente du pays due à leur forme même : le *Magasin Pittoresque* est un assez petit corpus, de cent soixante illustrations, mais comme les articles sont courts⁹ et nombreux, il est assez représentatif. Le *Tour du Monde*, en revanche, a beaucoup d'images, trois cent soixante quatre exactement, mais ses articles ne concernent souvent qu'un seul type d'Égypte et gonflent donc les chiffres du champ concerné. Par exemple, trois voyages se font dans le Sinaï où se trouve le Couvent Sainte Catherine, la plupart des images montrent des monuments chrétiens et sont classées dans le champ Égypte biblique et chrétienne, vide par ailleurs. Cela signifie que d'une décennie à l'autre, les chiffres peuvent énormément varier.

Les deux revues n'ont pas tout à fait la même approche de l'Égypte même s'il est possible de distinguer des constances. Les deux graphiques en diagrammes circulaires présentent les résultats de mes recherches et permettent de comparer les places respectives que prennent les différents champs.

Dans le *Magasin Pittoresque*, l'Égypte Antique est le champ le plus représenté, à 45%, suivi assez rapidement par l'Égypte Arabe et Nubienne. La revue se développe peu de temps après les découvertes de Champollion, à l'époque où l'égyptomanie est encore très forte : la rédaction s'attache à montrer les découvertes réalisées par cette science française et encourage la visite de la salle égyptienne du musée du Louvre.

Les champs documentaires dans le *Tour du Monde* sont globalement mieux répartis puisque l'Égypte Arabe représente 33% des illustrations alors que l'Égypte Antique et

8. « Les huttes en terre sont basses et étroites ; ce sont des tombeaux de fange : aussi la condition du fellah est méprisée non seulement par le Bédouin, libre citoyen du désert, mais par l'artisan des villes », Eugène Chautard, *Au pays des pyramides*, Lyon, Vitte, 1914, p. 313. Si le fellah est généralement admiré, comme descendant des Égyptiens antiques, il fait l'objet de vives critiques à propos de sa condition servile qu'il accepte sans se révolter.

9. Ils font une à deux pages en moyenne.

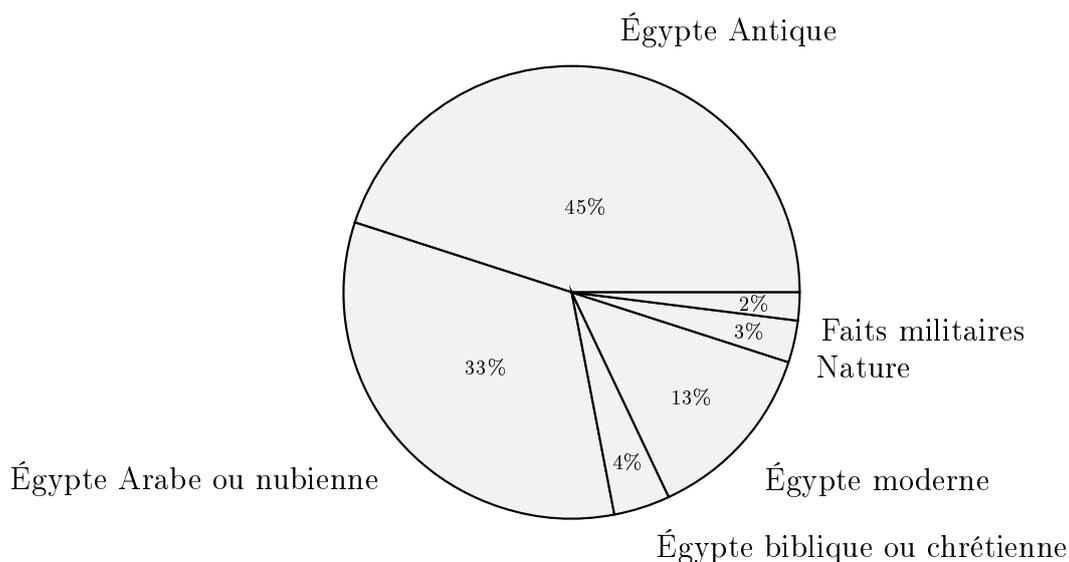


FIGURE 2.2 – Répartition des champs dans le *Magasin Pittoresque*

l'Égypte Moderne respectivement 23 et 20% ; mais une étude par période montrerait de grandes différences selon les articles parus. En effet, les articles développent en général une seule facette du pays et la déclinent de nombreuses fois.

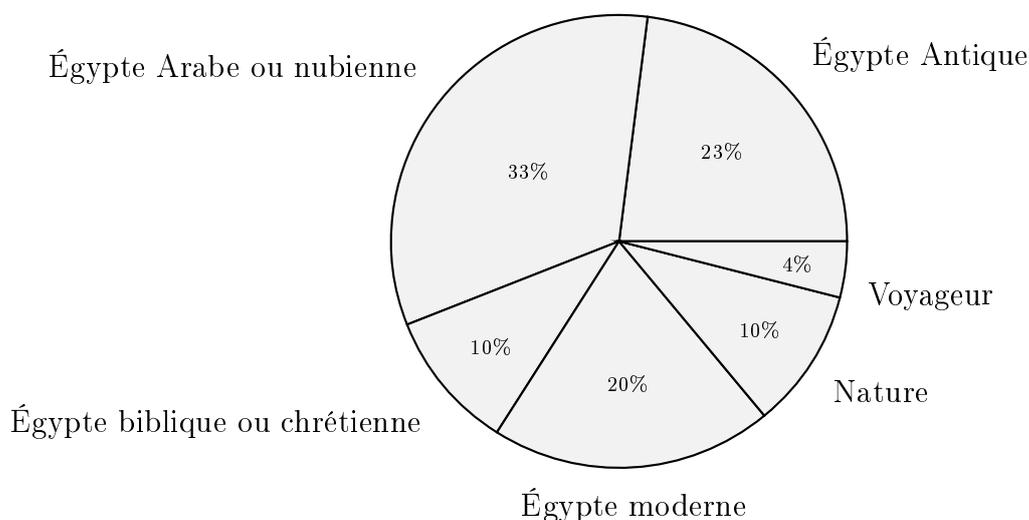


FIGURE 2.3 – Répartition des champs dans le *Tour du Monde*

L'Égypte antique

Le premier champ documentaire des illustrations des deux revues est celui de l'Égypte antique. Il est en effet reconnu que la majesté de la civilisation pharaonique fascine depuis des siècles et le mot d'Égypte évoque presque inmanquablement les pyramides et les momies ; ne parle-t-on pas, dès le XVIII^e siècle, du “pays des pharaons” ou du “pays des pyramides” ?

Dès l'antiquité des auteurs comme Hérodote ou Strabon parcourent le pays et tentent de déchiffrer l'écriture mystérieuse des anciens Égyptiens. Les voyageurs des siècles suivants s'étonnent devant la finesse des monuments et rapportent des récits fantaisistes sur ce qu'ils voient. Sous leur plume, les pyramides sont dotées de pointes de diamant et la poudre de momie a des vertus médicinales. Les cabinets de curiosités remplis d'antiques égyptiens ne font que croître à cette période dans la haute société et dénotent l'émergence d'un goût pour l'Égypte antique un peu plus scientifique. Avec l'Expédition de Bonaparte, l'égyptologie fait ses premiers pas : la *Description d'Égypte* relance l'intérêt porté à l'antiquité égyptienne, même si les savants ne comprennent pas son écriture. De plus, l'Occident pense trouver ses origines dans ce pays. L'Europe des Lumières théorise le "mythe-histoire de la raison" : au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, la raison progresserait grâce aux Occidentaux dont la civilisation serait la plus avancée. Cependant, elle leur viendrait de la Grèce qui la tiendrait elle-même de l'Égypte.

« Le mythe-histoire de la raison va façonner jusqu'à nos jours les cadres implicites de la perception de l'Égypte par l'Occident et par les Orientaux acculturés. L'islam n'est qu'une usurpation et un sujet d'étude, la pharaonicité est la véritable nature de l'Égypte, un objet d'admiration »¹⁰.

L'admiration entraîne le besoin de comprendre la période antique du pays : des études sur les hiéroglyphes voient le jour dès le XVIII^e siècle. Comme le souligne l'article « Égypte » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « C'étoit jadis un pays d'admiration ; c'en est un aujourd'hui à étudier ». Ainsi, avec d'une part les résultats de l'Expédition et de l'autre la mode égyptienne, la France se passionne pour son histoire.

Quand Champollion déchiffre la pierre de Rosette et expose le principe des hiéroglyphes en 1822, l'égyptologie est considérée comme une science française :

« L'archéologie égyptienne est pour la France une sorte de propriété littéraire, comme l'archéologie indienne l'est pour l'Angleterre »¹¹.

Le voyage de Champollion en Égypte, en 1828-1829, fait connaître aux élites les beautés de l'art égyptien. Les égyptologues qui viennent après lui sont autodidactes pour la plupart, puisqu'il n'existe pas de formation avant les années 1860, mais leur influence

10. Henry Laurens, « L'Égypte dans le mythe-histoire de la Raison », *Orientales*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 37.

11. Note de Jacques-Joseph Champollion-Figeac, remise à Charles X pour demander l'acquisition de la collection égyptienne de Livourne, 4 septembre 1825, citée par Aimé Champollion-Figeac, *Les deux Champollions. Leur vie et leurs œuvres. Leur correspondance archéologique relative au Dauphiné et à l'Égypte. Étude complète de biographie et de bibliographie, 1778-1867, d'après des documents inédits*, Grenoble, Xavier Drevet, 1887, p. 68. Cité dans Éric Gady, "Les égyptologues français au XIX^e siècle", *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 32, 2006, p. 46.

est grande et ils ont beaucoup de notoriété. L'État finance leurs fouilles et les protège des prétentions britanniques¹². Les actions du gouvernement répondent autant à des raisons politiques de lutte contre l'Angleterre qu'à des raisons publiques : l'opinion est mise au courant des différentes découvertes archéologiques par les récits de voyages ou par des articles dans différents journaux. L'*Illustration* ne manque pas de donner des nouvelles des travaux des égyptologues. Le *Progrès de Lyon* retrace fidèlement les découvertes de Louis Lortet au début du XX^e siècle.

C'est dans cet héritage qu'il faut inscrire les nombreuses illustrations sur l'Égypte antique dans le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde*.

- La première revue s'attache particulièrement à présenter les découvertes d'égyptologues français : les fouilles de Mariette ou d'Albert Gayet y sont décrites ainsi que des objets ramenés au musée du Louvre. Le *Magasin Pittoresque* n'évoque jamais les noms d'archéologues étrangers¹³. Le sujet le plus représenté est celui des objets, à 70% ; les sites ne concernent que 30% des illustrations. La prédominance des objets est due aux diverses présentations de peintures, de cartouches hiéroglyphiques ou d'ustensiles utilisés par les anciens Égyptiens. Le *Magasin Pittoresque* remplit son rôle d'encyclopédie en montrant des objets un par un : sont ainsi représentés des sandales, des instruments de musique comme la harpe, des momies animales et humaines, des cuillères à parfum ou des jouets d'enfants.

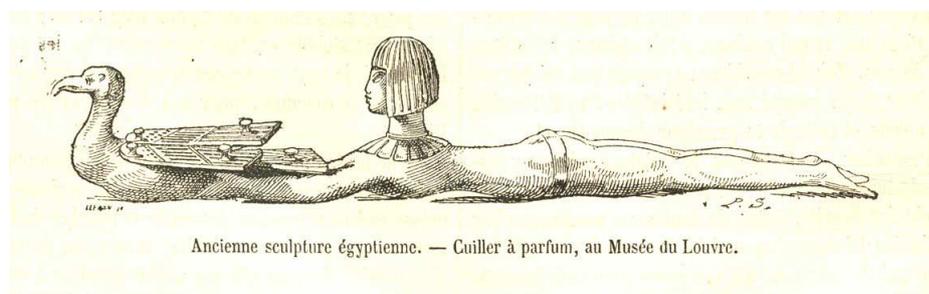


FIGURE 2.4 – “Ancienne sculpture égyptienne, cuiller à parfum, au musée du Louvre”, *Magasin Pittoresque*, 1882, p. 376

Cette illustration ne dit rien de la vie égyptienne mais présente un objet issu de fouilles, tel que le visiteur peut l'admirer au musée, sans aucun contexte. Ces illustrations accompagnent certains articles détaillés sur les nouvelles acquisitions

12. Les Anglais veulent prendre la tête du Service des Antiquités égyptiennes fondé au Caire par Mariette.

13. L'égyptologie a été un lieu d'affrontement presque politique entre les Français et les Anglais. Ne présenter que des égyptologues français relève d'un certain patriotisme. Lepsius n'est par exemple jamais évoqué.

du Louvre¹⁴ ou du musée de Bouclack. Elles sont parfois simplifiées voire schématisées pour transmettre le plus d'informations possibles aux lecteurs. Sur fond blanc, elles sont l'exemple même de la représentation savante dont parle Caroline Lehni.

Selon elle, l'auteur doit faire face au problème de la transmission des connaissances accumulées lors du périple. Il a le choix entre deux principaux modes de représentations : l'illustration savante et l'illustration pittoresque. L'illustration savante lui permet d'informer le mieux possible le lecteur en comblant les lacunes du vocabulaire.

« L'une des originalités du XVIII^e siècle européen a été de se servir de l'image à des fins souvent scientifiques et techniques »¹⁵.

Le *Magasin Pittoresque* hérite de cette méthode puisqu'il se place dans la lignée des encyclopédies du XVIII^e siècle et de cette vision scientifique du monde. L'image rend familière l'altérité. L'illustration est alors en relation étroite avec le texte. L'objet, isolé de son contexte pour concentrer l'attention du lecteur, est donc valorisé : c'est son intérêt documentaire plus que son exotisme qui est mis en avant. Les éléments sont isolés les uns des autres et très dépouillés. Dans les récits de voyages comme dans le *Magasin Pittoresque*, ce mode de représentation favorise les séries de planches. En fait les articles s'enchaînent en séries : il y a plusieurs suites aux instruments de musique, aux peintures, ou aux hiéroglyphes. Une première planche de 1839 présente aux lecteurs les hiéroglyphes les plus connus. Puis un schéma déchiffre le cartouche signifiant Ptolémée et celui de Cléopâtre. En 1847, le *Magasin Pittoresque* publie l'alphabet phonétique général puis deux autres cartouches déchiffrés. Des articles sur les pyramides sont accompagnés de plans et de coupes pour montrer leur intérieur. L'Égypte antique est un sujet d'étude bien plus reconnu que toutes les autres facettes du pays et il semble donc normal que les représentations aient un aspect plus scientifique. Cette technique permet à la revue de vulgariser des connaissances ardues : les articles complètent les illustrations et les expliquent, le texte sans l'illustration aurait été incompréhensible, l'illustration sans le texte n'aurait eu aucun intérêt. Les deux ici sont en parfait accord.

Quelques gravures du *Magasin Pittoresque* sont classées comme des sites, c'est-

14. Le *Magasin Pittoresque* encourage à aller visiter la galerie égyptienne du Louvre dans plusieurs articles.

15. Roland Mortier, « Introduction », dans Roland Mortier (dir.), *Visualisations*, Berlin, Verlag, 1999, p. VIII.

à-dire qu'elles représentent des monuments antiques : il y a évidemment des représentations des pyramides, des temples de Karnak, des colosses de Memnon, ou des obélisques de Louxor. Ces illustrations sont bien plus pittoresques que celles des objets. Cependant, on retrouve aussi une représentation architecturale géométrique : en 1843, la revue publie une coupe aux dimensions exactes de la Grande Pyramide pour expliquer les découvertes des chambres mortuaires.

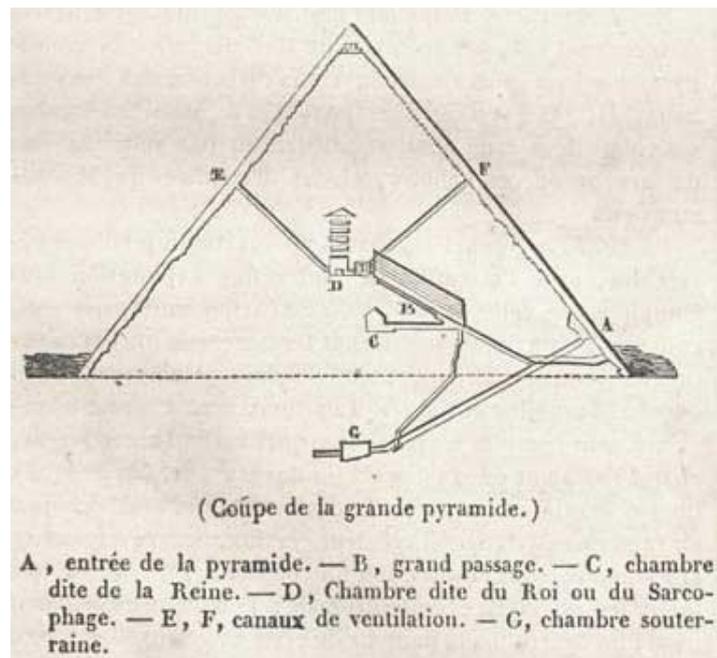


FIGURE 2.5 – “Coupe de la grande Pyramide”, *Magasin Pittoresque*, 1843, p. 348

Les légendes précises, avec l'utilisation de lettres, indiquent au lecteur la façon dont il doit comprendre l'illustration : le dessin est clair, simple, schématique et reconstitue le monument antique. Publier une coupe de cette pyramide permet aussi d'affirmer son rôle de tombeau et de mettre fin aux mythes qui courent depuis des siècles sur le rôle des pyramides et que certaines personnes du XIX^e siècle défendent encore : elles auraient eu un rôle astrologique ou religieux...

- Le *Tour du Monde* présente plus de sites (69%) que d'objets (31%). Contrairement à la précédente revue, les objets sont très souvent des têtes de momies ou des bas-reliefs qui dénotent plus une curiosité pour l'exotisme qu'une tentative d'étude archéologique. La revue de 1894 publie les momies de Sési I^{er} et de Ramsès II et une reproduction très précise de leurs têtes. Il ne s'agit pas d'instruire le lecteur, de lui apprendre à déchiffrer les hiéroglyphes mais plutôt de le dépayser. Les sites sont plus nombreux dans ces articles qui sont des récits de voyages. Caroline Lehni note que le site est le sujet-roi des récits. Il permet en effet de rendre l'expérience sensible du voyage et de faire découvrir de nouveaux territoires :

« Il faut montrer le lieu de cet ailleurs »¹⁶.

Les gravures de sites n'ont pas la forme épurée que prennent les gravures d'objets. Le but de l'illustrateur, souvent l'auteur, est de faire sentir au lecteur l'émotion qui saisit au pied des pyramides par exemple. La gravure devient alors un véritable petit tableau, construit à cet effet avec des jeux de lumière ou des effets de cadres. D'ailleurs, les illustrations du *Tour du Monde* sont entourées d'un filet noir de plus en plus marqué comme pour souligner leur rapport avec la peinture.

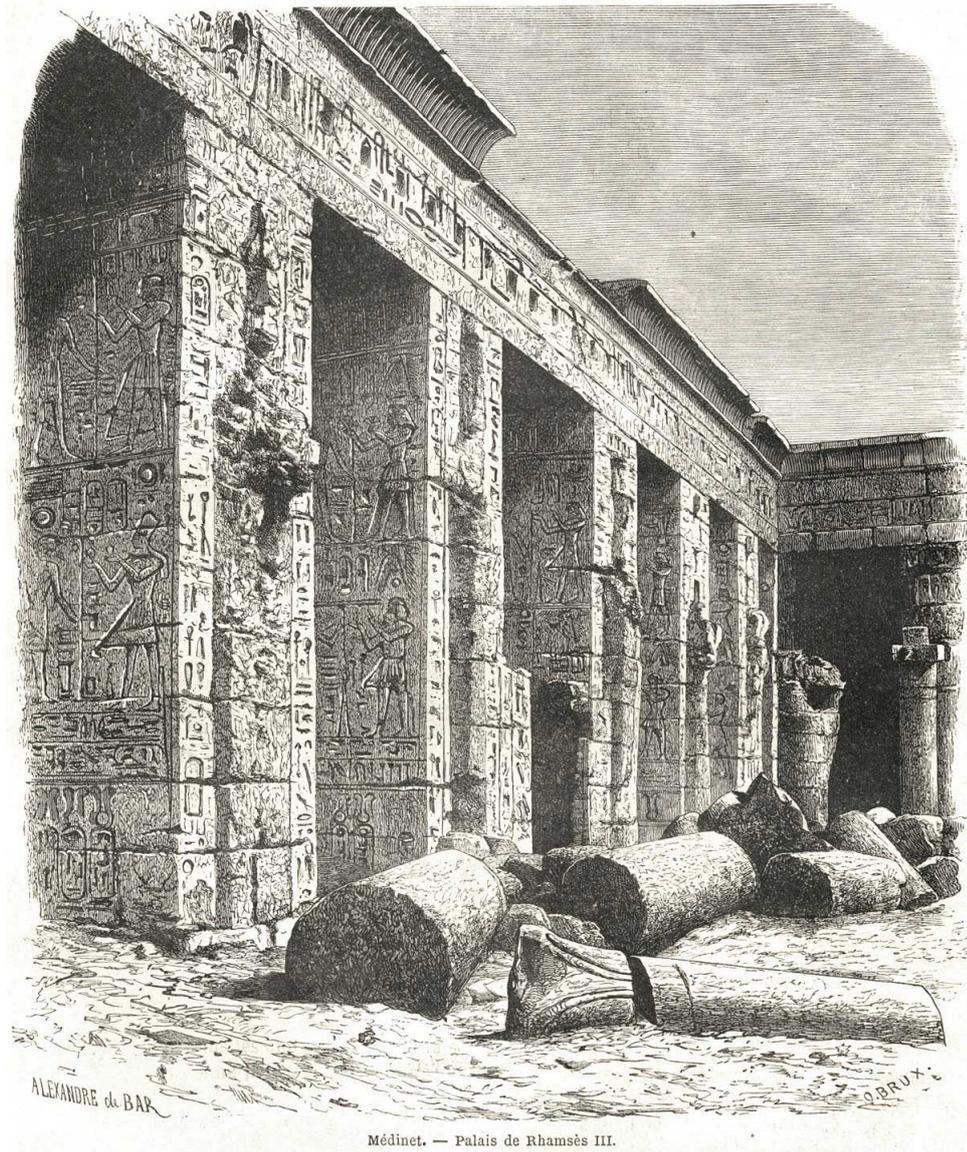


FIGURE 2.6 – “Médinet, Palais de Ramsès III”, *Tour du Monde*, 1863, p. 206

La gravure du palais de Ramsès III a comme une profondeur. L'illustration est un espace plat à deux dimensions mais le dessinateur sait, par le système de la perspective, donner l'illusion de la troisième dimension et d'un espace profond.

16. Caroline Lehn, *Lire l'Égypte en image, la représentation de l'Égypte au Royaume-Uni à travers l'illustration des récits de voyage (1798-1914)*, 2007, Thèse, Paris 7, p. 164.

Les ombres contribuent à cette illusion, en particulier celles situées en haut des pylônes. Le cadre coupé laisse imaginer le reste du bâtiment tandis que le regard est attiré par les détails qui composent l'image : les petites gravures sur les murs et les ruines au sol. Autant l'illustration savante isole les éléments et ne montre pas les ruines pour s'attacher à l'histoire d'un monument, quitte à le dessiner comme neuf, autant l'illustration pittoresque n'hésite pas à présenter des objets abîmés qui seraient une reproduction exacte du réel¹⁷.

Ces représentations pittoresques ont une approche plus superficielle, plus artistique aussi¹⁸. Les paysages montrés sont plus près du rêve que de la réalité.

Si l'illustration de l'Égypte Antique est très présente dans les deux revues, elle ne prend pas la même forme, selon les buts affichés : le *Magasin Pittoresque*, fidèle à son approche détaillée et encyclopédique, publie des illustrations savantes tout au long de son existence, malgré un certain relâchement à partir des années 1900, alors que le *Tour du Monde* est illustré de vues de sites pittoresques. Les récits de voyages se tournent très vite vers la reproduction pittoresque, dès les années 1830, selon Caroline Lehn, laissant aux égyptologues le soin d'étudier l'histoire des objets, et ce n'est donc pas étonnant qu'il y en ait plus dans une revue de voyages.

L'Égypte Arabe ou Nubienne

Si les Occidentaux sont principalement attirés par l'Égypte antique, ils se retrouvent avant tout dans un pays arabe, extrêmement désorientant pour eux, qu'ils se doivent de faire découvrir. Dans chacune des revues, le champ de l'Égypte Arabe et Nubienne représente à peu près 30% des illustrations.

En fait depuis le XVIII^e siècle, les pays arabes attirent les Européens par leurs mystères. Les études orientalistes commencent à émerger, certaines personnes parlent arabe et sanscrit. Quand Antoine Galland traduit les *Mille et Une nuits* en 1704-1717, il n'imagine sans doute pas le succès de son ouvrage. Les lecteurs se passionnent pour l'Orient mystérieux. Certains lieux prennent des significations particulières : la mosquée, les minarets, les fontaines, les moucharabihs ou les harems rappellent les contes. Tout semble fantastique et exotique. Les romantiques en font de véritables mythes à l'instar de Victor Hugo qui n'a jamais vu la Méditerranée orientale quand il

17. La présentation des ruines dans l'illustration pittoresque est un héritage du romantisme, figure du temps qui passe et de la décadence.

18. Les illustrations savantes ne sont pas signées par les dessinateurs et les graveurs contrairement aux illustrations pittoresques. Elles sont considérées comme des schémas et pas comme des œuvres artistiques. Les gravures pittoresques en revanche le deviennent de plus en plus au cours du siècle.

rédige *Les Orientales* :

« L'Orient, soit comme une image, soit comme une pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, et toutes ses rêveries ; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même car l'Espagne c'est encore l'Orient... »¹⁹.

L'Égypte arabe est une composante de l'Orient qui étonne par son exotisme, sa couleur, et presque par sa saveur : elle est faite d'émotion entre volupté et violence, liberté et esclavage. Si cet Orient romantique est celui de la cruauté des Turcs, de la barbarie et du sang, il se transforme au fil du temps et ces représentations de violence s'atténuent. Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* sont moins touchés par ces mythes même s'ils en gardent quelques images.

L'art arabe plaît beaucoup à l'époque : il paraît élégant et fin et s'oppose à l'art turc, comme le monde arabe est opposé, par les Européens, au monde turc, jugé beaucoup plus vulgaire et rugueux. Chateaubriand fixe ces stéréotypes en écrivant, dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, que les Turcs passent leurs jours « à ravager le monde ou à dormir sur des tapis, au milieu des femmes et des parfums »²⁰.

Le sujet le plus représenté est le site²¹ qui permet de donner au lecteur une vision d'ensemble d'un monument ou d'une ville. Les vues de villages sont très nombreuses : elles font découvrir les bâtisses, les minarets et les palmiers essentiellement. Ces illustrations accompagnent la présentation de grandes villes dans le *Magasin Pittoresque*, comme le prouve l'article sur Le Caire, dans la parution de décembre 1840, ou montrent l'endroit dans lequel se trouve le voyageur. La publication du voyage de Trémaux en 1866 est accompagnée d'une illustration en panorama de Korosko, le village dans lequel il débarque après sa descente du Nil. Les panoramas permettent de faire comprendre l'organisation de la ville²². Le voyage de Trémaux est d'abord illustré par la représen-

19. Victor Hugo, *Les Orientales*, préface, 1829.

20. François René de Chateaubriand, *L'itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et en revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, 2^eéd., Paris, Le Normant, 1811.

21. Il est utilisé dans 44% des illustrations du *Magasin Pittoresque* et dans 41% de celles du *Tour du Monde*.

22. Edward Saïd y voit un signe de domination des Occidentaux, qui se placent en surplomb par rapport à la ville, mais en fait cette pratique obéit à des règles de représentations bien plus anciennes. Les plans des villes européennes adoptent souvent cette forme qui montre le paysage et la ville avec, au premier plan, des personnages parfois importants. Le panorama permet aussi de montrer, en une

tation de la mosquée de Korosco, vue de face, avec à gauche et à droite une partie du village. Le panorama présenté ensuite permet au lecteur de replacer la mosquée, bien reconnaissable, au sein de la ville et de voir le port dans lequel l'auteur a débarqué. D'autre part, le lecteur peut visualiser la situation géographique de la ville entre Nil et montagnes et imaginer la suite des aventures quand l'auteur va s'y enfoncer.

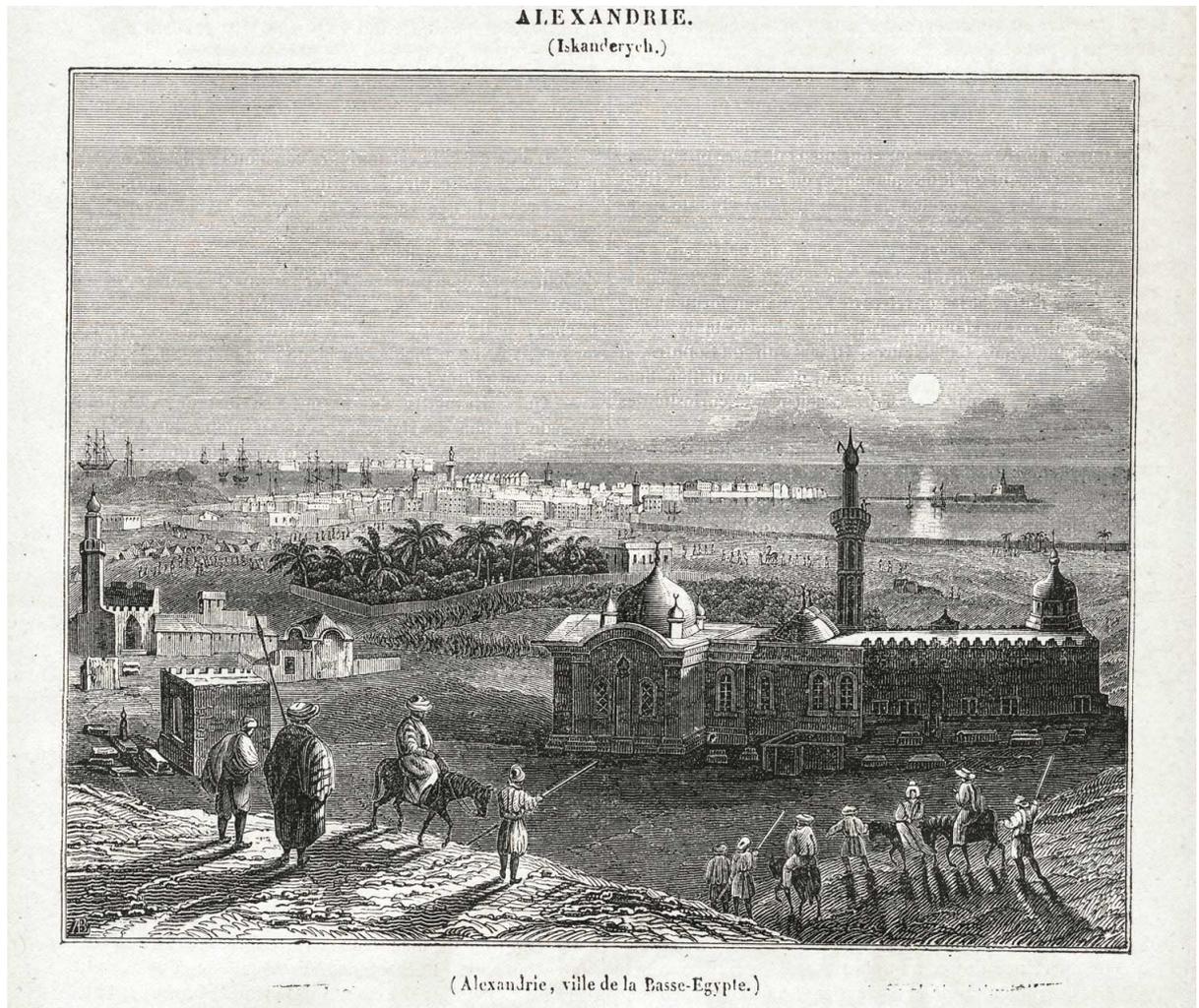


FIGURE 2.7 – "Vue panoramique d'Alexandrie", *Magasin Pittorsque*, 1840, p. 405

L'illustration d'Alexandrie montre deux ou trois minarets et au loin la mer avec la presqu'île du phare. La présentation en plusieurs plans fait penser aux panoramas européens du XVII^e siècle et XVIII^e siècle. Elle s'apparente à une peinture et n'a pas du tout de vocation scientifique. Les personnages qui se dirigent vers la ville donnent un mouvement à l'ensemble ; ce sont sans doute de riches Égyptiens sur leurs ânes, dirigés par des âniers.

Beaucoup de "sites" concernent aussi des monuments vus en gros plan, des mosquées, des portes, des maisons, des rues... Plusieurs éléments reviennent dans les deux image, beaucoup de sites, ce qui coûte moins cher à faire reproduire.

revues comme les portes arabes richement ouvragées ou les mosquées cairottes qui bénéficient souvent d'articles particuliers : dans le *Magasin Pittoresque*, une série d'articles s'attache à présenter les mosquées du Caire, leurs cours intérieures, des chaires à prêcher ou des fontaines. Cet aspect des deux revues se détache assez nettement de la pratique de l'illustration dans les récits de voyages : les monuments arabes seuls sont très rarement représentés, ils sont souvent inclus dans des vues plus globales de villes.

Onze représentations dans le *Magasin Pittoresque* et vingt-quatre scènes dans le *Tour du Monde* présentent la vie des paysans égyptiens, les fellahs. Elles expliquent au lecteur comment fonctionne l'agriculture en Égypte avec une description très précise de certains outils comme le chadouf, appareil à bascule qui sert à puiser de l'eau pour irriguer les champs, ou la sakieh aussi appelée noria, qui sert à élever l'eau. Ces deux objets sont souvent présentés ensemble, en état de marche, tirés par des boeufs. L'irrigation est un sujet de préoccupation constant des Européens : comment l'Égypte fait-elle pour conserver l'eau du Nil et en abreuver la terre hors de la période de crue ? De nombreux articles concernent ces pratiques et l'usage fait de l'eau au travers d'illustrations sur les femmes qui vont en puiser ou sur les bêtes qui en boivent. Les canaux sont aussi très souvent représentés. D'autres scènes assez nombreuses concernent des sujets variés comme le dépiquetage du blé, le labourage, la traite des vaches... Les habitations des fellahs font l'objet de plusieurs illustrations qui permettent de voir la façon dont elles sont construites, et comment elles sont aménagées.

Enfin, dans ce champ sont classées les illustrations qui représentent des types de métiers ou de populations²³. Le *Magasin Pittoresque* publie au moins quatre articles sur les métiers qui présentent des porteurs d'eau, des domestiques ou des âniers. Ils sont souriants et les auteurs les qualifient de débrouillards et de malins. Ces portraits du *Magasin Pittoresque* sont bienveillants et affectueux. Ils montrent plusieurs fois des femmes fellahs, occupées avec des enfants. Le *Tour du monde* va plus loin dans certains de ses récits avec des types nubiens, bédouins ou bicharis. Les almées, qui sont des danseuses, les chameliers, les âniers sont de nombreuses fois illustrés. Les costumes prennent une grande importance puisqu'ils montrent la spécificité d'un lieu et qu'ils sont exotiques.

Contrairement aux images sur l'Égypte ancienne, toutes ces illustrations sont de nature pittoresque²⁴, sous forme de tableau, avec toujours un second plan. Cette forme

23. Les sujets "personnages anonymes" concernent 22% des illustrations de l'Égypte arabe et nubienne du *Magasin Pittoresque* et 28% de celles du *Tour du Monde*.

24. Caroline Lezni remarque qu'il existe une représentation savante et ethnologique des types de population. Or dans ces revues, les almées, les bédouins ont plus le rôle de dépayser que d'instruire. Ces

permet de mieux rendre l'aspect exotique et dépaysant : elle transmet une émotion face à l'altérité et n'est pas froide. Elle confère un plaisir visuel aux documents.

Ces illustrations font plonger le lecteur dans un univers inconnu, un ailleurs, qui existe a priori encore, alors que celles sur l'Égypte ancienne lui font traverser le temps. Elles montrent vraiment les différences avec la civilisation européenne²⁵. Si Alexandrie dépaysé par son cosmopolitisme, Le Caire plonge le voyageur dans le monde arabe des bazars et des mosquées.

L'Égypte Moderne

La modernisation de l'Égypte intéresse les Européens qui sont fascinés par la figure de Méhémet-Ali. Ce pacha réformateur qui veut faire de l'Égypte une "France de l'Orient" est considéré comme la personne qui a donné une nouvelle vie à son pays. Les Français laissent souvent de côté la barbarie avec laquelle il a mis en place ses réformes pour s'attarder sur les résultats : un système éducatif plus cohérent, des hôpitaux en développement, des plantations qui valorisent la richesse agricole du pays ou encore l'abolition des distinctions religieuses. Cette admiration ne va pas sans une certaine valorisation nationale puisque Méhémet-Ali est considéré comme l'héritier des modifications dues à l'Expédition de Bonaparte et qu'il est entouré de nombreux Français. Soliman Pacha, appelé aussi colonel Sève, Clot Bey ou Linant-Bey sont autant de personnes connues en France qui aident le Pacha, le premier en prenant la tête de son armée, le deuxième en rénovant le système hospitalier et le dernier en dirigeant les ponts-et-chaussées. Il faut rappeler aussi l'importance pour les Français de la construction du canal de Suez qui s'achève, en 1869, par une inauguration menée par l'impératrice Eugénie.

Les représentations de la modernité égyptienne sont liées aux événements politiques. À l'instar des récits de voyages, la modernité apparaît dans les revues à partir des années 1900.

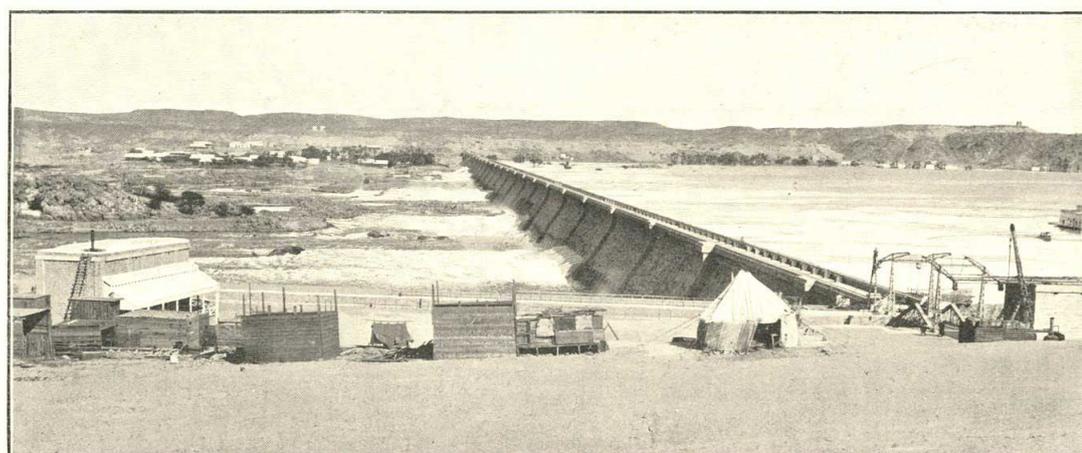
- Le *Magasin Pittoresque* n'hésite pas dans ses premiers articles à montrer ce visage de l'Égypte : il publie les portraits de Méhémet-Ali et de son fils, Ibrahim Pacha ainsi que celui de Soliman Pacha. Mais pour les raisons évoquées dans la première

images n'ont pas forcément de lien avec le texte. Elles ajoutent de l'exotisme : dans le récit de Henry Cammas, aucune illustration de type ne vient de l'auteur, elles sont insérées pour contrebalancer les illustrations de l'Égypte antique et pour donner plus de piment à la lecture.

25. C'est ainsi que l'européanisation est quasiment absente des représentations. Le train par exemple, présent sur le territoire égyptien depuis les années 1850, n'est jamais montré.

partie²⁶, pendant toute une période, des années 1850 aux années 1890, plus rien n'en est dit. Au début du XX^e siècle, des articles sur le canal de Suez et sur le barrage d'Assouan augmentent le nombre de ces illustrations : il y en a plus que sur l'Égypte antique ou l'Égypte arabe. La revue présente en effet les sites de la modernité : l'hôtel européen le Continental au Caire, le nouveau musée Boulack, le siège de la Compagnie de Suez ou des vues du canal et du barrage.

- Le *Tour du Monde* publie ces illustrations à la même fréquence : un peu dans les années 1860 et ensuite plus du tout jusqu'en 1900. De 1900 à 1914, l'Égypte moderne représente 25% des champs. Les gravures concernent entre autres le canal de Suez qui est abondamment décrit en 1863. L'auteur est envoyé en mission auprès de Lesseps pour rapporter au gouvernement l'avancée de la construction. Les illustrations, qui ne sont pas de sa main mais de celle du dessinateur de la compagnie, Narcisse Berchère, sont donc très tournées vers les travaux dont on voit plusieurs représentations. Dans les années 1900, c'est au tour du barrage d'Assouan d'attirer l'attention²⁷.



VUE GÉNÉRALE DU BARRAGE D'ASSOUAN, LONG DE 2 KILOMÈTRES. — CLICHÉ MARQUES, ASSOUAN.

FIGURE 2.8 – "Le barrage d'Assouan", *Tour du Monde*, 1903, p. 308

Cette illustration n'a rien d'exotique : elle permet seulement la valorisation de grands travaux réalisés par les Européens. Le barrage s'étend vers l'infini et devient finalement minuscule.

Tout un article de 1906 présente une famille copte et montre leur façon de vivre : le lecteur peut voir le propriétaire à cheval, ses femmes voilées, les différents corps

26. Entre autres, son opposition à Infantin et aux Saint-Simoniens, ainsi qu'à Louis-Napoléon Bonaparte.

27. Les barrages attirent à la fois par leurs intérêts économiques et par leur symbolique : ils représentent une mise au pas de la nature, qui est au service de l'homme. Ce sont des réalisations gigantesques qui fascinent.

de métiers qui font fonctionner la demeure (les paysans, les selliers, les gardes), les bâtiments, etc. En outre des images variées présentent les hôtels européanisés, les fouilles des archéologues en cours ou des scènes contemporaines comme le travail de forçats.

Comme Caroline Lezni le constate avec les récits de voyages, la modernité apparaît tardivement dans les illustrations ; l'exotisme implique une distance spatiale et temporelle. Les éléments archaïques sont bien plus attirants que l'occidentalisation ou la modernisation. Mais il s'agit plus ici d'une volonté presque politique de la rédaction qui choisit les sujets : aucune illustration ne montre les trains ou les autres transports modernes à l'usage pourtant développé. En fait, elle s'attache à ce qui est différent : les grandes réalisations ou les modes de vie. L'Égypte européanisée est évoquée dans le texte mais peu mise en avant.

Les autres champs documentaires : une Égypte présente mais moins importante

L'Égypte biblique ou chrétienne, la nature, le voyageur et son aventure, les faits militaires sont beaucoup moins illustrés.

- L'Égypte biblique et chrétienne est souvent citée mais rarement montrée. L'itinéraire de la Sainte-Famille qui fuit en Égypte est l'épisode qui revient le plus souvent. Certains lieux sont rattachés à cet épisode comme Matarieh qui abrite l'arbre de la Vierge sous lequel elle se serait reposée : les deux revues le présentent chacune une fois. Mais aucune illustration ne raconte la fuite de Moïse, aucune ne montre la fontaine dans laquelle s'abreuva la Sainte Famille ni l'abri qu'elle eut à Héliopolis. Tous ces moments sont pourtant associés à des lieux précis d'Égypte. Si ce champ est tout de même important, c'est à cause des multiples articles sur le Sinaï. Le *Tour du Monde* ne publie pas moins de trois articles sur cette région encore plus rattachée à l'espace culturel de la Terre Sainte²⁸. Le couvent Sainte Catherine du Mont Sinaï est alors présenté dans ses moindres détails (basilique, rues, terrasses, entrée, vue d'ensemble). Mais les auteurs et les images insistent sur la religion copte, plus que sur l'épisode biblique : les prêtres coptes sont représentés, comme les vitraux du couvent ou sa basilique²⁹. Le Mont Sinaï est

28. D'ailleurs les voyages se prolongent souvent au delà de cette région vers Jérusalem.

29. En fait, les coptes sont vus presque comme une autre religion ; ils font l'objet de moqueries et de critiques, parce qu'ils sont jugés trop crédules, et ils sont aussi pittoresques que les fellahs. Ainsi, une des illustrations du voyage du Comte de Kergorlay, indique : "Basilique du Sinaï. Mosaïque : Moïse devant le buisson ardent ; en bas à gauche, Tête du Christ considérée à tort comme la tête de

gravi une seule fois et une illustration présente la chapelle à son sommet. Encore une fois, les illustrations montrent la différence entre un aspect de l'Égypte et la France.

- La nature est presque absente du *Magasin Pittoresque*, qui ne contient qu'une illustration du Varan du Nil et d'un figuier Sycomore, alors qu'elle est évoquée un peu dans chaque article du *Tour du Monde*, surtout quand les auteurs voyagent à travers les grands espaces du désert. Les paysages naturels sont globalement absents de ces illustrations, peut-être parce qu'ils ne sont pas assez localisables, ni assez connus.
- Le champ du Voyageur ne peut concerner que les récits de voyage, le *Magasin Pittoresque* en est très peu fourni.

« Les gravures sur bois proposées par la presse illustrée des deux premières générations³⁰ se caractérisent par leurs visées documentaires en présentant une collection de vues (de villes et de fleuves en particulier) ou de scènes et de types, parfois de planches botaniques ou zoologiques et d'objets ethnographiques. Elles manifestent le double héritage du projet encyclopédique et du voyage pittoresque en donnant à voir des vues prises sur le monde, mais non le sujet qui ordonne le regard : auteur de récits à la première personne, le voyageur fait entendre sa voix mais il n'est jamais l'objet de la représentation »³¹.

Ce n'est qu'avec le *Tour du Monde* que Charton fait du voyageur l'initiateur de sa relation au lecteur. Il est donc parfois représenté en pied et devient le héros de son propre récit en costume local qui évoque les espaces traversés ou les conditions du déplacement.

La figure du voyageur entre dans la composition de scènes de genre : dans l'illustration "le départ", le décor figure le monde étranger tandis que l'homme blanc, en pleine action, vêtu à l'oriental, domine la scène. Il se fait saluer par deux Égyptiens qui lui tendent un récipient, peut-être de l'eau, et un couteau. En arrière plan, le reste de la troupe est dans l'ombre. Caroline Lehni souligne qu'il est assez rare de voir le voyageur sur la même image que les indigènes. Norma-

Justinien (page 334).— Cliché du P. Savignac". Les jésuites qui accompagnent le comte sont choqués de la confusion entretenue par les pères coptes à propos de cette mosaïque.

30. C'est dans ces deux premières générations que se trouve le *Magasin Pittoresque*.

31. Isabelle Surun, « Les figures de l'explorateur dans la presse du XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 8, printemps 2007, p. 59. Isabelle Surun analyse la transformation de la figure de l'explorateur de savant à véritable héros, celui qui domine la nature sauvage sans avoir besoin de guide, figure représentée dans les récits en majesté. Dans ses portraits, le voyageur est en tenue locale et pas en vêtements de savant. Il devient pourvoyeur d'image et est éminemment admiré.

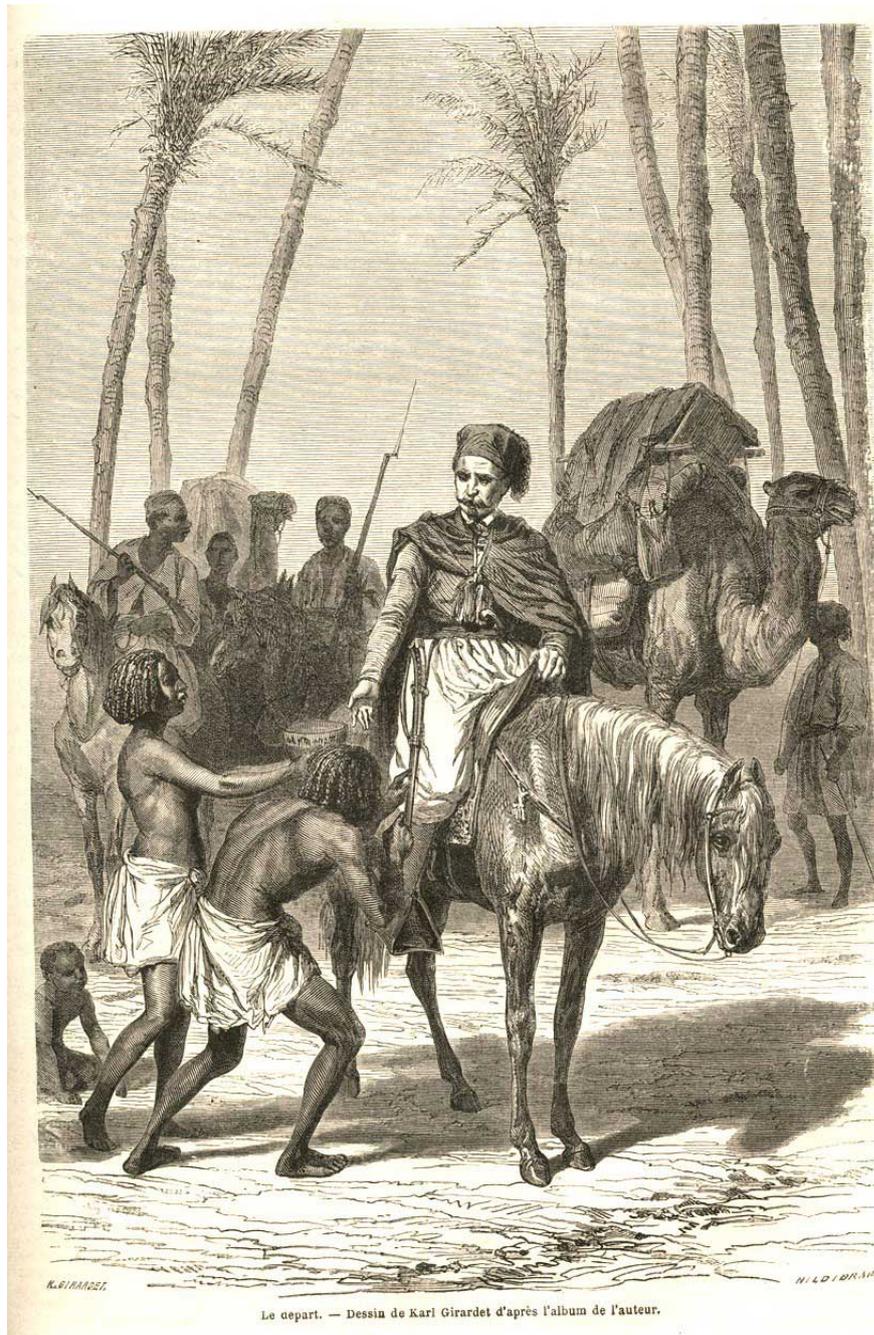


FIGURE 2.9 – "Le départ", *Tour du Monde*, 1866, p. 153

lement, ce sont deux mondes séparés. Quand ils se mélangent, l'Égypte devient subalterne³².

Finalement, assez peu d'illustrations concernent ce voyageur puisque les voyages en Égypte ne sont plus des explorations³³ qui font du voyageur une figure héroïque.

32. Cependant, peu d'images expriment un rapport de supériorité de l'Occident sur l'Orient.

33. Tout est découvert et balisé. Il n'y a plus aucun danger à voyager sur le Nil. Cette disparition de la figure de l'explorateur s'accroît avec la naissance des voyages organisés où le touriste suit un parcours prédéfini.

- Les faits militaires ne sont présents qu’au tout début des articles du *Magasin Pittoresque* quand il décide de faire quelques publications sur l’Expédition d’Égypte. Mais les lecteurs ne sont pas là pour voir des champs de bataille.

La volonté encyclopédique de Charton fait que, dans l’ensemble, les champs documentaires sont assez équilibrés, surtout au sein du *Tour du Monde*. Les sujets ne sont pas aussi tranchés que dans le corpus de Caroline Lenhi qui affirme que le site est le sujet-roi. C’est une Égypte assez cosmopolite qui est présentée aux Français.

Les illustrations indiquent à la fois les orientations données par les auteurs et ce que cherche le lectorat : il veut une Égypte dépaysante, dans le temps, l’Égypte antique, comme dans l’espace, le monde arabe. Les gravures présentent des caractéristiques esthétiques proches des tableaux qui font de chaque illustration un beau document. Caroline Lenhi définit le beau document comme une illustration capable de plaire et d’instruire. Les connaissances rapportées par le voyageur ne sont pas utilisées telles quelles, elles sont transformées pour pouvoir être comprises et appréciées par les lecteurs. Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* réussissent à mêler l’utile et l’agréable, à plaire et à instruire.

2.2 Le dromadaire et le palmier, l’invention d’une Égypte

2.2.1 L’Égypte exotique des *staffages*

Les illustrations de l’Égypte comportent de nombreux marqueurs d’exotisme qui connotent l’ailleurs et qui permettent de situer l’image dans le monde arabe mystérieux. L’exotisme peut se définir comme « l’intégration [...] de l’insolite géographique, ethnologique et culturel ; il traduit le goût de l’écrivain pour des contrées qui lui apparaissent comme étranges et étonnantes, féériques ou légendaires, qui contrastent avec la sienne propre par le climat, la faune, la flore, les habitants (leur apparence physique, leurs costumes et traditions) »³⁴.

Plusieurs entités sont représentatives de cet aspect :

- Les dromadaires ou chameaux³⁵.

34. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, article « Exotisme ». Cette définition peut aussi s’appliquer aux illustrations.

35. Le dromadaire fait partie de la famille des camélidés. Il peut donc être appelé “chameau” même si ce terme est imprécis. Il désigne l’espèce chameau d’Arabie qui vit dans l’ouest du continent asiatique

- Les palmiers.
- Les personnages vêtus à l’orientale.
- Les minarets.
- Les pyramides parfois ³⁶.
- Les ânes.
- Les fontaines.
- Les moucharabiehs, balcons grillagés de bois.

Ces éléments permettent d’ancrer le paysage en Égypte. Edward Saïd souligne l’existence de cet exotisme génériquement oriental qui présente un monde arabe indifférencié, mis à part les pyramides.

« Orientals were almost everywhere nearly the same » ³⁷.

Une vue de l’Égypte pourrait aussi bien être une vue prise en Tunisie si la légende disparaissait.

En fait il arrive assez souvent que des éléments soient ajoutés au décor pour faire lointain : c’est ce que Caroline Lehni nomme le *staffage*, d’après un terme emprunté au monde de la peinture. Il s’agit techniquement de l’ajout de petites figures humaines ou animales au premier plan des vues d’architectures ou de paysages ; ces ajouts ne concernent pas le sujet même du tableau. Ils sont rajoutés au dessin ou représentent des personnages qui ont réellement posé ³⁸. Ce mot vient de l’allemand utilisé au XVIII^e siècle et XIX^e siècle dans le sens de “décoration” ou “accessoire”. Il peut alors avoir deux sens :

- Celui des figures qui composent un tableau, même celles qui représentent le sujet de l’œuvre.
- Celui des figures qui n’ont pas d’identité particulière ni d’histoire au sein du tableau.

Un sens plus récent lui attribue la définition “d’accessoires qui rendent la peinture plus vivante et ajoutent à sa profondeur”.

Le *staffage* peut avoir plusieurs rôles définis dès les années 1600 :

- Donner l’échelle.

et dans l’Afrique du Nord.

³⁶. Les pyramides sont le marqueur le moins utilisé parce qu’elles sont associées à certains lieux en particuliers et ne peuvent pas être dessinées n’importe où contrairement aux autres éléments.

³⁷. Edward Saïd, *Orientalism*, 1978. « Les Orientaux sont presque partout semblables ». Si cette citation concerne que les personnes, elle peut être étendue aux autres marqueurs d’exotisme.

³⁸. Voir chapitre III : dans les photographie d’Henry Cammas, les dessinateurs ou les graveurs ont ajoutés des personnages et des dromadaires. Aucun ajout de palmier ou d’autres marqueurs d’exotisme n’a pu être trouvé dans notre corpus.

- Aider à la composition.
- Mettre de la vie dans le tableau.

Il montre les populations arabes, en costume oriental, pour souligner la spécificité d'un lieu. Le lecteur peut les voir en train de réaliser certaines activités : les *staffages* sont des porteurs d'eau, des Arabes à la sieste ou à la prière... Ils peuvent être très petits, et souligner le gigantisme de certains monuments tout en donnant une échelle facile à comprendre, ou être de taille normale et très détaillés.

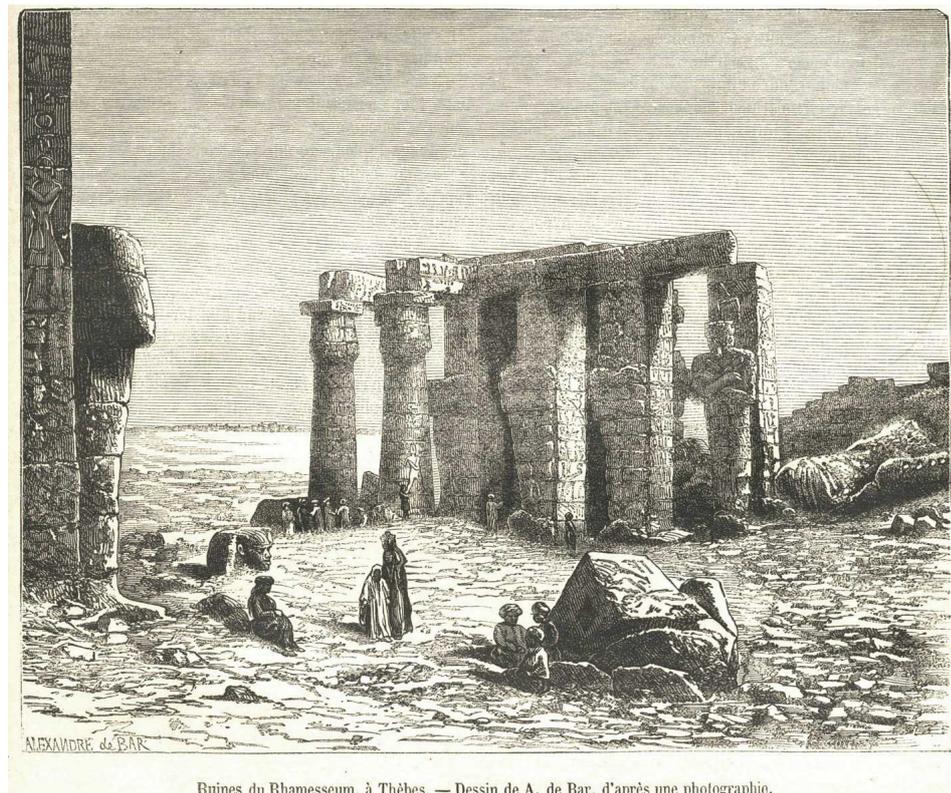


FIGURE 2.10 – “Les ruines du Rhamesseum, à Thèbes.– Dessin de A. de Bar, d’après photographie”, *Magasin Pittoresque*, 1873, p. 337

Cette illustration montre six personnages au premier plan dont la présence est assez improbable à cet endroit. Il y en a neuf autres au pied des ruines. Trois hommes assis en cercle semblent discuter à l’ombre mais ont le regard tourné vers celui qui prend la photographie. Ils portent des turbans, qui caractérisent leur état d’Arabe. Deux femmes sont debout et voilées et l’une d’elles porte une cruche sur la tête. À l’arrière, les personnages sont très peu discernables mais le lecteur voit distinctement les plis de leurs turbans. Ils donnent à l’illustration du monument antique une touche exotique et l’ancrent dans le monde arabo-musulman. Le *staffage* permet une confrontation des domaines culturels, qui, normalement, se rencontrent assez rarement. Les deux Égyptes, arabe et antique, sont souvent bien distinctes, sauf dans quelques panoramas.

Ici, une critique est sans doute sous-jacente : quatre des six personnages sont assis et ne font rien, ce qui peut être interprété comme un reproche de l'indolence et la paresse présumées des Arabes, en opposition avec la grandeur de la civilisation pharaonique.

Ils peuvent aussi être en plus gros plan. Les détails de leurs costumes et de leurs actions confèrent alors une touche très pittoresque à la scène. L'image de l'Ouadi Ledja présentée dans la première partie de ce chapitre (2.1.1, p. 48) est à cet égard intéressante. La légende indique le nom de la vallée qui est censée être représentée. Mais l'image en elle-même montre au premier plan des personnages entourant un dromadaire : ils prennent presque la moitié de la place. On distingue nettement leurs vêtements, les robes bédouines et les turbans, l'arnachement de l'animal, sa pose fière et élancée, et les armes portées par quatre d'entre-eux. Il y a, en plus, trois enfants. Le lecteur peut supposer qu'il s'agit d'une partie de la caravane qui accompagne l'auteur et il peut imaginer le reste de la troupe. Finalement ce groupe attire plus l'attention que le paysage en tant que tel, qui s'efface, alors qu'il est le sujet de la gravure.

Dans les illustrations de l'Égypte, le *staffage* est principalement utilisé pour donner l'échelle, devant de grands monuments comme les colosses de Memnon, et pour mettre une touche d'exotisme dans des dessins qui pourraient venir de n'importe où. Il a un rôle de séduction auprès du lecteur.

2.2.2 Des stéréotypes égyptiens

La découverte d'un Orient mystérieux par les Européens entraîne le développement de nombreuses images parfois très éloignées de la réalité. Les voyageurs et les artistes y trouvent la cruauté du tyran, du désert ou de la chasse, la sensualité et l'opulence des femmes des harems, le pittoresque des scènes de rues aux foules grouillantes et colorées... Il existe comme un réseau d'ouvrages sur l'Orient dans lesquels les Européens puisent sujets, images et mythes. Tous ces éléments font le bonheur des peintres et ont une influence sur la vision de l'Égypte et la façon dont les voyageurs la rendent. Si les illustrations qui nous intéressent ne présentent pas la barbarie turque ni la sensualité des femmes, elles s'inscrivent en partie dans cette veine. La peinture orientaliste a contribué au développement de l'imaginaire lié à l'Orient ; certains peintres, sans jamais avoir mis les pieds dans le monde arabe, réalisent des tableaux de scènes orientales. Il y a plusieurs formes de stéréotypes :

- Le *staffage* permet le développement de véritables images récurrentes. Les petits

personnages portent des vêtements qui les rendent reconnaissables à tout un chacun. L'oriental est vêtu d'un costume qui s'articule souvent autour du turban et d'une robe. L'altérité vestimentaire est la seule importante puisque leur taille est petite ; les personnages n'ont pas d'individualité et le lecteur ne peut pas distinguer leurs traits. Ce ne sont jamais des Européens qui se retrouvent en *staffage* mais toujours des Orientaux, seuls ou en groupe, parfois avec un âne ou un dromadaire.

- La population de l'Égypte est très cosmopolite et les voyageurs ne se privent pas de donner les caractéristiques des différentes "races" ou "types"³⁹ qui renvoient à des identités collectives. Les voyageurs essaient de définir des traits physiques associés à des caractéristiques morales selon les théories occidentales qui s'appuient sur l'étude anatomique pour déterminer le caractère. Entre différents articles se retrouvent les illustrations de fellahs, considérés comme les héritiers des anciens Égyptiens, au type noble, de Bédouins, souvent armés, d'Arabes, rusés et intelligents, de Nubiens... Ces représentations, que l'on peut qualifier d'ethnographiques, sont de type pittoresque pour la plupart même si elles cherchent à montrer un objet presque scientifique.
 - Elles sont très rarement en lien avec le texte qui auraient pu les expliquer. Leur rôle est donc essentiellement de dépayser le lecteur qui peut admirer des personnages habillés étrangement ou des femmes aux multiples bijoux mais qui ne cherche pas à comprendre la signification de tel ou tel détail du vêtement.
 - Les seconds plans de ces illustrations ne sont jamais les fonds blancs des savants mais toujours des espaces que l'on peut identifier : une rue, le mur d'une maison, un champs... Le voyageur semble avoir rencontré ces personnes au cours de son périple, en se promenant dans les villes et les villages.

L'attention du lecteur se porte sur leurs costumes souvent très détaillés⁴⁰. Les personnes représentées sont anonymes mais on distingue parfois leurs traits. Leurs costumes traditionnels les différencient les uns des autres : le fellah porte un bonnet et une galabieh, ou parfois une tunique courte et pas de chaussures quand le dessinateur le montre très pauvre, sa femme revêt une longue robe et souvent un voile. Le bédouin est coiffé du turban, porte un bouc et un couteau dans un étui de forme recourbée à la ceinture. Les danseuses et les femmes riches du Caire sont abondamment parées de bijoux divers. Elles sont habillées de longues robes que le lecteur imagine colorées. Plutôt qu'en portrait, les personnes sont

39. Ils utilisent ces mots même dans leurs récits.

40. Mais ils ne sont jamais décrits dans le texte, sauf pour quelques articles du *Magasin Pittoresque*.

représentées en pied, pour donner une impression d'ensemble.

« Tout un Orient de bric-à-brac naît à l'époque chez les peintres désireux d'offrir au spectateur des "types " pour ainsi dire synsthétisés à partir de l'accumulation d'accessoires dénotant et connotant un Orient hyperbolique et enfermé dans une différence "décorative", au mépris du réalisme ethnographique et anthropologique »⁴¹.

Le *Tour du Monde* publie en 1863, dans l'article de Cammas et de Lefèvre toute une série de ce que la légende appelle des "types" qui ne sont pas en lien direct avec le texte. Certes celui-ci se passe en Égypte mais les auteurs ne décrivent pas spécialement les différentes populations du pays. Il est d'ailleurs dit que « tous les types de ce voyage ont été dessinés par M. A. de Bar : [...] d'après lithographies de M. Bida »⁴² ; alors que toutes les autres images sont des gravures d'après les photographies d'Henry Cammas. Ces types ne sont donc pas dans le projet initial des auteurs et sont des illustrations rajoutées pour leur exotisme. Que la rédaction ajoute ces images révèle une certaine attente du lectorat en quête d'altérité, de la découverte d'autres nations : ce n'est pas propre aux récits sur les mondes arabes mais cela concerne aussi les ethnies particulières de l'Europe⁴³. D'autre part, dans cet article, ces illustrations font pendant aux photographies de monuments antiques et remettent la découverte de l'Égypte antique dans le contexte arabe : elles présentent un deuxième visage de l'Égypte.

Le costume de la femme fellah, ci-dessous, attire tout d'abord l'attention : il semble richement ouvragé, en particulier le voile qui porte des perles mais aussi le châle dont le tissu est à motifs. Une chaussure sort du bas de la tenue, en forme de babouche. La femme porte aussi un bracelet à la main droite et un plat finement gravé qui est peut-être un tajine. La légende indique "femme fellah" mais ce costume ne fait pas très paysan. Il s'agit sûrement d'un costume de fête ou d'une mystification de l'auteur : l'illustration qui la précède montre encore une femme fellah, dans une tunique sale et courte, la tête à l'air et les pieds nus. Enfin, le mur derrière elle donne l'impression qu'elle a été croisée dans la rue alors qu'il s'agit probablement d'une pure invention, ou d'un dessin d'après des clichés

41. Guy Barthélémy, « Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1999, n° 105, p. 120. Les dessinateurs représentent en une image tout ce qui fait penser à l'Orient : il répond à une attente des lecteurs qui veulent un aperçu global.

42. *Tour du Monde*, 1863, p. 193.

43. Le *Magasin Pittoresque* réalise de nombreux articles sur les coutumes et modes vestimentaires hongroises, grecques, russes, etc. Le XIX^e siècle est une période de retour sur les coutumes et les traditions.

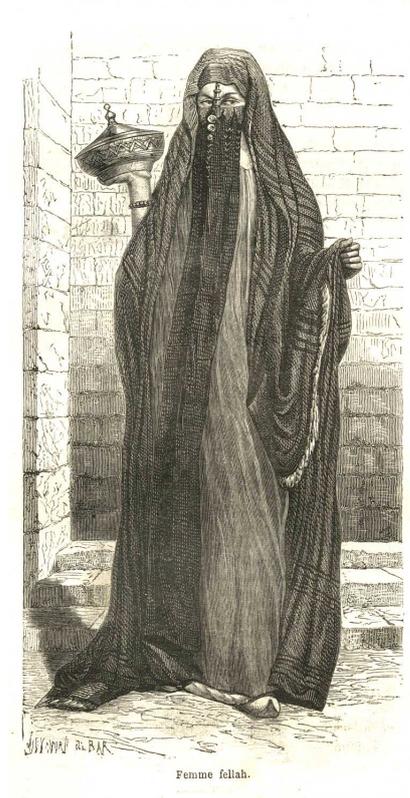


FIGURE 2.11 – "Femme fellah", *Tour du Monde*, 1863, p. 198

de photographes professionnels⁴⁴. Le voyageur, en prenant un croquis ne peut pas arriver à un tel degré de détail. Les accessoires et la mise en scène recréent le contexte exotique. Cette femme qui pose regroupe tous les marqueurs d'une autre société.

Les coptes sont souvent représentés en groupe de pères assis, entourant le plus âgé à la barbe blanche. Les représentants les plus importants de cette religion, comme le supérieur du Couvent de Sainte-Catherine, posent en majesté, assis sur un siège, tenant une bible dans une main et un chapelet dans l'autre ; la légende de l'image indique alors leur nom. Ces images peuvent être considérées comme des types parce qu'elles reviennent très souvent : les coptes pratiquent une religion très éloignée de la religion catholique et étonnent beaucoup. Les Européens ne voient pas leur rite comme une religion chrétienne.

- Ces personnages apparaissent aussi dans des scènes types :
 - Le chamelier et son chameau, souvent avec le plus bel ornement. Les Européens apprécient beaucoup cet animal, fier et très résistant et ils soulignent toujours

44. Après l'invention du daguerréotype en 1839, de nombreux photographes s'installent en Égypte, au Caire ou à Alexandrie, et prennent des photographies de monuments et des photographies de types en studio au format "carte-de-visite" qu'ils vendent aux touristes comme des souvenirs. Les modèles sont alors richement parés de costumes traditionnels et ornés de bijoux aux formes arabes.

à quel point il est utile aux Égyptiens. Ils le montrent harnaché avec luxe, avec des tapis brodés ou des longues décorées de perles.

- L'ânier et son âne qui attendent les clients. L'âne est le moyen de transport principal en Égypte et le voyageur qui s'assume utilise cette monture hautement exotique.
 - La femme fellah et un enfant assis à califourchon sur ses épaules.
 - Les porteurs d'eau font partie de l'étrangeté et permettent aux auteurs de souligner les problèmes de l'eau dans les grandes villes.
 - Les hommes assis qui fument leur pipe, selon l'idée répandue de la langue arabe.
 - Les femmes sensuelles, couchées sur des divans.
 - Les travaux agricoles archaïques. Les illustrations, on l'a vu, présentent souvent la noria, moyen d'irriguer les terres, et la charrue tirée par des boeufs. Ces dessins sont censés illustrer l'archaïsme de l'Égypte et des pays Orientaux. Ces outils, utilisés chez nous au Moyen-Age, sont dépassés. Ces illustrations sont souvent mises en face de représentations de barrages modernes pour faire éclater toute la différence entre ce que la civilisation occidentale leur apporte et ce qu'ils ont.
- Enfin on constate l'existence d'images standards de monuments. Les vues représentatives des monuments du bord du Nil sont de véritables "portraits" qui se retrouvent d'un texte à l'autre. Les colosses de Memnon sont systématiquement dessinés tous les deux, la pyramide de Saqqarah représentée est toujours celle à gradins, les pyramides de Gizeh sont associées au sphinx :

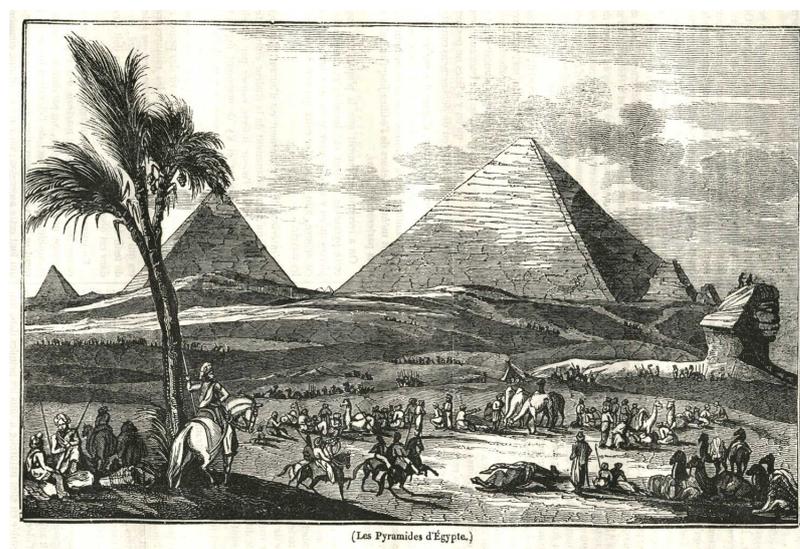
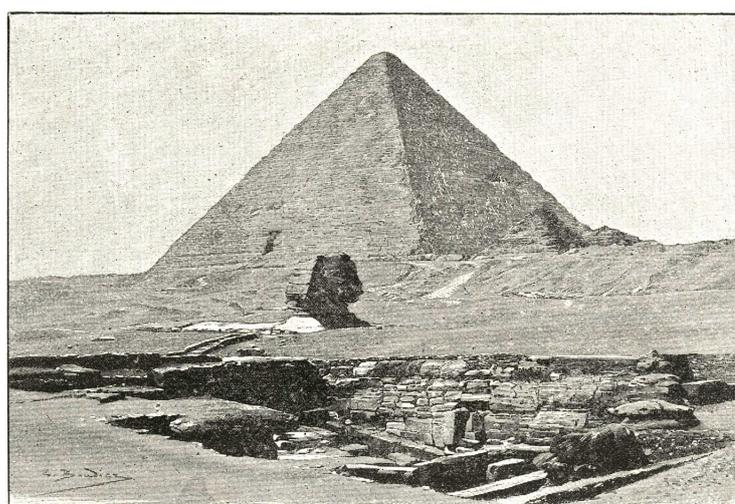


FIGURE 2.12 – "Les pyramides d'Égypte", *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 345

Cette vue, qui regroupe à la fois les pyramides et le sphinx, est assez récurrente dans les illustrations : elle permet de montrer deux monuments très importants qui sont des symboles de l'Égypte antique. Et si le titre porte sur les pyramides, le lecteur regarde obligatoirement le sphinx. Le *staffage* est aussi intéressant : on voit des cavaliers, des soldats et des chameaux. Il s'agit peut-être d'une représentation de la Bataille des Pyramides qui eut lieu le 21 juillet 1798 entre l'Armée Française d'Orient et les troupes mamelouks de Mourad-Bey. En fait, la composition donne l'impression de voir les Mamelouks attendre les Français, des troupes sont dispersées un peu partout dans la gravure tandis que des guetteurs, sur la tête du Sphinx ensablé, regardent à droite. En fait c'est Napoléon Bonaparte qui situe cette bataille au pied des pyramides ; elle se serait passée à quelques kilomètres de là et les pyramides n'auraient été que des points à l'horizon. Ces panoramas avec le sphinx et les pyramides se déclinent aussi dans des vues plus serrées où les deux éléments sont alignés :



LE SPHINX⁴.

FIGURE 2.13 – "Le Sphinx" Dessin de Boudier, d'après une photographie, *Tour du Monde*, 1894, p. 131

Le sphinx est le sujet principal de cette image mais le lecteur voit aussi la pyramide et les ruines du temple déblayée devant lui. Le sphinx n'est toujours pas désensablé et semble disparaître entre les deux autres sites.

Cette vue se trouve dans d'autres publication et est vendue en carte postale : cet exemple, qui représente exactement la même chose est publié dix ans avant dans l'ouvrage de Karl Baedeker, *a Handbook for travelling*, en 1885. L'unique différence réside dans la légende : la première est orientée vers le sphinx alors que

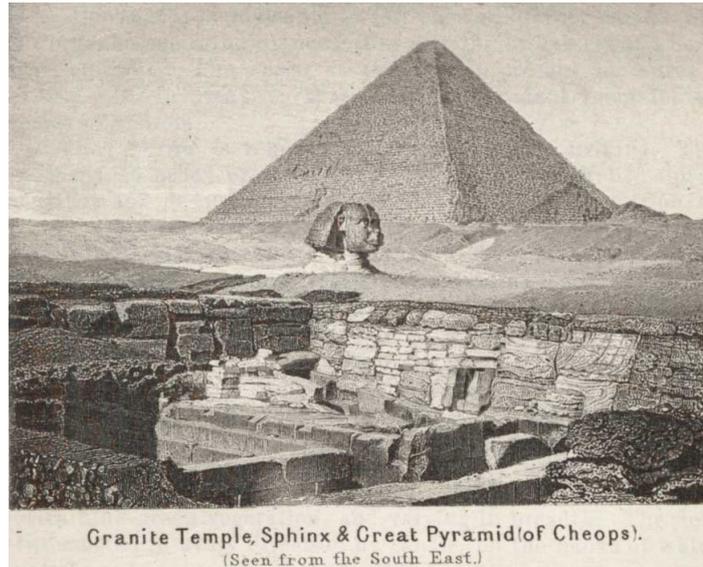


FIGURE 2.14 – “Granite Temple, Sphinx & Great Pyramid of Cheops”

la seconde prend en compte tout ce qui l’entoure : les pyramides et les ruines du temple. Cependant l’image est très semblable.

Tout une série d’illustrations relève de stéréotypes que le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* reprennent dans le but peut-être de plaire au lecteur. Ils participent d’une certaine façon à la construction ou plutôt au renforcement des mythes de l’orientalisme. Les types en particulier donnent une image très orientée de l’étrangeté de l’Égypte, pays très cosmopolite. Aucun Européen n’est représenté alors qu’ils sont certainement nombreux.

2.2.3 Une géographie particulière de l’Égypte ?

Les cartes et les schémas du pays : une vision globale jamais exploitée

Les cartes sont des représentations graphiques de la terre ou de la mer, depuis très longtemps associées au voyage. Elles permettent une meilleure connaissance de la géographie d’un pays ou d’une région. Si elles sont assez fréquentes dans les récits de voyages sur lesquels a travaillé Caroline Lehni, leur présence est bien plus rare dans les revues qui nous intéressent : le *Magasin Pittoresque* n’en a aucune, sûrement parce qu’il ne relate aucun voyage et qu’il donne à voir des portions isolées de l’Égypte. Le *Tour du Monde* n’en publie pas plus de huit pour une quinzaine de récits. Cette quasi absence est étonnante car elle empêche la compréhension du cheminement des voyageurs. Deux cartes représentent l’Égypte dans son ensemble, trois la péninsule du Sinaï

ou de l'Arabie Pétrée et une la région de Suez. Il faut y ajouter un schéma de l'isthme de Suez pour mieux le visualiser et un plan de la ville du Caire qui n'est ni une carte à proprement parler ni une vue, puisqu'il est extrêmement simplifié voir schématisé. Il n'y a jamais plusieurs cartes dans un article. Elles ne montrent pas les itinéraires empruntés par les voyageurs ni ne soulignent spécifiquement les monuments visités mais elles n'ont pas le rôle militaire que Caroline Lehni voit aux cartes anglaises⁴⁵. Si elles sont quadrillées, divisées en secteurs, c'est peut-être plus par habitude que par réel usage, puisque les textes ne font jamais référence aux cartes. Elles sont rares peut-être à cause de leur coût : les cartes sont gravées sur cuivre plutôt que sur bois pour pouvoir y dessiner les très nombreux détails et sont donc plus chères que les autres illustrations. D'autre part, la plupart des abonnés ne sait pas forcément lire une carte, objet encore assez rare au XIX^e siècle, réservé aux militaires, et qui se démocratise petit à petit.

La carte a donc un rôle marginal dans la représentation savante de l'Égypte des deux revues.

Des lieux morcelés

L'Égypte est associée à la vallée du Nil dans les récits depuis l'Antiquité, Hérodote déjà nommait le pays "le don du Nil". Au XIX^e siècle, le fleuve devient le centre du voyage.

« Désormais nous ne le quitterons plus, il nous promènera à travers les monuments de l'Égypte, qui s'élèvent tous sur ses bords »⁴⁶.

Le voyageur arrive à Alexandrie et se rend ensuite au Caire, soit en bateau soit en train avant de remonter le Nil ou de partir dans le désert du Sinaï à dos de dromadaire. L'itinéraire est fortement codifié et certains monuments doivent être vus, ce qui les standardise. Ainsi, en arrivant à Alexandrie, il faut voir la colonne Pompée et les aiguilles de Cléopâtre. Au Caire, la citadelle, la mosquée du sultan Hassan et la place de l'Esbekeyeh sont les bijoux sur la route du touriste. Il se rend ensuite aux pyramides de Gizeh, à Matarieh et à Héliopolis. Sur les bords du Nil, se trouvent tous les monuments très connus de Thèbes et de Karnak, de Kom Ombos et de Philae. Ce sont des visites obligatoires, des étapes prédéfinies pendant la croisière. Voilà comment cet espace, présenté le long d'un axe, se morcelle. Le Nil est rarement sur les illustrations contrairement aux monuments. Les sites sont des vues isolées du voyage d'autant plus

45. Les voyageurs auraient pu, d'un trait épais, représenter leur voyage, ce qui n'est jamais le cas.

46. Jean-Jacques Ampère, *Voyage en Égypte et en Nubie*, p. 122.

que les cartes ne restituent pas l'itinéraire du voyageur.

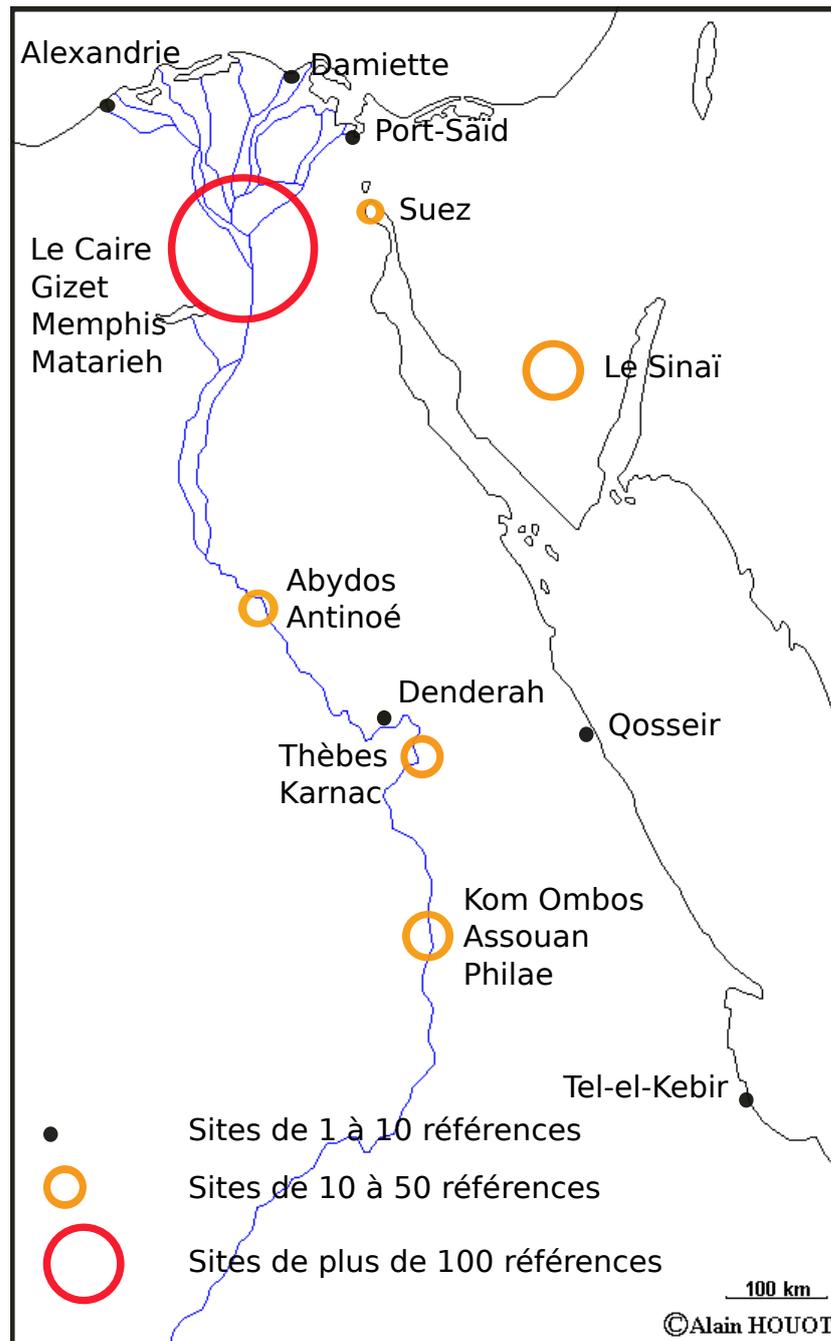


FIGURE 2.15 – Sites représentés par les illustrations des deux revues

Cette carte, réalisée avec un fonds de carte d'Alain Houot, montre les régions de l'Égypte les plus représentées. Il a fallu rassembler certaines localités trop disparates :

- Le Caire est associé avec tous les lieux voisins pour lesquels le touriste se déplace facilement : Mararieh, Boulack, Gizeh, Memphis sont maintenant des quartier de la banlieue du Caire.
- Abydos est rassemblée avec le site d'Antinoé, qui n'est pas très éloigné sur le Nil.
- L'ensemble des temples de Karnac, Thèbes et Edfou forme un site (les touristes

visitent toutes ces ruines antiques dans une même étape).

- Enfin, les confins de l'Égypte, les temples de Kom Ombos, Assouan, Philae, et même Abou Simbel et Assiout sont compris dans un même ensemble.

Si ce classement ne montre pas la diversité des étapes le long du fleuve⁴⁷, il permet de mettre en avant la surreprésentation du Caire et de ses environs. La capitale est réellement le centre touristique le plus important du pays depuis l'arrivée des premiers voyageurs et les illustrations le prouvent : plus de cent représentations montrent le Caire et sa banlieue. Les touristes s'y arrêtent bien plus qu'ailleurs. Les autres lieux sont très espacés et morcelés. C'est par le texte que ils sont reliés.

Le *Magasin pittoresque* est un très bon exemple de l'espace morcelé : le Nil n'y est représenté qu'une seule fois en 1876, "Un jour de calme sur le Nil", à l'occasion d'un article sur la navigation. Mais sinon ce ne sont que des monuments complètement isolés et rarement les mêmes.

Cependant, les liens dans le *Magasin Pittoresque* sont d'origine moins géographique : ils se forment plutôt autour d'articles de mêmes thèmes, qui se rappellent les uns aux autres dans des citations. Il se crée alors une géographie propre à la revue, qui relève d'un classement par la pensée. Ainsi, l'article sur les colosses de Memnon de 1834 est repris en 1857 pour être approfondi. Une note du second article renvoie au premier. Le *Magasin Pittoresque* est une revue à conserver, les lecteurs peuvent facilement lire les textes des années précédentes. Toute une série d'articles sur les mosquées est publiée sur plusieurs années tandis que les instruments de musique égyptiens sont mis au regard des instruments d'autres civilisations antiques. Ce nouvel ordre devient réalité quand le *Magasin* parle du Louvre et évoque ce qu'il y a à voir : les lieux du musée sont présentés dans les images, au même titre que les trésors qui les habitent. Les musées englobent les différents les objets de l'Égypte Antique représentés et créé, entre eux, un lien culturel.

Le *Tour du Monde* a une approche plus unie : les voyageurs prennent souvent plusieurs vues d'un même site et le lecteur peut avoir l'impression d'en faire le tour, ce qui rétablit en partie la rupture espace/temps.

En 1910, la revue publie le voyage dans le Sinaï du Comte de Kergorlay, illustré de photographies d'un de ses accompagnateurs. Leur arrivée au couvent Sainte-Catherine est représentée par de nombreuses images : la première montre la porte par laquelle ils vont entrer dans le monument ; plusieurs images de l'intérieur de la basilique suivent

47. On peut les imaginer en remarquant le nombre de noms de lieux.

avec des photographies prises des toits et d'autres qui concernent les rues. La livraison est complétée par une illustration pleine page qui montre le couvent en entier pris en surplomb.

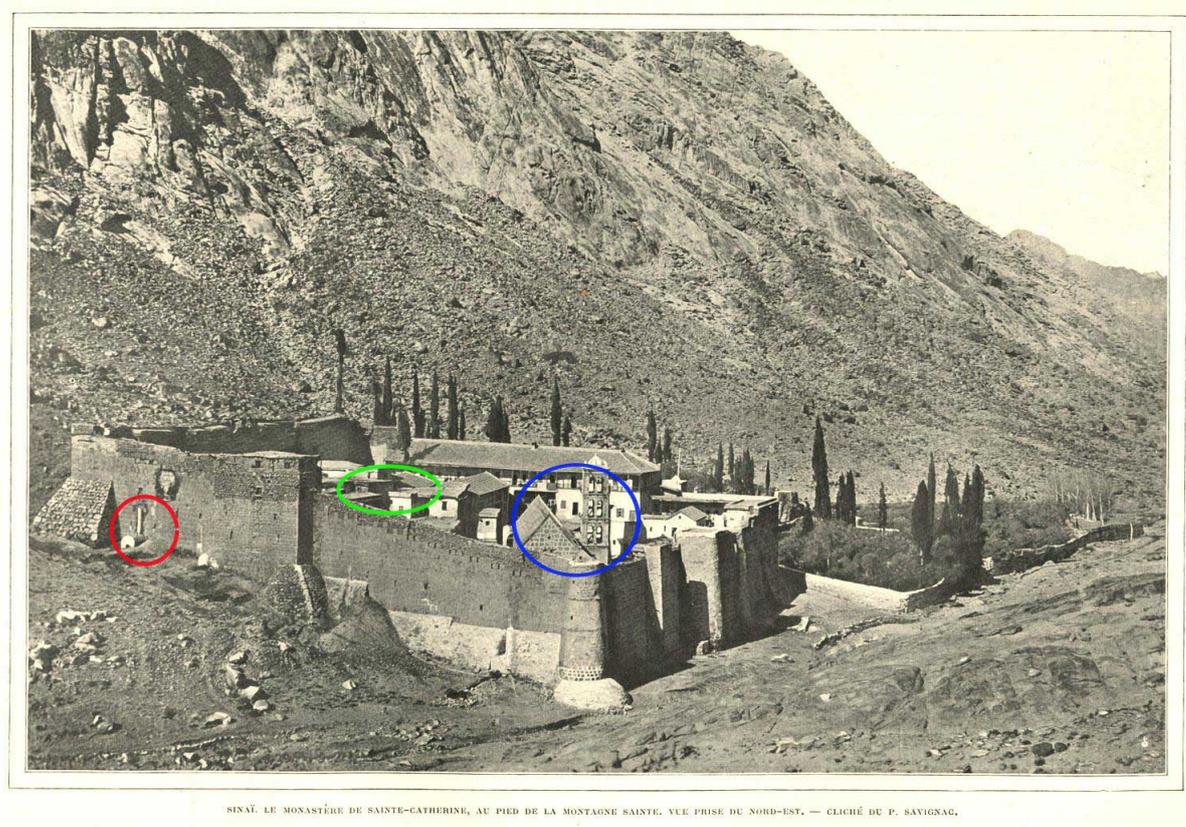


FIGURE 2.16 – "Sinaï. Le monastère de Sainte-Catherine au pied de la montagne sainte, vue prise du nord-est.– Cliché de P. Savignac", *Tour du Monde*, 1910, p. 331

Le lecteur peut visualiser l'entrée, en rouge, les terrasses d'où sont prises certaines photographies, en vert et la basilique, en bleu. Il peut rassembler les images éparses en un tout qui fait sens et avoir presque l'impression d'être réellement allé visiter le couvent.

Cammas, en 1861, présente plusieurs vues d'un même monument ; cependant, les liens entre les illustrations ne sont pas toujours présentés et le lecteur ne comprend pas forcément les localisations et ne les met pas en regard les une aux autres puisqu'il ne peut pas les situer sur une carte.

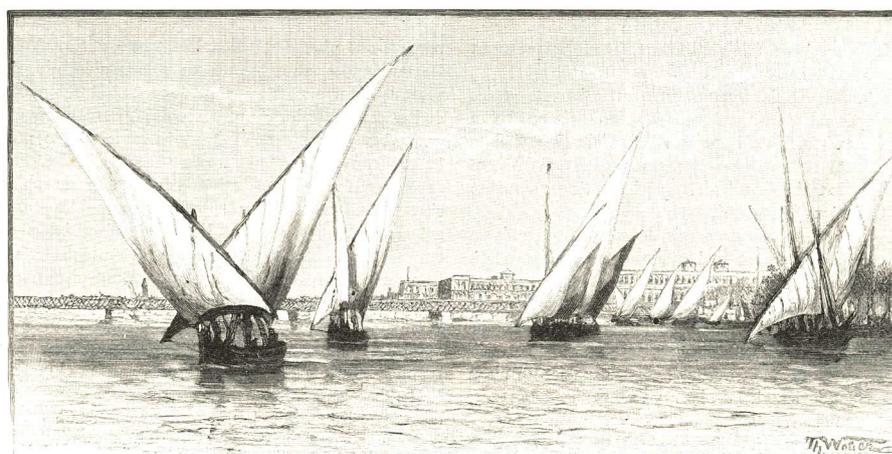
La lecture comme une croisière ou comme un voyage

Si le Nil n'est jamais représenté dans le *Magasin Pittoresque* et que cette revue ne montre que des monuments sans liens les uns aux autres, ce n'est pas le cas du *Tour du Monde*. De nombreuses images restituent le lent déroulement du voyage, en montrant

les bateaux à vapeur avec lesquels les auteurs ont voyagé ou des felouques et dahabiehs traditionnelles⁴⁸.

La première illustration de chaque article, le bandeau, et la dernière, le cul-de-lampe⁴⁹, ont tendance à unifier le récit.

« Dans l'illustration du livre, les gravures d'entrées, frontispices, vignettes de titre, bandeaux ont un statut pragmatique déterminé par la relation à l'allocutaire, ce qui les distingue des illustrations au cours du livre. [...] Elles doivent annoncer et résumer le livre en même temps qu'appâter le lecteur »⁵⁰.



AU PONT DE KASR-EL-NIL * (PAGE 132).

FIGURE 2.17 – "Au pont de Kasr-el-Nil (page 129)" en note de bas de page Dessin de Th. Weber, gravé par Ruffe, *Tour du Monde*, 1894, p. 129

Le bandeau de la première livraison de 1894 est une vue du fleuve et son cul-de-lampe, une dahabieh. Les deux autres livraisons s'ouvrent par la vue d'un monument et la vue d'une ville, Derr, et se ferment par une image du port d'Assouan et du bateau à vapeur Ramsés II de l'agence Cook. Ces illustrations unifient le voyage, *Six semaines sur le Nil*, et annoncent aussi les étapes faites par l'auteur : il remonte le Nil jusqu'à Assouan, puis revient en Basse-Égypte.

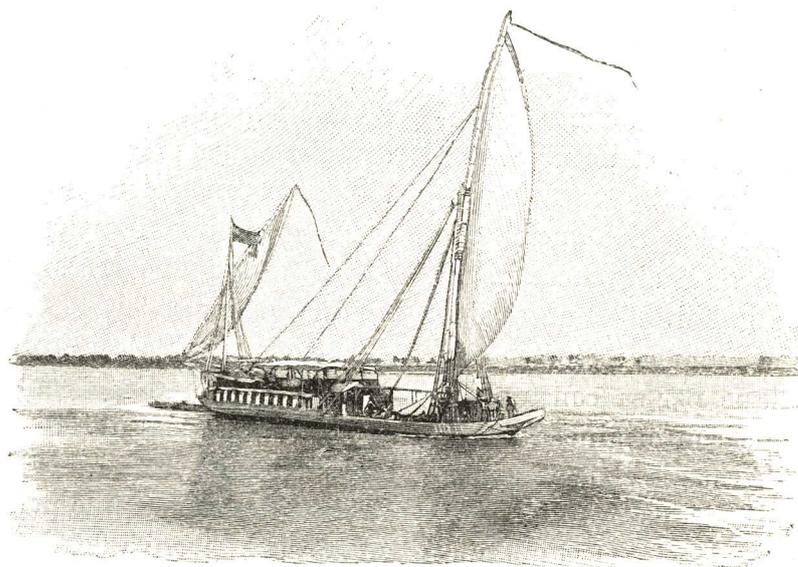
L'illustration de la vue du fleuve donne le ton du récit, qui se passe sur le Nil, lien entre les différentes visites. Elle montre surtout les felouques et leurs blanches

48. La felouque est un petit bateau à voile triangulaire et la dahabieh lui ressemble, en plus gros et avec des cabines. Elle sert d'hôtel sur le Nil.

49. Jusqu'aux années 1890, les récits n'ont pas tous des bandeaux et des culs-de-lampe, mais il y a quand même une douzaine d'articles qui en est pourvue.

50. Ségolène le Men, « La question de l'illustration », dans Roger Chartier, *Histoires de la lecture*, 2005, p. 235.

voiles, très réputées en Europe car fort différentes de nos barques. Cet article et ses illustrations sont l'exemple même du récit de croisière tel qu'il se développe dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec les voyages organisés sur le Nil : en bateau à vapeur, avec des arrêts obligatoires au pied certains monuments. Le Nil y est abondamment mis en scène.



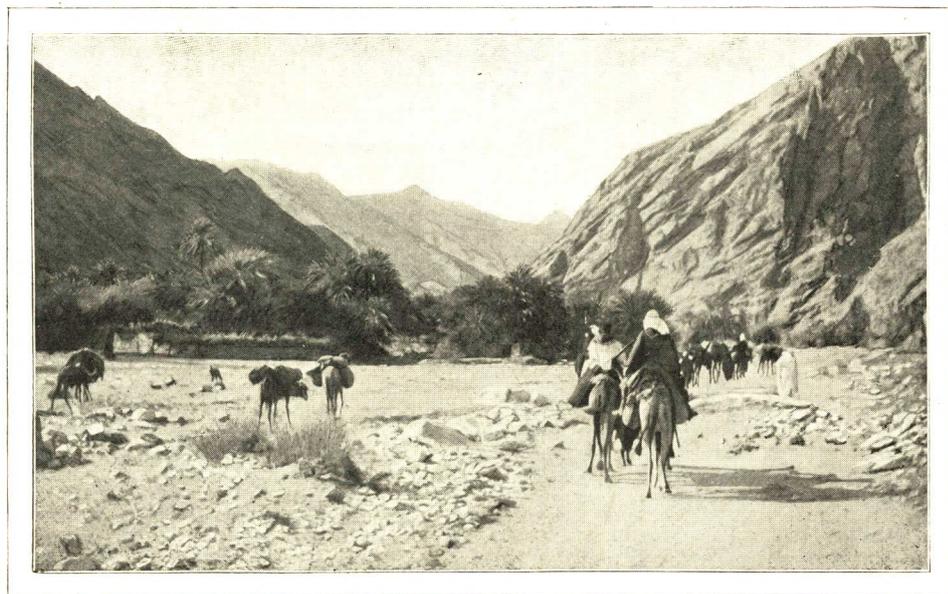
UNE DAHABIEH (PAGE 131)¹.

FIGURE 2.18 – "Une dahabieh", *Tour du Monde*, 1894, p. 144

Les culs-de-lampe semblent parfois être ajoutés pour remplir l'espace laissé vacant, avec des objets qui paraissent inintéressants. Mais une analyse plus fine révèle qu'ils sont souvent une invitation à poursuivre le voyage par d'autres lectures ou par l'imaginaire. La dahabieh ne manque pas de créer cette impression : objet arabe par excellence, typique de l'Égypte, elle évoque toujours le voyage sur le Nil et l'expédition vers des contrées plus lointaines.

D'autres articles sont encadrés de la même façon : en 1863, le bandeau montre une vue de Karnak, qui est un des sujets principaux du voyage tandis que le cul-de-lampe représente une cataracte, symbole de la fin du voyage, puisqu'il s'agit d'une frontière naturelle de l'Égypte. En 1904, les *Coins ignorés d'Égypte* de Gayet commencent par une vue du Nil de Damiette, ville dans laquelle s'attarde l'auteur, et finissent par un paysage tropical, évoquant un chemin. La livraison suivante est entourée par une image de groupe de pères coptes et par une représentation du monastère de Schenoudi, qui a été le centre d'intérêt de cette publication. Enfin, la dernière livraison sur les

découvertes faites à Antinoé montre la momie de Leukyoné et la montagne d'Antinoé, comme pour donner de la hauteur sur le texte qui précède. En 1910, le voyage dans le



BIENTÔT DES DATTIERS APPARAISSENT ENTOURANT UN GROUPE DE CABANES (page 321).

FIGURE 2.19 – "Bientôt les dattiers apparaissent entourant un groupe de cabanes", *Tour du Monde*, 1910, p. 324

Sinaï débute par une image des tentes montées après une journée de marche et s'achève par une vue de la caravane arrivant dans un village prise par un des membres.

Le groupe de cabanes est presque invisible, mais le regard s'attarde sur la caravane qui s'éloigne et qui donne l'impression d'être dans le voyage, de suivre vraiment une expédition. Comme les livraisons se poursuivent, cette image laisse en quelque sorte le lecteur sur sa faim.

Chaque livraison du *Tour du monde* est présentée sous forme d'un voyage que le lecteur, dans son fauteuil, est invité à poursuivre après la lecture, en mobilisant ses nouvelles connaissances.

2.3 La vision de l'Égypte

Maintenant qu'ont été dégagées les grandes caractéristiques des représentations de l'Égypte, replacées dans leur époque, il est possible de s'interroger sur les particularités des deux revues. Elles commandent des illustrations semblables à celles publiées dans les récits de voyage (avec des staffages, de l'exotisme et des stéréotypes). Cependant, Charton se réclame d'un idéal d'instruction particulier. Qu'est-ce qui est singulier dans

les illustrations publiées par les rédacteurs et les auteurs du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* ?

2.3.1 Le vrai visage de l'Égypte ?

Les illustrations des deux revues peuvent paraître complètement ancrées dans la vision orientaliste européenne de l'époque. Très vite cependant, elles laissent voir, peut-être inconsciemment, un autre visage, beaucoup plus proche de la réalité. Une Égypte contemporaine se dégage alors, entre critiques du despotisme des vice-rois et preuves de l'impact de la présence européenne.

- Caroline Lehni souligne que les images de l'Égypte arabe ou nubienne ancrent le paysage dans un pays arabe indifférencié. Pourtant, dès le début, les illustrations du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* sont localisées : les mosquées ont toutes un nom, mosquée Barkouk, Kesmas, El-Moyed, et les rues sont localisées dans des villes particulières, rue cairote, rue d'Abydos... Les légendes des monuments, dont la localisation est inconnue du public européen, précisent leurs origines géographiques entre parenthèse : en 1873, une gravure du *Magasin Pittoresque* indique "Boulak (Égypte)" et situe cette ville qui pourrait être étrangère au lecteur. Le lecteur est bien emmené au pays des pharaons.
- Charton choisit des peintures orientalistes à mettre dans le *Magasin Pittoresque*, le « Restaurant arabe à la porte de Choubra au Caire » de Frère en 1861, « Le dépiquage du blé » de Gérôme en 1861, les « Enfants qui gardent les moissons » de Berchère en 1863. Mais, ce ne sont pas les stéréotypes des femmes sensuelles allongées sur leur divan. Il s'agit au contraire de scènes de la vie quotidienne, du peuple au travail, sans marqueurs exotiques particuliers. Le texte qui accompagne l'image est à cet égard intéressant : très scolaire, il commente la scène avec des termes techniques précis et prend de la distance avec la peinture par souci ethnographique.
- Les articles sur les découvertes égyptologiques sont parfois illustrés de fouilles en cours : le lecteur peut alors voir comment se passe sur le terrain une vraie fouille. Le reis surveille les ouvriers, souvent les paysans du village le plus proche. Le terrain est coupé en surfaces égales réparties entre des groupes de travailleurs. Le lecteur est invité à voir d'un côté les fouilles, de l'autre les découvertes.
- Les stéréotypes sur les populations qui vivent en Égypte sont nombreux mais les auteurs en sortent parfois. La catégorie "personnage identifié" du classement,

permet de voir que certains voyageurs n'hésitent pas, dans le *Tour du Monde*, à présenter des personnes qu'ils ont rencontrées pendant leur périple : des images font le portrait du palfrenier de Cammas, Saïd, du chamelier du comte de Kergorlay, Khalil et de sa chamelle Sobho... Ces images invitent à entrer dans le monde du voyageur et donnent l'impression au lecteur de partir sur ses traces. Mais en même temps, elles apportent de nouvelles informations sur les populations comme des prénoms et font sortir de l'anonymat quelques personnes.

- Les articles sont parfois le fait d'auteurs qui ont résidé longtemps en Égypte et qui ont pu voir derrière le mythe. Prisse d'Avesnes par exemple, qui a vécu près de quinze ans là-bas, et qui parle la langue arabe, rédige une série d'articles sur « les classes pauvres en Égypte » et fait quelques illustrations. Dans l'illustration



FIGURE 2.20 – "Un Fellah.– Dessin de M.Prisse", *Magasin Pittoresque*, 1847, p. 44

suivante, le lecteur peut noter l'absence d'activité du personnage, si ce n'est l'utilisation de la pipe, objet tout à fait oriental. Cependant, la vision d'ensemble

peut étonner : l'homme semble habillé de peaux de bêtes ou de haillons qui tombent inégalement le long de ses jambes. Il tient négligemment dans ses bras des légumes, peut-être des carottes, qu'il vient de récolter, mais n'a pas d'outils. Ses cheveux sont touffus, pas peignés ni coupés, comme sa barbe. Il est pieds nus sur un sol caillouteux. Ses mollets et ses pieds semblent très musclés et larges, il est habitué aux efforts constants et durs. Au second plan on aperçoit un autre personnage, peut-être une femme avec un veau. Derrière elle se trouve la maison du fellah, en terre, avec des herbes qui poussent sur les murs ; son toit est bas puisque le personnage dehors est presque plus grand. Les palmiers ne réussissent pas à donner une touche exotique à cette illustration qui montre comme un homme-animal, un peu déshumanisé.

Les illustrations suivantes de Prisse s'attachent à décrire la maison du fellah ; l'aspect misérable est encore mis en avant. Le dessin montre comment la maison est construite de boue et de paille, dans laquelle vivent sans distinction les hommes et les bêtes. Il dresse un tableau extrêmement sombre des conditions de vie des fellahs.

Quand en 1863, le *Tour du Monde* illustre le récit sur Suez par des reproductions des dessins de Narcisse Berchère, il utilise aussi le pinceau d'un très grand connaisseur du pays. Narcisse Berchère, 1819-1891, est un peintre né à Étampes qui suit des cours de peinture contre l'avis de ses parents. Il découvre avec émerveillement les œuvres de Corot et de Théodore Rousseau et se met à peindre des paysages et des vues de sa ville natale. En 1849 et 1850, il visite l'Égypte, la Syrie, l'Asie Mineure, la Turquie, la Grèce et Venise. Il apprivoise la lumière d'Orient et se lie d'amitié avec Gérôme, Bartholdi et Lesseps, qui le choisit comme peintre dessinateur de la compagnie de Suez.

« Au début de l'exécution du gigantesque projet de M. Lesseps, désigné comme peintre dessinateur au choix de la compagnie de Suez, il alla passer cinq mois dans l'isthme, à suivre, le crayon à la main, tous les travaux d'une des plus grandes entreprises de notre siècle »⁵¹.

Il part donc en mission sur le canal où il est censé reproduire ce qu'il voit. Le résultat de ses travaux est étonnant⁵² et très différent de ce que l'on peut voir d'habitude du canal de Suez. Il s'autorise un regard bien plus réaliste. La plupart de ses illustrations représentent les travaux en cours ou les ouvriers égyptiens :

51. *Catalogue illustré des œuvres de Narcisse Berchère*, Paris, Baschet, 1885, p. 1.

52. Son carnet, d'où proviennent sûrement des images de 1863, conservé aux Tuilleries, a probablement été détruit pendant l'incendie de la Commune.

on voit précisément le creusement du canal, les outils modernes utilisés ou les carrières. Plusieurs images montrent le nombre très important de travailleurs sur le chantier : ils ressemblent à des fourmis, surveillés par des contre-mâtres depuis des rochers élevés. Le canal est creusé à la main par des milliers de personnes, des fellahs, généralement emmenés de force par les soldats des vice-rois. Un Européen ne sait pas forcément quelles sont les conditions de construction du canal et ces images, pourtant incluses dans un corpus exotique⁵³ donnent à voir autre chose que le discours officiel qui fait du canal l'apanage des Occidentaux et la modernisation du pays. Plusieurs autres illustrations se rapprochent des ouvriers pour souligner leur cadre de vie, et le résultat laisse à penser que l'auteur les prend en pitié. Une image en particulier montre les ouvriers terrassiers qui portent les "couffes".



FIGURE 2.21 – "Ouvriers terrassiers du canal de Suez travaillant à la couffe", *Tour du Monde*, 1863, second semestre, p. 13

Si la légende de cette illustration indique seulement l'outil qu'ils utilisent, le couffe, sorte de panier dans lequel sont portés la terre et les cailloux, le lecteur peut s'apercevoir de la nette différence de taille qui sépare l'homme barbu, qui tient un fouet et qui ne porte rien, et les personnages plus petits. Ainsi ce sont sans doute des enfants qui font ce travail, ils sont à peu près deux fois moins grands et larges que leur contre-mâitre. Les couffes semblent lourdes puisque le temps du croquis, ils les ont posées à terre, mais ont le dos encore courbé. Le dessinateur montre donc à la fois que ce sont des enfants qui travaillent et qu'ils

53. D'autres illustrations de l'article concernent des dunes, avec des caravanes, des mosquées ou des vues de la campagne égyptienne.

sont forcés par le fouet, dans une image qui ressemble presque à un image de groupe-type, pour présenter un métier. Ici c'est plutôt leur enfer qui est mis en avant.

Plus loin une image pleine page qui présente un village près de Port-Saïd laisse imaginer la très grande misère des habitants et l'insalubrité dans laquelle ils vivent.

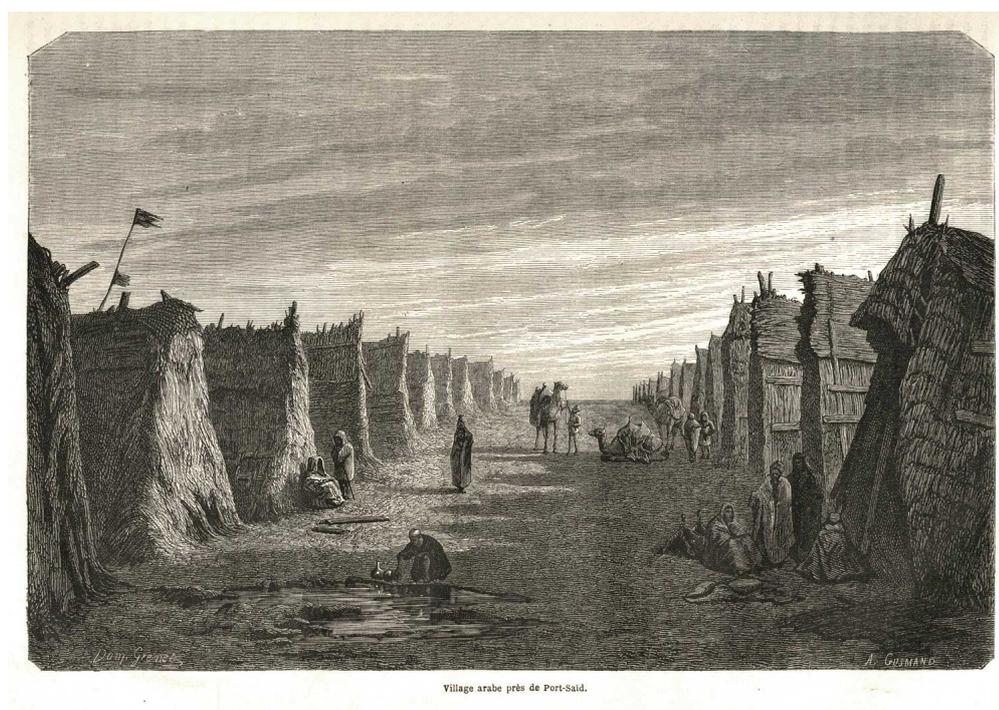


FIGURE 2.22 – "Village arabe près de Port-Saïd", le *Tour du Monde*, 1863, second semestre p. 25

Un village est normalement un site installé en dur, ici les maisons sont comme des tentes de bois et de paille. L'afflux de population est tel pour la construction du canal, que rien de solide n'est construit, il faut aller vite. Les ouvriers ont donc monté les cabanes en ligne, à perte de vue. Le village est presque vide mis à part quelques personnes au premier plan et trois dromadaires, chargés, au second. Les hommes semblent assez prostrés, ce sont sûrement les vieillards et les femmes qui ne peuvent pas aller travailler. Au premier plan, un homme puise de l'eau dans une sorte de flaque au milieu de la rue, devant une cabane. Cette illustration dénonce d'une certaine façon la misère dans laquelle les fellahs sont plongés à cause du canal. Cependant, à l'origine, elle a dû être publiée pour l'archaïsme qu'elle présente. Les dromadaires, exotiques, comme la petite porteuse d'eau, auraient alors une vocation de *staffage* normal. Dans le texte, en effet rien n'est critiqué. Par exemple voici ce que l'auteur du récit, qui n'est pas celui des images,

dit des ouvriers terrassiers :

« [Les terrassiers indigènes] sont au nombre de douze mille, échelonnés sur une ligne de quelques kilomètres ; les uns manient la pioche au pied du talus dans le lit du futur canal ; la terre qu'ils enlèvent est chargée dans des paniers en jonc qu'on appelle *couffes*. Ces paniers passent de mains en mains jusqu'au sommet du talus. Ce système primitif donne des résultats qui surprendraient davantage encore, si l'on ne réfléchissait pas qu'on est sur le terrain classique des travaux exécutés à bras d'homme. [...] À voir l'ardeur des ouvriers, l'ordre du travail, la simplicité des moyens, la discipline et l'entrain des chefs subalternes, le calme et la sécurité des supérieurs, on pressent les progrès rapides et l'achèvement prochain de l'entreprise »⁵⁴.

La présentation des “couffes” tient donc plus à leur côté “primitif” qu'au quasi esclavage des paysans. Aucune allusion n'est faite aux fouets qui rythment les journées, sauf peut-être dans ce que sous-entend “la discipline et l'entrain des chefs”. Aucune ne parle des enfants et des hommes qui sont simplement des travailleurs indifférenciés.

Ce ne sont pas des images qui font rêver le lecteur, elles ne les entraînent pas dans des régions mystérieuses et exotiques mais montrent plutôt une autre misère sans forcément que les rédacteurs se soient aperçus de ce sens-là.

- Les illustrations de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ont tendance à montrer l'europanisation du pays, élément pourtant mis de côté jusque là. Ainsi plusieurs Égyptiens sont habillés à l'occidentale sur leur portrait, comme le chef de la famille Botros chez qui séjourne Amélineau ; il porte encore le fez mais est vêtu d'un costume noir. En 1913, un policeman est montré en costume d'été, purement européen. L'administration égyptienne, sous influence anglaise, s'europanise. Un lecteur attentif peut aussi remarquer des poteaux électriques sur certaines images ou même une affiche de publicité, en 1913, derrière un restaurant ambulant.

Malgré les stéréotypes très présents, le lecteur peut isoler des éléments qui concernent une Égypte bien plus réelle, contemporaine et en constante tension entre pauvreté et richesse.

54. *Tour du Monde*, 1863, second semestre, p.20.

2.3.2 Du *Magasin Pittoresque* au *Tour du Monde*

Ces deux publications ont des modes de fonctionnements communs :

- Les deux revues incitent le lecteur à aller plus loin dans leur découverte du pays : le *Magasin pittoresque* fait une visite virtuelle du musée égyptien du Louvre en espérant que ses lecteurs s’y rendent d’eux-mêmes. Mais il présente aussi de nombreux textes littéraires comme pour donner des extraits qui peuvent pousser à lire plus. Beaucoup d’illustrations sont accompagnées de récits d’auteurs connus : en 1855, par exemple, une “Vue du Caire” de Karl Girardet est suivie d’un extrait du *Voyage en Orient* de Nerval. Le texte de Lamartine *Voyage en Orient* côtoie celui de Maxime du Camp *Le Nil* et de Joenne et Isambert, *L’itinéraire en Orient*. Le *Tour du Monde* cite aussi de nombreux autres auteurs dans son texte⁵⁵ et dans ses images qui ne viennent pas tout le temps de l’auteur. Elles peuvent être extraites de publications comme des encyclopédies, ou de carnets privés. Certaines illustrations inédites sont ensuite publiées, comme celles d’Albert Gayet.
- Elles ont à cœur quand même de réaliser des publications relativement scientifiques : il n’est pas question de développer les plus grands mythes, comme le harem, mais d’instruire. La représentation ethnographique est donc souvent utilisée à travers des thèmes d’études très apparents dans le *Magasin Pittoresque*, un peu moins dans le *Tour du Monde* : ce dernier publie cependant peu de récits globaux sur l’Égypte en général mais des écrits qui concernent une partie du pays ce qui permet d’unifier les thèmes. On trouve aussi des sortes de séries sur les métiers ou les types dans certains articles qui font penser aux méthodes de la première revue.
- Une autre ressemblance concerne le lectorat : le public visé serait un public amateur de “beaux documents”, ressemblant à des tableaux qui allient rêve et connaissance. Il est conforté dans une vision particulière de l’Orient, dominé par l’Occident.

Cependant, l’étude précédente a montré que l’Égypte savante du *Magasin Pittoresque*, laisse la place à une Égypte plus exotique dans le *Tour du Monde* qui s’attache d’avantage à faire rêver. Les articles sont plus littéraires et touchent la sensibilité. Il ne s’agit pas de moins instruire mais de le faire différemment, par l’imagination⁵⁶.

⁵⁵. De tout temps, les voyageurs ont cité leurs prédécesseurs pour affirmer une théorie ou décrire un paysage particulier.

⁵⁶. La diversité des sujets des récits laisse encore voir une volonté encyclopédique de toucher tous les sujets qui concernent le pays, l’antiquité, le monde arabe, le monde biblique et la modernité.

Certaines illustrations présentent des vues inédites, à l'instar de la description, dans les moindres détails, du couvent Sainte-Catherine en 1910 qui inclut même les ruelles sombres ; elles ne sont pas toutes standardisées. Le *Tour du Monde* est plus spécialisé que le *Magasin Pittoresque* : le voyage est considéré comme une invitation à rêver et autorise une proportion plus grande d'exotisme, de dépaysement. Il permet une plus grande homogénéité des sujets pour présenter les nombreuses facettes du pays. L'Égypte est plus rêvée dans le *Tour du Monde* que dans le *Magasin Pittoresque* : l'idéal instructif recule un peu au profit de l'esthétisme et du plaisir des lecteurs.

Les deux revues ont donc des moyens différents pour arriver aux buts qu'elles se sont fixées, plaire et instruire. Elles se complètent sans se concurrencer. Le *Magasin Pittoresque* laisse moins de place aux aspects vivants de l'Égypte que le *Tour du Monde*, peut-être pour des raisons techniques. Mais elles s'inscrivent bien dans une construction d'un imaginaire européen, qui laisse de côté les sujets modernes, pour s'attarder sur les différences entre l'Orient et l'Occident et sur l'exotisme d'un pays colonisé. L'image introduit un autre rapport à la réalité que le texte puisqu'elle montre des ambiances, des détails qui ne peuvent pas être exprimés autrement. Elle introduit parfois des critiques invisibles dans le texte. Ces différences peuvent s'expliquer par sa fabrication, en France, auprès d'équipes de dessinateurs et de graveurs.

Chapitre 3

L'Égypte illustrée, de l'observateur au lecteur

C'est en regardant les légendes des illustrations que le lecteur s'aperçoit :

1. Que la chaîne de production de ces illustrations est longue et complexe : du voyageur qui fait les croquis au rédacteur qui choisit la place des images dans le texte en passant par le dessinateur et le graveur. Les différents intervenants peuvent modifier l'image, rajouter un marqueur exotique ou supprimer une preuve de l'euphémisation, au long de ces étapes variées. Il est important de noter leurs approches de l'objet pour chercher à comprendre ce qu'ils peuvent en faire.
2. Qu'une évolution technique se fait tout au long de la seconde moitié du siècle. Le système de la photographie et l'appareil photographique apparaissent dans les années 1840. Petit à petit, les illustrations s'en inspirent car la photographie est trop coûteuse à faire reproduire ; il faut encore la médiation d'un artisan, souvent un graveur pour traduire les valeurs tonales en un système de hachures ; finalement dans les années 1890, les procédés photomécaniques permettent la reproduction de l'illustration et son impression dans un texte. La photographie est considérée comme une reproduction tout à fait fidèle de la réalité : elle est très vite utilisée par les archéologues en prolongement de l'image savante, pour copier très précisément des hiéroglyphes. La photographie est-elle fidèle à la réalité ? Les approches pittoresques de l'Égypte ont des caractéristiques picturales fortes, dans leur composition en particulier. Il semble, à l'époque, que la photographie ne peut pas rendre la même sensibilité. Pourtant les photographes, comme les peintres, "orientalisent" l'Orient et le reconstituent en studio. Est-il plus esthétique d'illustrer par une photographie ou par un dessin ?

Cette étude de la chaîne de fabrication d'une image sur l'Égypte permet de voir quand et comment une illustration peut-être transformée et transmise au public.

3.1 L'illustration originelle sur le territoire égyptien

La vie d'une illustration commence à sa naissance sur le terrain égyptien entre les mains des voyageurs qu'ils soient dessinateurs professionnels ou simples amateurs. Nous ne traiterons pas toutes les images savantes décrites dans le chapitre deux puisqu'elles ne sont généralement pas signées : leur réalisation, simple schéma n'est peut-être pas à considérer comme un vrai dessin. Les légendes de certaines illustrations du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* indiquent les premiers auteurs des images. Ils sont répartis en trois catégories : les peintres, les dessinateurs et les photographes ; tous ont pour ambition de prendre des images de la véritable Égypte.

3.1.1 Les techniques de prises d'images

Les illustrations qui paraissent dans les deux revues ont trois origines : la peinture, le croquis et la photographie. Les deux premiers sont des moyens traditionnels, reconnus et appréciés. La troisième vient bousculer ces habitudes et touche une autre catégorie de voyageurs.

La peinture

Des tableaux sont reproduits plusieurs fois dans le *Magasin Pittoresque*. Édouard Charton cherche à éduquer les goûts artistiques des lecteurs et n'hésite pas à utiliser des tableaux de maîtres. Les œuvres sont évidemment choisies dans la peinture orientaliste reconnue de l'époque, celle qui paraît aux salons. L'orientalisme en peinture n'est pas une école particulière ni un mouvement pictural mais plutôt l'utilisation de thématiques pensées comme orientales. L'Égypte reste un des principaux pays concernés, en raison de ses liens avec la France. Au XIX^e siècle, on trouve surtout des scènes de harem, des scènes de chasse et de combat ou bien encore des représentations de paysages typiques comme les déserts, les oasis ou les villes orientales. Si la revue publie des reproductions de peintres orientalistes connus, elle évite cependant ces scènes-là et s'attache à des présentations de la vie quotidienne. En général, la reproduction paraît la même année que son exposition au Salon.

Les peintres orientalistes voyagent dans les pays concernés, à l'instar de Jean-Léon Gérôme qui part en Égypte en 1857 ; il y remplit de nombreux carnets de croquis. Les dessins qu'ils réalisent leur permettent de composer de plus grands tableaux à leur retour en France. Cependant, quelques uns ne voyagent jamais et peignent à partir de matériaux rapportés par d'autres. Léon Cogniet, par exemple, a représenté l'expédition de Bonaparte sur le plafond du Louvre sans s'être jamais déplacé.

L'équipe de rédaction choisit des tableaux présentés au Salon sans doute par goût artistique assez classique ou pour toucher le plus de personnes possible : jamais un tableau non reconnu par l'Académie n'est publié sauf celui que Léon Cogniet a peint au Louvre, "l'Expédition d'Égypte de Bonaparte" (mais cette peinture est officielle). Elle s'assure une reconnaissance de la bourgeoisie académique. En revanche les œuvres plus modernes de Renoir ou Matisse, qui concernent parfois l'Égypte ne sont jamais présentées. Il est possible aussi que les œuvres aient été choisies en fonction de leur degré de réalisme : la peinture académique respecte les termes de simplicité, grandeur, harmonie et pureté. Dans cette optique, il faut évidemment imiter la nature, qui reste un idéal, et être au plus près des formes vivantes ; l'anatomie prend une grande importance. La peinture académique orientaliste présentée dans le *Magasin Pittoresque* respecte ces principes.

Cependant, la reproduction de tableaux orientalistes est une entreprise compliquée.

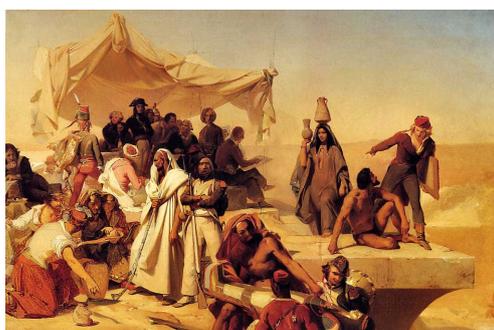


FIGURE 3.1 – "L'Expédition d'Égypte de Bonaparte", Léon Cogniet, Musée du Louvre, 1835



FIGURE 3.2 – L'Expédition d'Égypte de Bonaparte, Léon Cogniet, *Magasin Pittoresque*, 1836

La caractéristique majeure de cette peinture réside dans l'emploi de couleurs chaudes, vives et chatoyantes qui ne peuvent pas être rendues dans la revue, avec les teintes grises de la gravure sur bois. Malgré l'habileté des graveurs, il est difficile de voir certains détails, comme par exemple la présence de Bonaparte, sous la tente qui assiste à l'extraction d'un sarcophage. Le lecteur ne peut le reconnaître que par son bicorne, mais ne voit pas qu'il a une main dans le gilet ou qu'il est accompagné par

Vivant Denon à sa droite. Il ne remarque pas forcément non plus la présence de savants à gauche qui analysent attentivement une stèle. En revanche, le graveur a accentué la présence de soldats à pied et à cheval à droite ainsi que celle des colosses de Memnon au dernier plan à droite. Finalement, il est possible de reproduire des tableaux d'art mais en acceptant de laisser de côté certains détails et aspects particuliers.

La peinture peut donc être une source d'inspiration, soit reprise par des dessinateurs avant d'être confiée aux graveurs, soit directement reproduite par ces derniers.

Les croquis

Les voyageurs qui se rendent en Égypte au XIX^e siècle ont très souvent appris les rudiments de l'art du dessin quand ils ne sont pas artistes eux-mêmes : c'est aussi l'occasion d'exercer leur talent. Architectes, peintres, illustrateurs vont puiser leur inspiration dans les pays orientaux et en Égypte ; leurs croquis sont souvent de très bonne qualité. Les archéologues sont tous capables de reproduire fidèlement les monuments et les objets retrouvés pour appuyer leurs dires. Parfois c'est un accompagnateur qui réalise le croquis. Le *Magasin Pittoresque* publie des dessins et des aquarelles rapportés par les membres de l'expédition d'Égypte puis par les Saint-Simoniens de retour¹. Le *Tour du Monde* se fait une fierté de légender ses illustrations "d'après dessin de l'auteur" ou d'annoncer, au début de l'article, que le texte et les dessins sont inédits et envoyés par le voyageur. Ces informations donnent effectivement des accents de vérité à l'image. Mais le croquis reste un dessin fait rapidement à main levée, sans s'attarder sur les détails, qui doit être retouché avant la publication. C'est pourquoi, il ne paraît pas toujours très réaliste.

L'aquarelle est aussi un procédé traditionnellement utilisé lors des voyages : d'utilisation rapide, seuls l'eau et les crayons lui sont nécessaires et permettent une approche en couleur de la réalité égyptienne. Cependant aucune des illustrations de l'Égypte ne porte la mention "d'après aquarelle". Il semble que la technique de dessin utilisée par le voyageur ne soit pas identifiée par le magazine.

En outre, le crayon et le papier sont des outils assez faciles à transporter, mais parfois le voyageur les commande à son arrivée au Caire en grande quantité, ayant des difficultés à se les faire livrer avant son départ, en croisière sur le Nil.

1. Marie-Laure Aurenche remarque que Charton publie des comptes-rendus de Saint-Simoniens partis en Égypte malgré l'antipathie qu'il éprouve à l'égard d'Enfantin.

La photographie

Au XIX^e siècle, les inventions de procédés photographiques sont nombreuses et plusieurs sont utilisées sur le sol égyptien.

- La photographie naît progressivement des recherches de Joseph Nicéphore Niépce et de Louis Jacques Mandé Daguerre dans les années 1830 : le premier tente depuis le début du XIX^e siècle d'obtenir une image due à l'action de la lumière. Il utilise le procédé de la chambre noire, connu depuis Aristote, associé à des plaques de verre recouvertes de divers produits. Ce sont ces procédés chimiques qui permettent de fixer l'image. En 1829, il s'associe avec Daguerre qui trouve le produit fonctionnant le mieux pour fixer l'image sans qu'elle ne se dégrade avec le temps. L'image est réalisée sans négatif sur une plaque de cuivre lisse exposée aux vapeurs d'iode. Daguerre rend publique son invention en 1839, lorsqu'Arago² la présente à l'Académie des Sciences et à l'Académie des Beaux-Arts. L'exemple que ce dernier utilise pour souligner l'utilité du procédé est caractéristique : il s'agit de l'Égypte :

« À l'inspection de plusieurs des tableaux qui ont passé sous vos yeux, chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt ; chacun sera frappé de cette réflexion, que si la photographie avait été connue en 1798, nous aurions aujourd'hui des images fidèles d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs, ont privé à jamais le monde savant. Pour copier des millions et des millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc, il faudrait une vingtaine d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail »³.

L'Égypte antique est l'endroit typique où cet instrument doit être utilisé. Certains voyageurs en Égypte comme Frédéric Goupil-Fresquet ou Maxime Du Camp utilisent le daguerréotype. Karl Lepsius, égyptologue, apprend, avec toute son équipe, à s'en servir pour partir en mission en 1842. Mais il ne rapporte aucune image de son voyage puisqu'il casse son daguerréotype.

2. François Arago, 1786-1853, homme politique français, intéressé par les sciences et plus particulièrement l'optique.

3. François Arago, *Rapport sur le daguerréotype*, 1839, p. 25.

- Le calotype, de l’anglais William Fox-Talbot est une image négative sur papier sensibilisé au bromure d’argent. Il faut ensuite en faire un tirage positif. Gustave Le Gray invente, en 1851, le papier ciré sec : le photographe peut l’exposer plusieurs jours après l’avoir sensibilisé. Il ne doit plus préparer son négatif juste avant la photographie, à l’abri d’une tente. Les voyageurs font leurs négatifs en Égypte mais les tirent bien plus tard, de retour en Europe.

Ce procédé est complété dans les années 1850 par un changement de matériel : le papier est remplacé par une plaque de verre qui rend plus belle la photographie.

- Le procédé au collodion humide est inventé en 1851 par Frederick Scott Archer et consiste à recouvrir une plaque de verre d’un mélange de collodion, d’alcool et d’éther, puis de l’exposer avant de procéder au développement. Si le résultat obtenu est d’une grande finesse, avec un noir et blanc très contrasté, la technique manque de souplesse puisqu’il faut préparer la plaque, prendre la photographie et développer le négatif en un temps très court. Le collodion devient insensible une fois sec. Ce procédé connaît toutefois un grand succès à cause de la qualité des images. Mais il est peu utilisé en Égypte où le climat est très chaud. Plus tard, Désiré van Monckhoven invente les plaques sèches au collodion qui donnent une qualité moins bonne. Le collodion est alors remplacé par du bromure d’argent, lui aussi en plaque sèche.
- En 1884, George Eastman change la plaque de verre, lourde et encombrante par un film souple, la pellicule. Cette invention permet au format des appareils de devenir plus petit et plus transportable : c’est la naissance du Kodak longtemps associé à l’appareil photographique destiné à l’amateur. Tout le monde peut alors voyager avec un appareil et photographe ce qu’il voit.

Ces procédés nouveaux se caractérisent par la rapidité d’exécution et par l’exactitude des résultats obtenus. L’archéologue Victor Place écrit en 1851, à propos de la photographie archéologique :

« L’on peut désormais épargner l’envoi d’un dessinateur, puisqu’il s’agit dans ce cas de rapporter des copies plutôt exactes qu’artistiques »⁴.

4. Lettre de Victor Place au ministre de l’intérieur, Paris, 5 septembre 1851, cité dans Gabrielle Feyler, « Les origines de la photographie archéologique », *Mélanges de l’école française de Rome*, T.99, n° 2, 1987, p. 1030. Les équipes archéologiques sont très souvent accompagnées de dessinateurs chargés de reproduire les objets trouvés. Certains égyptologues comme Mariette sont aussi de très bons dessinateurs.

3.1.2 Des dessinateurs et des photographes sur le sol égyptien

Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* utilisent toute la palette des possibilités : peintures, croquis “d’après nature” et photographies se retrouvent entre leurs pages, associés parfois à des noms très connus. Pour diverses raisons que l’on analysera ci-dessous, beaucoup moins de personnes sont associées aux images du *Magasin Pittoresque*. De plus, la revue a très peu utilisé la photographie. En revanche, le *Tour du Monde*, qui cherche à prouver que les récits et dessins qu’il publie sont inédits, il donne de nombreuses indications sur les auteurs des images. Les voyageurs ont réalisé la majorité des dessins et, dans les années 1900, le petit format de l’appareil photographique leur permet de prendre de nombreuses vues. Il apparaît finalement que les auteurs ne sont pas forcément tous renommés. Des photographes sont parfois cités sans précisions sur leur vie et sont inconnus : M. Lemoyne en 1894, MM. Godard et Lemoine en 1906... Cependant étudier les acteurs connus permettra de voir la façon dont ils abordent le pays et comment ils le prennent en image.

Les peintres et le rêve de l’Égypte ?

Léon Cogniet, Jean-Léon Gérôme, Théodore Frère, Victor Giraud, Prosper Marilhat, Frédéric Bridgman, Lawrence Alma-Tadema⁵ ou Narcisse Berchère ont réalisé des œuvres reproduites par le *Magasin Pittoresque*. Seuls trois auteurs qui représentent des approches différentes vont être étudiés ci-dessous.

- Léon Cogniet, 1794-1880, est un peintre d’histoire romantique qui fait ses premiers pas au Salon de 1817, année où il obtient le prix de Rome et devient peintre officiel. Il réalise son tableau sur l’Expédition en 1833-1835 pour une commande du musée du Louvre faite en 1828 qui concerne le plafond de la salle des papyrus et des manuscrits grecs. Les plafonds alors commandés aux artistes, et dévoilés au Salon de 1833, sont peints sur le thème de l’Histoire de France et des Arts. C’est donc en peintre d’histoire qu’il est désigné mais pas en orientaliste car il n’est jamais allé en Égypte : il s’inspire des objets présentés au musée⁶. Cependant, il est possible qu’il ait un goût pour ce pays puisqu’il réalise un portrait très connu de Champollion en 1831. Cette scène de l’expédition dégage une atmosphère à la

5. Peintre britannique, 1836-1912. D’origine néerlandaise ce peintre commence par représenter des scènes historiques romantiques avant de s’intéresser à l’archéologie au contact de Louis de Traye. Il est très marqué par sa visite de la salle égyptienne du British Museum et par son voyage à Pompéi.

6. Il a récemment été démontré que la stèle étudiée par les savants, à gauche du tableau *L’Expédition d’Égypte*, a son original au musée.

fois romantique et orientaliste car elle réunit fellahs, savants et soldats sous un soleil éclatant, dans la fébrilité des découvertes scientifiques.

- Jean-Léon Gérôme, 1824-1904, est un peintre académicien spécialiste des scènes orientalistes, mythologiques, historiques et religieuses. Il est le chef de file des néo-grecs et attache une grande importance aux détails et à la mise en scène majestueuse. En 1856, il se rend huit mois en Égypte accompagné entre autres d'un photographe et d'un peintre orientaliste, Narcisse Berchère. Certaines de ses toiles les plus connues viennent de cette inspiration : *Marchand de peau au Caire* en 1869, *La Porte de la mosquée El-Hasanein au Caire* (1866), *Le Charmeur de serpent* (1880), *Le Marché d'esclaves*, *Le Marché ambulante au Caire* et *Promenade du harem*.

« L'usage de la photographie, avec l'aide du sculpteur Auguste Bartholdi, lors du premier voyage en Égypte en 1865, puis de son beau-frère Albert Goupil en 1868, vient donner un sens particulier de l'exactitude, derrière lequel il masque subterfuges et anachronismes, en prenant bien des libertés avec les contextes chronologiques et géographiques »⁷.

L'exposition du musée d'Orsay de 2010-2011 a bien montré que Gérôme a cherché par les sujets de ses peintures⁸ et par son usage de la photographie⁹ à atteindre le plus de personnes possible. Il n'hésite pas à vulgariser l'art : c'est même lui qui redessine son tableau, *Le dépiquage du blé en Égypte*, pour le *Magasin Pittoresque* en 1861.

- Théodore Frère, 1814-1886, est un peintre orientaliste qui a commencé à voyager en Europe avant de découvrir la méditerranée et de s'installer à Alger de 1836 à 1839. Il visite l'Égypte en 1851 et s'y arrête en 1853. Il crée alors un atelier au Caire et devient le peintre officiel du pacha qui lui accorde le titre de bey. Il réalise des aquarelles pour l'impératrice Eugénie lors de l'inauguration du canal de Suez en 1869. Comme il a vécu au Caire, ses peintures concernent surtout la vie des habitants. La peinture représentée dans le *Magasin Pittoresque*, le *Restaurant arabe de la rue de Choubrah au Caire* de 1861 est complétée par de nombreuses aquarelles sur :
 - Une scène de marché au Caire.
 - Une rue animée au Caire.

7. Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *L'histoire en spectacle*, musée d'Orsay, du 19 octobre 2010 au 23 janvier 2011.

8. Il peint ce qui plaît, ce qui est romanesque et exotique parfois à la limite de l'érotisme.

9. Il s'est marié à une des filles d'Adolphe Goupil, éditeur spécialiste des nouvelles méthodes de reproduction.

- Un café au Caire.
 - Le marché au pied de la mosquée du Sultan Hassan.
 - Les maisons sur les bords du Nil.
 - Une porteuse d'eau dans une ruelle du Caire.
 - Une ruelle le long de la mosquée du Sultan Al Ashraf Qaytbay.
 - Une vue de la citadelle du Caire.
 - Une scène de rue ou les minarets de la mosquée du sultan Al Ashraf Qaytbay.
- C'est réellement un peintre du quotidien égyptien qui exclut le mythe.

Les peintres orientalistes dont les œuvres sont reproduites par les gravures ne sont pas forcément allés en Égypte mais ils ont en commun des peintures choisies qui ne sont pas immorales¹⁰, et qui sont une vitrine des salons de peintures et des musées : le public visé est sûrement bourgeois.

Les voyageurs-dessinateurs, de nombreux témoins pour le pays des pharaons

Les deux revues cherchent les voyageurs les plus connus pour leurs publications : l'illustrateur Karl Girardet, l'égyptologue Prisse d'Avesnes, Marilhat, Alexandre de Bar, l'explorateur Guillaume Lejean, ou le peintre Narcisse Berchère illustrent la revue. Quelques auteurs sont moins connus comme Trémaux, Grad ou Cotteau.

- La majorité des publications proviennent de peintres ou d'illustrateurs : les premiers dessins "d'après nature" du *Magasin Pittoresque* sont ceux de Prosper Marilhat et de Karl Girardet qui sont envoyés en Égypte pour des missions scientifiques. Karl Girardet, 1813-1871, élève de Léon Cogniet, est très connu pour ses dessins. Ce sont ses voyages de plusieurs mois en Égypte en 1841 et en 1844 qui lui permettent d'illustrer des articles de la revue. Il représente des monuments, des paysages ou des scènes de la vie quotidienne. Prosper Marilhat, 1811-1847, fait partie de la première génération des orientalistes et se prend de passion pour l'Égypte. Leurs dessins paraissent ensemble en 1843 : ils représentent une vue d'Égypte avec les pyramides et un groupe d'Occidentaux qui montent au sommet de Chéops.

Avec l'illustration de la *Plateforme de la grande pyramide de Chéops*, le lecteur comprend qu'il a à faire à un croquis de voyage puisque les personnages sont des Européens, reconnaissables à leurs costumes surtout pour le personnage qui a

10. Aucune scène mythologique ou trop orientale n'est représentée. Le recueil s'attache aux illustrations montrant la vie de tous les jours.

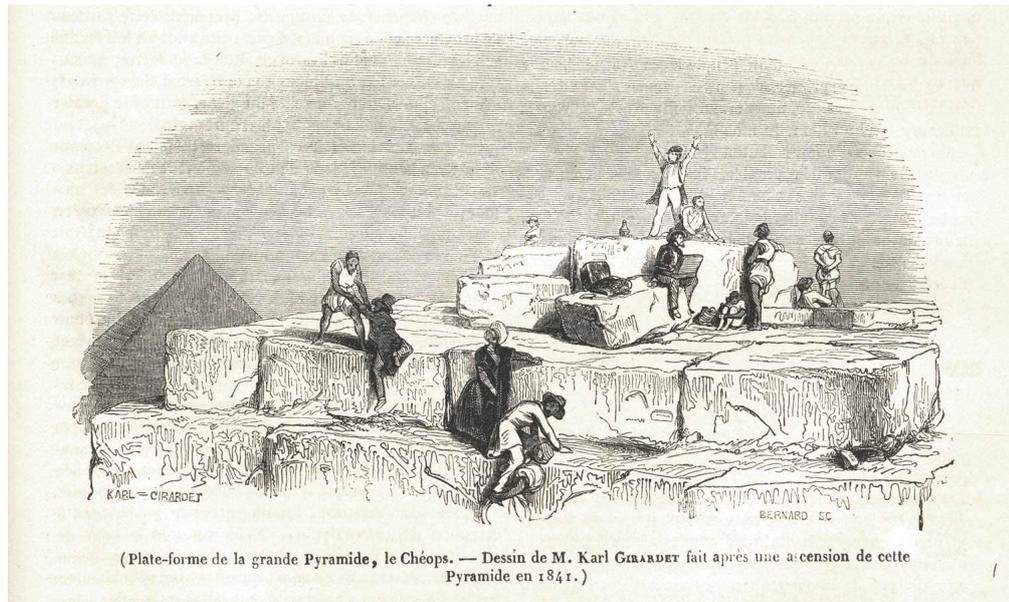


FIGURE 3.3 – "Plateforme de la grande pyramide de Chéops", *Magasin Pittoresque*, 1843, p. 349

les bras en l'air¹¹. Il voit bien que les Européens sont aidés par plusieurs Arabes pour gravir les marches. En haut de la pyramide un homme semble dessiner tandis qu'un autre tend les bras en signe de victoire, heureux d'être arrivé si haut. Le premier est assis avec une sorte de pupitre sur les genoux et regarde le lointain. En 1845, les deux hommes représentent des vues du Caire focalisées, cette fois, sur l'architecture islamique.

Narcisse Berchère et Alexandre Bida sont peintres mais visitent l'Égypte en prenant des croquis. Les illustrations de Narcisse Bergère qui sont publiées datent en fait de sa mission auprès de la compagnie du canal de Suez et non des voyages qu'il fait avant, dans les années 1849-1850. Il est chargé de dessiner les travaux du percement de l'isthme et son album est offert à l'impératrice en 1869, pendant l'inauguration. Ce dernier disparaît probablement pendant l'incendie des Tuileries en 1871¹²

- Les illustrations proviennent parfois de la main des égyptologues comme Émile Prisse d'Avesnes, 1807-1879 qui a contribué à la compréhension des hiéroglyphes ; ingénieur de formation, Prisse d'Avesnes est tour à tour égyptologue, archéologue, ethnologue. La curiosité le pousse à s'intéresser aux ruines de l'Égypte antique mais aussi aux monuments islamiques, durant les deux longs séjours qu'il accom-

11. Cette illustration est classée Égypte Ancienne à cause de son titre qui porte sur la plateforme de la pyramide et pas sur l'ascension des voyageurs. Sinon elle aurait eu sa place dans "Voyageur et aventure".

12. Anecdote rapportée par Sylvain Duchêne conservateur responsable du musée d'Etampes : « L'album, qu'il aurait réalisé et offert à l'impératrice, est réputé disparu dans l'incendie des Tuileries ».

plit en Égypte, de 1827 à 1844, puis de 1858 à 1860. Égyptologue, il rapporte le fameux papyrus Prisse, alors qualifié de « plus ancien livre du monde » ainsi que la « Salle des Ancêtres » de Toutchmès III, ou Chambre des rois. Curieux de tout, il constitue un fonds iconographique impressionnant avec ses croquis, ses aquarelles et ses dessins. Les illustrations sont aussi faites par des explorateurs à l'instar de Guillaume Lejean, 1824-1871 qui se rend dans les Balkans, en Égypte, en Abyssinie puis en Inde et dans le Cachemire pour accomplir, entre autres, des missions diplomatiques.

Les profils des voyageurs-dessinateurs sont nombreux entre les peintres et les illustrateurs, professionnels ou simples amateurs qui ont cependant appris à manier un crayon peut-être au cours de leurs études.

Les photographes à l'assaut de l'Égypte

Les photographes sont relativement nombreux en 1914 quand l'appareil devient plus transportable ou que le temps de pose n'est plus aussi long. Le *Tour du Monde* profite plus de cette invention que son prédécesseur¹³. Les premiers noms sont très connus alors que les derniers le sont beaucoup moins, puisque l'appareil peut-être utilisé par tout un chacun.

Il y a trois types de photographes qui correspondent à trois périodes de l'histoire de la photographie.

- Prisse d'Avesnes et Mariette se font très vite accompagner par des photographes. Le premier retarde même son voyage de 1858 parce que son photographe ne peut pas partir : il lui est impossible de « partir sans photographe, ce qui [le] priverait pour l'histoire de l'art des plus beaux résultats de [son] expédition ». Finalement, il note à son retour qu'il a « rapporté de [son] voyage, sans compter [ses] croquis et [ses] notes : 150 photographies, 200 m d'estampages de bas-reliefs, 300 m de calques coloriés d'après les peintures des hypogées et 200 dessins, la plupart inédits, grâce aux nouvelles fouilles du Pacha »¹⁴. La photographie devient indispensable aux savants qui veulent réaliser des missions sérieuses. Elle permet une reproduction rapide et fiable des objets avec le regard sérieux du savant.

13. Environ 20% des illustrations du *Magasin Pittoresque* sont des similigravures contre 50% pour le *Tour du Monde* : la plupart de ces similigravures sont des photographies (images que ramènent les voyageurs au XX^e siècle).

14. Voir l'exposition en ligne de la BnF, *Voyage en Orient*, <http://expositions.bnf.fr/veo/photographes/index.htm>, consultée le 13 mai 2012.

Ces photographies sont sans aucun doute reprises dans les revues, même si ces dernières préfèrent parfois plus de pittoresque.

La revue reproduit aussi des photographies d'Émile Béchard et de son collaborateur Hippolyte Délié en 1875. Ces deux photographes ont d'abord travaillé avec Auguste Mariette avant de s'installer seuls.

- La photographie est à l'origine de nombreuses ouvertures d'ateliers qui réalisent des photographies à vendre : les portraits connaissent une grande mode, mais aussi les cartes à emporter. Ainsi des ateliers ouvrent dans les grandes villes égyptiennes et permettent aux touristes d'acquérir un souvenir de ce qu'ils viennent de voir. Le *Magasin Pittoresque* publie des photographies de la maison Braun. Adolphe Braun, 1812-1877, commence par créer un atelier de dessin d'industrie avant de se passionner pour la photographie et de reproduire les œuvres d'art du Louvre par cette méthode et de les diffuser. Il propose un catalogue d'art très complet d'abord accessible à la seule bourgeoisie, puisque les procédés de reproduction coûtent cher, puis touchant un public plus vaste avec la phototypie.

Le *Tour du Monde* dans son article du second semestre de 1903 publie des images des frères Zangaki installés à Port-Saïd, de la maison Kuhn de Paris, de la maison Marques à Assouan et de celle de Sebat au Caire. Tous les lieux sont représentés en fonction de l'endroit où est passé l'auteur. Les frères grecs Zangaki, par exemple, ont une production abondante qui ne diffère pas beaucoup de celle des autres ateliers : il s'agit en effet de toucher les touristes avec des photographies communes. Par exemple, la première vignette qui est reproduite d'après leur cliché, est un type nubien. Les types sont souvent pris en atelier où les modèles viennent en costumes traditionnels et où les photographes reconstituent ce que les touristes imaginent être la réalité. La photographie n'est pas forcément réalité quand elle est aux mains de ces marchands. Cette pratique accompagne en fait la transformation du voyage en itinéraire codifié et touristique, sa mutation en croisière. Ces ateliers déclinent dans les années 1880 quand les amateurs peuvent eux-mêmes prendre des photographies et quand l'intérêt pour l'Orient commence à s'éteindre ; il devient trop connu, trop mystifié.

- Enfin, les revues publient des photographies d'amateurs de plus en plus nombreux avec les appareils facilement maniables et les plaques toutes prêtes qui ne nécessitent pas de passage par la tente pour les préparer. Le meilleur exemple est Henry Cammas qui fait un voyage en emportant avec lui un appareil :

« Depuis quelque temps adonné par inaction à la photographie, j'eus

l'idée d'en prendre avec moi un appareil bien complet et de me donner pour but particulier la reproduction détaillée de tout ce qui frapperait mes yeux »¹⁵.

Il s'intéresse aux principaux monuments qui se trouvent près du Nil. Ses tirages, une centaine, faits avec le calotype, sont d'une excellente qualité. Henry Cammas est considéré comme un très bon photographe qui agit avec talent et qui n'hésite pas à recourir à la mise en scène pour donner un aspect plus artistique à ses images :

« Nos appareils avaient singulièrement réduit la grandeur des temples, et nous sentions la nécessité d'un point de repère qui en indiquât tout d'abord les proportions colossales. La longueur de nos procédés ne nous permettait pas de songer à la pose d'un être vivant ; c'est pourquoi nous confectionnâmes un mannequin de moyenne taille, vêtu à l'européenne et coiffé d'un chapeau où nous eûmes l'idée d'écrire un nom de baptême (Abou-Sembi). [...] Toujours prêt à garder les poses les plus malaisées sur les genoux des colosses ou au pied des obélisques, il nous rend des services éminents récompensés par de nombreux portraits. C'est maintenant un homme comme un autre ; il vit en photographie »¹⁶.

Cette anecdote rappelle étrangement le "staffage" utilisé par les dessinateurs, au détail près que le mannequin est vêtu à l'occidental malgré son prénom arabe. Cependant, aucune des photographies reproduites dans le *Tour du Monde* ne montre ce mannequin. Henry Cammas n'a jamais refait de photographies après cette série en Égypte.

Arthur Rhôné fait aussi partie des photographes qui transmettent leurs images à la revue : en 1877 une photographie d'une maison du Caire paraît "d'après une photographie communiquée par M. Rhôné". Arthur Rhôné est la figure de l'amatour qui s'intéresse à tout et qui se passionne pour l'Égypte après sa rencontre avec Mariette¹⁷. Il rapporte de ses voyages des ouvrages comme l'*Égypte à petites journées* mais aussi des albums photographiques du Caire.

Gaston du Boscq de Beaumont, quant à lui, part avec un appareil photographique original : le photorama lumière. Il s'agit d'un procédé de photographie panora-

15. Voir l'exposition en ligne de la BnF, *Voyage en Orient*, <http://expositions.bnf.fr/veo/photographes/index2.htm>, consultée le 13 mai 2012.

16. Voir l'exposition en ligne de la BnF, *Voyage en Orient*, <http://expositions.bnf.fr/veo/photographes/index2.htm>, consultée le 13 mai 2012.

17. C'est en fréquentant Charton qu'il rencontre Théodule Déveria avec qui il voyage à la fin des années 1860. Il fait ensuite la connaissance de Mariette en Égypte lors de ce voyage.

mique permettant la reproduction complète de l'horizon, soit 360 °, sur un seul cliché, et surtout la projection intégrale de ce cliché sur un écran cylindrique. Cinq images sont ainsi publiées. Elles n'ont rien à voir avec le texte qui porte sur l'irrigation puisqu'elles montrent un marché d'orge, le Nil vers Philae ou le Cataracte Hôtel d'Assouan.



ROCHERS SUR LE NIL PRÈS DE L'ÎLE DE PHILAE. — PHOTORAMA LUMIÈRE.

FIGURE 3.4 – “Rochers sur le Nil près de l'île de Philae”, *Tour du Monde*, 1903, p. 304

Dans cette illustration rien ne fait penser à l'irrigation ; en revanche, le lecteur peut sentir la main de l'amateur : des personnes sont en train de s'avancer à gauche de l'image mais on ne les voit pas distinctement.

Enfin en 1910, le *Tour du Monde* propose des photographies prises par des pères Jésuites qui accompagnent le comte de Kergorlay. Ces derniers prennent des vues assez particulières du couvent du Sinaï.

Les photographies ont donc trois utilisations différents :

- Elles permettent de documenter le voyage et ont alors un but scientifique.
- Elles deviennent assez vite un objet commercial pour les touristes et représentent ce qui suscite la curiosité des acheteurs : les monuments célèbres, les mosquées et leurs minarets, les paysages typiques du Nil ou de la mer Rouge, les scènes quotidiennes, métiers, types, scènes de bazars, de bains.
- Elles sont un souvenir pour les voyageurs qui constituent des albums à leur retour.

Ces différences sont atténuées dans les revues qui choisissent les images pour leur côté plaisant. Elles cherchent les mêmes critères dans ces trois catégories et les photographies sélectionnées se rapprochent des images commercialisées.

3.1.3 Les inconvénients de la photographie

Les amateurs qui prennent des photographies sont donc nombreux à partir des années 1880. Cependant, si tout le monde peut bientôt se prétendre photographe, les

conditions ne sont pas toujours optimales. Nicolas le Guern¹⁸ dénombre les problèmes liés aux photographies et à l'Égypte :

- Le photographe doit déjà faire attention à son appareil et à ne pas le casser. Il en va de même pour les plaques de verre. C'est pourquoi la plupart des photographes en Égypte préfèrent le calotype, qui utilise du papier, au daguerréotype qui fonctionne avec des plaques. De plus le matériel est très encombrant et très lourd et il nécessite des accompagnateurs pour le manipuler. Il faut au départ se déplacer avec tout un chariot et développer les photographies juste après leur prise. Ce n'est qu'avec l'invention du kodak que les voyageurs développent leurs images tranquillement à leur retour en Europe.
- Le climat égyptien, très chaud, déforme le bois et entraîne une destruction plus rapide de la chambre noire ou l'apparition de fissures. Des raies de lumière peuvent alors empêcher la prise des photographies. La lumière est souvent trop forte et interdit la fixation de l'image sur le mélange chimique qui recouvre la plaque ou le papier. D'autre part, une trop grande sécheresse peut altérer les substances chimiques. Le photographe doit donc choisir avec soin le jour d'utilisation de son appareil.
- La préparation et le tirage sont aussi problématiques car ils nécessitent l'utilisation de produits chimiques qu'il faut doser correctement. Les plaques du daguerréotype se préparent dans un laboratoire portatif juste avant la prise de vue tandis que les négatifs sur papier ciré sec du calotype peuvent être traités à l'avance¹⁹.
- Les premiers appareils nécessitent un temps de pose très long de plusieurs dizaines de minutes. S'il diminue très vite à quelques dizaines de secondes, les photographes se contentent au départ de prendre des monuments et ne peuvent pas représenter les hommes, incapables de rester immobiles si longtemps. L'image peut être floue quand quelqu'un bouge pendant la prise ou quand le photographe fait une erreur : elle est facilement ratée. Ainsi les premiers photographes en Égypte, comme Henry Cammas prennent essentiellement des monuments alors qu'au début du siècle suivant, Albert Gayet n'hésite pas à prendre ses ouvriers en train de faire des fouilles.
- Le photographe amateur n'est pas forcément un artiste et ses images sont parfois mal cadrées, sans profondeur... Contrairement au dessin qui est toujours un

18. Nicolas le Guern, *L'Égypte et ses premiers photographes, étude des différentes techniques et du matériel utilisés de 1839 à 1869*, Mémoire de DEA, 2001.

19. C'est pourquoi le calotype reste utilisé en Égypte jusque dans les années 1860, remplacé ensuite par le procédé au collodion puis par celui au gélatino-bromure.

“bel objet” réfléchi comme un tout, la photographie ne laisse pas vraiment le choix du sujet et la prise de vue est parfois hasardeuse. Les pères jésuites que le comte de Kergorlay accompagne, photographient le couvent Saint-Catherine avec des points de vue tout à fait nouveaux : les terrasses des maisons ou la ruelle particulière. Mais en fait, l'image est très sombre et ne présente pas beaucoup d'intérêt.

Cependant, Henry Cammas obtient de magnifiques résultats :

« Nos travaux photographiques avaient consumé deux journées, 1^{er} et 2 février ; mais les beaux résultats obtenus étaient faits pour nous consoler du retard. Tout ce qu'une chambre noire peut prendre de la réalité, relief, ombres puissantes, chaleur même des terrains et des granits dorés par le soleil, nous l'emportions avec nous »²⁰.

Mais ce n'est pas le cas de tout le monde, du moins au départ ; la photographie est difficile et une belle image doit aussi comporter des aspects artistiques ; comme les scènes doivent être fixes pour être saisies, le photographe a souvent fait un travail de composition très important.

La précision des photographies dépend de la compétence et du niveau de technicité de leurs auteurs. Les photographies ont du mal à se plier aux constructions conventionnelles : les trois plans, les objets plaisants... Les graveurs peuvent éventuellement apporter des améliorations ensuite. Les professionnels, plus conscients de la composition, dotés d'appareils de bonne qualité, avec parfois des trépieds, réalisent des photographies plus nettes et plus pittoresques puisqu'ils peuvent faire poser en studio.

La photographie permet certes de rapporter beaucoup plus d'images sur l'Égypte mais elle concède peut-être une baisse de la qualité artistique des images²¹. Il existe différentes utilisations de la photographie : le photographe qui suit une mission archéologique en Égypte ne doit pas s'attarder sur la vue d'ensemble mais sur les détails. Il doit être attentif aux contrastes de la lumière et éventuellement utiliser l'éclairage artificiel pour les renforcer. Le photographe d'art cherche plus à donner la vie, à distinguer des plans dans son image et à jouer avec la lumière. Dans les deux revues, ce sont plutôt des images du second type qui sont proposées et les objets archéologiques sont toujours issus de dessins, reproduits en gravure. L'origine photographiques des illustrations est

20. Voir l'exposition en ligne de la BnF, *Voyage en Orient*, <http://expositions.bnf.fr/veo/photographies/index2.htm>, consultée le 13 mai 2012.

21. Les problèmes liés aux aspects matériels, chimiques et techniques s'atténuent avec le temps à mesure que les procédés deviennent plus efficaces mais les photographes sont de plus en plus des amateurs.

parfois impossible à déterminer ; l'esthétisme ne peut pas être un critère parce que la plupart sont très belles²².

3.2 Le travail du dessinateur : imiter ou traduire le dessin original ?

Dans cette partie, nous distinguerons, pour une plus grande clarté, les dessinateurs des graveurs. Mais, en réalité, les graveurs sont parfois contraints de dessiner les croquis préparatoires et ils se confondent avec les dessinateurs.

Les illustrations ne sont pas toutes signées par les dessinateurs et les graveurs : parfois les signatures apparaissent dans les coins de l'image²³. Mais elle sont souvent absentes ou uniques, quand l'un ou l'autre des artistes ne s'identifie pas²⁴. Les listes présentées ne sont donc pas exhaustives.

Le dessinateur reprend le dessin originel et n'est pas censé le transformer : Édouard Charton explique qu'il ne veut pas de traducteur, pour rester fidèle à la réalité, mais les dessinateurs rajoutent sûrement des marqueurs d'exotisme, peut-être même à sa demande.

3.2.1 Des dessinateurs très renommés, tournés vers l'Égypte

Le *Magasin Pittoresque* s'entoure très vite de très nombreux dessinateurs et graveurs :

« On a vu que les débuts du *Magasin* ont été modestes : un homme de presse entreprenant et ambitieux, une dizaine de jeunes gens venus de la *Revue encyclopédique*, tentés par le projet d'un recueil populaire, et parmi eux un avocat qui se met à rêver du pouvoir des images sur les esprits peu instruits... Dix ans plus tard, 90 rédacteurs, 60 dessinateurs et 20 graveurs participeront à la fabrication du recueil ; vingt ans plus tard, on comptera 170 rédacteurs, 120 dessinateurs et 48 graveurs et en 1872, ils seront 290 rédacteurs, 230 dessinateurs et 102 graveurs »²⁵.

22. En fait jusqu'en 1914, les photographies sont immanquablement retouchées...

23. Les signatures sont toujours en bas à droite pour le graveur et en bas à gauche pour le dessinateur

24. Le graveur prépare parfois lui-même le dessin ou ne signe pas la gravure.

25. Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque, 1833-1870*, Paris, Édition Champion, 2002, p. 265.

Le *Magasin Pittoresque* et, dans une moindre mesure, le *Tour du Monde* ont contribué à la création d'un métier à part entière, le métier d'illustrateur. Les illustrations sont considérées comme un gagne-pain pour les peintres qui ne percent pas : elles plaisent au peuple, d'où leur succès, mais sont jugées vulgaires par les élites. Elles sont « un débouché aux professions artistiques en voie d'engorgement »²⁶ et la peinture en est une : l'offre à la fin du XIX^e siècle est bien plus grande que la demande. Philippe Kaenel ajoute que « l'illustration, au XIX^e siècle, ne suscite pas de "vocation", privilège du grand art (peinture, sculpture), [...] et se présente plutôt comme une nécessité ou une opportunité économique »²⁷. D'ailleurs, la multiplication des illustrations entraîne de nombreuses critiques à nuance péjorative :

« C'est l'époque de l'*imagerie* »²⁸.

L'illustration est trop populaire et vulgaire pour certains. C'est pourquoi les illustrateurs sont très polyvalents et cherchent la reconnaissance ailleurs²⁹.

« Chacun a voulu voir ses œuvres illustrées ; de grands ateliers de gravure sur bois se sont fondés, et cet art est devenu pour beaucoup d'artistes un vrai moyen d'exister. Combien en voit-on aujourd'hui uniquement occupés à faire des dessins sur bois destinés à être gravés ? Le *Magasin Pittoresque*, l'*Histoire des peintres* de toutes des écoles de Charles Blanc, le *Journal pour rire*, le *Musée français-anglais*, et la maison Hachette et ses guides illustrés occupent un très grand nombre d'artistes qui ne peuvent plus faire autre chose tant ils sont surchargés de besogne. Pour en citer quelques uns MM. Lancelot, Thérond, Chevignard, Freeman, Bocourt, G. Doré, et tant d'autres qu'il est inutile de nommer ici, ont continuellement des travaux qui les empêchent de se livrer à la peinture ou de faire des compositions personnelles »³⁰.

Il est clair que les initiatives d'Édouard Charton ont contribué à la création de ce métier. Les illustrateurs ont parfois commencé entre les lignes du *Magasin Pittoresque* et ont continué leur carrière avec le *Tour du Monde* : les noms principaux reviennent assez souvent. Et si la première revue ne parle pas beaucoup de ses dessinateurs, la

26. Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 93.

27. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880, Töpffer, Grandville, Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996, p. 81.

28. Edmond Werdet, *La librairie française*, 1860, p.147-148, cité par Philippe Kaenel, p. 34.

29. Ils sont caricaturistes, peintres ou graveurs, écrivains, photographes et cherchent à compenser l'image dépréciée de leur pratique.

30. Georges Duplessis, *Les graveurs sur bois contemporains*, 1857, cité par Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, p. 75.

seconde n'hésite pas à les mettre en avant, c'est l'heure de la reconnaissance officielle :

« Le *Tour du Monde* nouveau journal des voyages publié sous la rédaction de M. Edouard Charton et illustré de nos plus célèbres artistes »³¹.

En privé, Édouard Charton en est aussi très fier :

« Nous avons, avec les meilleurs graveurs, les meilleurs illustrateurs de Paris : Français, d'Aubigny, Thérond, Grandsire, Bida, Karl Girardet, Sabatier, Lancelot, Bérard, de Bar, Doré, Moynet. Ils n'ont rien à inventer. Ils n'ont qu'à reporter avec art, mais fidèlement, sur le bois, les modèles dessinés, photographiés ou gravés qu'ils tiennent de nous, à moins que quelques-uns d'entre-eux comme Messieurs Moynet ou Bida n'aient à illustrer leurs propres voyages »³².

C'est dans le *Tour du Monde*, par exemple, que Gustave Doré publie ses impressions de voyage en Espagne et ses dessins. Il ne dessine rien sur l'Égypte mais contribue régulièrement aux articles de la revue. Les illustrateurs s'occupent en général d'un article en entier, selon la volonté du voyageur : Karl Girardet illustre tout le récit de Guillaume Lejean en 1860, Alexandre de Bar celui d'Henry Cammas et d'André Lefèvre sans doute pour donner plus d'homogénéité aux dessins. Cette citation relève cependant l'ambiguïté dans laquelle s'est créé le métier d'illustrateur : Édouard Charton exige qu'ils n'inventent rien, qu'ils soient seulement artisans alors qu'eux-mêmes se considèrent comme artistes et inventeurs³³. Mais dans le sous-titre du *Tour du Monde*, c'est le terme d'"artiste" qui est utilisé. Le directeur de la publication semble reconnaître leur succès auprès du peuple et leur accorde ce qualificatif sans pour autant les laisser libres de dessiner comme ils veulent.

Voici les biographies des plus importants artistes qui ont collaboré aux revues, et leurs liens avec la peinture et l'Égypte : la plupart sont des peintres qui cherchent à gagner leur vie et ils sont souvent allés en Égypte³⁴. En règle générale, ces illustrateurs ont une grande notoriété mais leur vie est assez peu documentée. Marie-Laure Aurenche a trouvé quelques rares lettres entre eux et Édouard Charton.

– Karl Girardet est le plus connu de la grande famille des Girardet. Quand son

31. *Tour du Monde*, page de titre, 1860.

32. Édouard Charton, *Correspondance*, Paris, Champion, 2008, p. 1080, vol 2, Lettre du 19 Mai 1860 d'Édouard Charton à Ernest Bersot, philosophe qui veut des précisions sur le *Tour du monde*.

33. En travaillant pour ces revues, ils ne font que refaire des dessins et ne sont pas traducteurs du texte, même s'ils peuvent parfois rajouter des éléments. Ils travaillent d'image à image.

34. Les revues de la seconde moitié du XIX^e siècle n'hésitent pas à envoyer leurs dessinateurs dans les pays qu'ils représentent pour atteindre un plus grand degré d'exactitude. Ainsi les dessinateurs ont des sortes de spécialités.

père s'installe à Paris, il entre dans l'atelier de Léon Cogniet. Il devient le peintre préféré de Louis-Philippe après ses débuts au Salon en 1836. Ce dernier l'envoie faire un voyage en Égypte dont il ramène de nombreux dessins vite publiés en particulier dans le *Magasin Pittoresque* où plusieurs de ses illustrations sont réalisées d'après nature : “un marchand de singes au Caire”, “Cour intérieure de la mosquée Kesmas el Baradeyeh”, “Ministère de l'instruction publique”, “Jeune femme arabe au tombeau de son époux”, “Maison de fellah dans les faubourgs du Caire”... Ces illustrations sont publiées de 1844 à 1855. Ensuite, il ne travaille plus pour le *Magasin Pittoresque* mais réalise deux séries pour le *Tour du Monde* en 1860 et en 1866. À la fin de sa vie, il se retire en Suisse. Ses publications se font de plus en plus rares. Il meurt en 1871.

- Alexandre de Bar est à l'origine un décorateur sur porcelaine qui s'oriente vers la peinture de paysage. Il accompagne une expédition en Égypte dont il rapporte de nombreux croquis, matières première pour ses travaux d'illustrateur dans plusieurs revues.
- Édouard Riou débute au Salon en 1859. Il est envoyé en Italie en 1866, en Égypte en 1869 et en Russie en 1874. En Égypte, il suit Ferdinand de Lesseps et exécute des tableaux d'inauguration du canal pour le Khédivé Ismaïl 1^{er}.

Édouard Charton profite de la réputation que ces illustrateurs ont acquise dans les précédents recueils. Il a des relations hebdomadaires, presque amicales avec eux comme le prouve sa correspondance.

Il y a donc très souvent deux intermédiaires “dessinateurs” avant l'intervention du graveur : le voyageur qui a fait le croquis et l'illustrateur en France qui les reprend. Il arrive même qu'un illustrateur qui a fait le voyage fasse reprendre ses croquis sans passer par le rédacteur. Ainsi Bida écrit à Édouard Charton :

« Je chargerai de la reproduction de ce dessin un artiste dont je connais et apprécie le talent, M. Pottin. Il est mon voisin et je pourrai surveiller son travail »³⁵.

Édouard Charton n'est donc pas le seul maître à bord. Ici une association se forme entre deux dessinateurs voisins : le voyageur peut garder un regard sur son œuvre. En 1864, paraît effectivement un “dessin de Pottin d'après Bida”.

35. Édouard Charton, *Correspondance*, Paris, Champion, 2008, p. 1890 vol 2, Lettre de septembre 1860 d'Alexandre Bida à Édouard Charton ; Alexandre Bida parle de dessins qu'il fait pour le *Magasin Pittoresque*.

Les équipes se ressemblent sensiblement et les artistes comme Karl Girardet, Slom, Lancelot font plusieurs illustrations dans chaque revue.

3.2.2 Des illustrations “d’après nature” aux illustrations “d’après photographie” : une Égypte de plus en plus réaliste ?

Les deux revues signalent parfois l’origine des illustrations dans la légende en indiquant sa provenance :

- “D’après nature” signifie que le dessinateur de l’illustration s’est lui-même rendu sur les lieux représentés et qu’il les a vus de ses yeux. Comme le dessinateur concerné est souvent renommé, cette mention ajoute un accent de vérité à son prestige. Ce sont des dessins originaux issus de l’utilisation de première main que veut Charton³⁶.
- “D’après untel” qui est un dessinateur ou un voyageur plus connu donne de la valeur artistique ou scientifique à l’image.
- “D’après photographie”³⁷ signale en revanche une origine technique et non plus humaine : ce n’est plus grâce à la reconnaissance d’une personne que l’image prend sa pertinence. La rédaction considère que la valeur d’information de la photographie est supérieure à celle du dessin. Le dessinateur est cité comme une garantie supplémentaire d’autorité.

Les origines des illustrations du *Magasin Pittoresque* ne sont pas beaucoup renseignées : la plupart (88% environ) sont sans indications précises. Les dessins d’après nature sont de la plume de Karl Girardet qui est allé en Égypte³⁸, d’Alexandre de Bar et de Gérôme. Les légendes ne disent pas forcément “d’après nature” mais peuvent donner des indications plus précises : « "Les statues de Memmon. Dessin de Gérôme, fait en Égypte, d’après ces monuments, en 1856", »³⁹. C’est seulement en 1873 qu’apparaît pour la première fois la mention “d’après photographie”, ce qui n’empêche pas qu’il y en ait eu avant : la photographie est utilisée à titre de source mais il est très difficile de déterminer quel rôle elle a eu. L’examen des documents iconographiques ne permet

36. Il exige des croquis, dessins, photographies livrés à la maison Hachette en même temps que le texte.

37. Cette mention est présente sur les représentations de photographies avant l’invention de la similigravure qui permet l’impression directe de l’image, sans passage par un dessinateur qui reprend toute la vue.

38. Voir la première partie de ce chapitre.

39. *Magasin Pittoresque*, 1857, p. 81.

pas toujours de reconnaître la nature du document. Le *Magasin Pittoresque* est à cet égard très en retard puisque l'utilisation de cette technique se multiplie dès les années 1850 dans la presse illustrée et devient hebdomadaire dans l'*Illustration* vers 1858 selon Thierry Gervais⁴⁰. En fait Édouard Charton ne semble pas très intéressé, au départ à donner le nom de ses collaborateurs et à dire d'où viennent ces images sauf quand elles sont tirées d'un ouvrage célèbre comme la *Description d'Égypte* ou qu'elles proviennent d'un artiste renommé. Cet anonymat tend à disparaître dans les années 1860. Les illustrateurs sont à présent connus⁴¹ du public et peuvent servir à la promotion de la revue. Quand la photographie commence à être reproduite, les noms disparaissent à nouveau, sûrement parce que les auteurs des photographies sont inconnus.

Toutes les illustrations du *Tour du Monde* sont attribuées à un premier dessinateur ou photographe, à un second dessinateur et parfois à un graveur. Les premières images "d'après photographie" datent de l'année 1863 et du voyage de Cammas, soit dix ans avant celles du *Magasin Pittoresque*. Le *Tour du Monde* est obligé de composer avec tous les supports d'images qui arrivent d'Égypte. Les mentions d'auteur se raréfient à partir de l'année 1906 et disparaissent en 1913 : aucune donnée écrite ne permet d'affirmer que les images sont des photographies⁴² et d'attribuer ces photographies à l'auteur du récit.

Les cas d'illustrations "d'après photographie" sont plus nombreux dans le *Tour du Monde* que dans le *Magasin Pittoresque* en raison de son contenu. Les récits de voyage exigent d'être au plus près des pas du voyageur ce que rend bien la photographie : dans la publication d'Amélineau en 1905 sur Abydos, les illustrations "d'après photographie" tirées des propres fonds de l'auteur permettent de situer les lieux (son logement et le village) et de voir l'évolution des fouilles. Le *Magasin Pittoresque* s'intéresse plus à ce que représente l'image qu'à la façon dont elle la représente.

Cependant ces photographies redessinées n'ont plus les apparences de la photographie. Elles sont sélectionnées par la rédaction puis dépêchées chez un dessinateur qui les reproduit et les transmet au graveur. Ce travail donne une image qui « doit à la gravure ses apparences »⁴³. Selon les principes d'Édouard Charton, les dessinateurs respectent les agencements et les tonalités des photographies mais sont libres d'ajouter

40. Thierry Gervais, « D'après photographie, premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843-1859) », *Études photographiques*, n° 13, Juillet 2003.

41. À la même époque, le *Tour du Monde* est très précis dans ses légendes et indique assez scrupuleusement les artistes.

42. Cependant, à la loupe, la technique de similigravure apparaît bel et bien.

43. Sophie Rochard, *La photographie et la presse illustrée (1853-1870)*, Maitrise d'histoire de l'art, Université Paris IV, 1990.

des précisions et d'accentuer tel ou tel trait. Pour lui, la photographie impose le respect de la vérité et de l'exactitude. Oubliées l'imagination et la liberté d'inventer, l'heure est à la reproduction exacte. Du moins dans le texte :

« La photographie enfin qui se répand dans toutes les contrées du globe, est un miroir dont le témoignage matériel ne saurait être suspect et doit être préféré même à des dessins d'un grand mérite dès qu'ils peuvent inspirer le moindre doute. Dans les cinquante-deux livraisons que nous venons de terminer, plusieurs de nos gravures les plus remarquables ont été faites d'après photographie »⁴⁴.

Cette mention suggère que la prise de vue a été copiée sans subir de retouches importantes et qu'elle est fidèle à l'originale.

Cependant, quelques comparaisons montrent que le dessinateur ne se contente pas de reproduire fidèlement la photographie : il ajoute parfois des éléments, comme le "staffage". Ainsi il est possible de comparer les photographies d'Henry Cammas publiées en 1864 dans un album regroupant soixante et une photographies et celles reproduites dans le *Tour du Monde* de 1863 : sur les quelques images qui montrent le même lieu, des personnages ont été ajoutés par le dessinateur.



FIGURE 3.5 – Photographie originelle de Cammas de Kom-Ombos



FIGURE 3.6 – "Com-Ombos", d'après photographie de Cammas, *Tour du Monde*, 1863, p. 212

S'il est évident que l'image représente le même monument, le temple de Kom-Ombos⁴⁵, les abords sont différents. Le dessinateur a ajouté des ruines et surtout deux personnages en costume oriental qui discutent. Il a aussi augmenté les contrastes noir

44. *Tour du Monde*, 1860, Préface, p. VII.

45. Si la revue utilise l'orthographe de "Com-Ombos", nous avons conservé celle de "Kom-Ombos" pas souci d'homogénéité.

et blanc.



FIGURE 3.7 – Photographie originelle de Cammas de Hermant

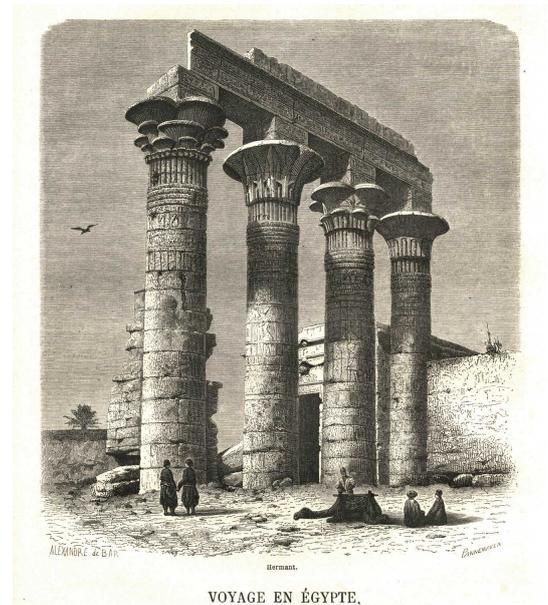


FIGURE 3.8 – "Hermant", d'après photographie de Cammas, *Tour du Monde*, 1863, p. 209

Cet exemple est encore plus parlant puisque les différences concernent quatre personnes en costume oriental et un dromadaire. Ces ajouts entrent parfaitement dans la catégorie "exotique" et remplissent leur mission de dépaysement.

Le rôle du dessinateur s'il semble amoindri par les commentaires d'Édouard Charton n'en reste pas moins important puisqu'il contribue à magnifier l'image et à la rendre plus séduisante pour le lecteur. Le besoin de documents de première main constitue la grande chance de la photographie qui devient indispensable pour les revues. Dans d'autres revues, les illustrations dessinées sacrifient souvent le réalisme à l'esthétique de l'image. Avec la photographie la fonction traditionnelle de l'image, plaire, se combine avec celle du journalisme, informer, montrer la réalité. Le *Magasin Pittoresque* n'a jamais présenté des images trop exotiques mais le dessin reste le moyen de manipuler la réalité pour délivrer le message voulu, ici le regard que l'Européen porte à l'Orient.

3.2.3 L'utilisation de photographies originales : la disparition du dessinateur ?

Dans les années 1890, les chercheurs mettent au point la technique de similigravure qui, dans l'idéal, permet de passer directement la photographie en gravure sans inter-

vention⁴⁶. On pourrait alors croire que toute opération sur l'illustration est finie. En fait une étude menée sur deux dossiers du *Tour du Monde* montre que le dessinateur intervient encore, mais d'une manière différente, moins visible. L'Institut "Mémoire de l'Édition Contemporaine" à Caen, conserve les archives de la société Hachette parmi lesquelles nous avons retrouvé les dossiers d'illustrations constitués pour les articles d'Albert Gayet en 1904 et d'Émile Deschamps en 1913. Il a ainsi été possible de comparer les originaux et les publications. Dans le premier dossier se trouvent des photographies et les dessins qui illustrent l'article⁴⁷. En fait les photographies sont toutes modifiées dans leur format et leur netteté : les rédacteurs choisissent la portion de l'image qu'ils veulent montrer et demandent à des dessinateurs/graveurs de préciser les lignes parfois floues. Les photographies sont très largement retouchées pour améliorer leur qualité visuelle ou conférer à l'image une touche artistique.

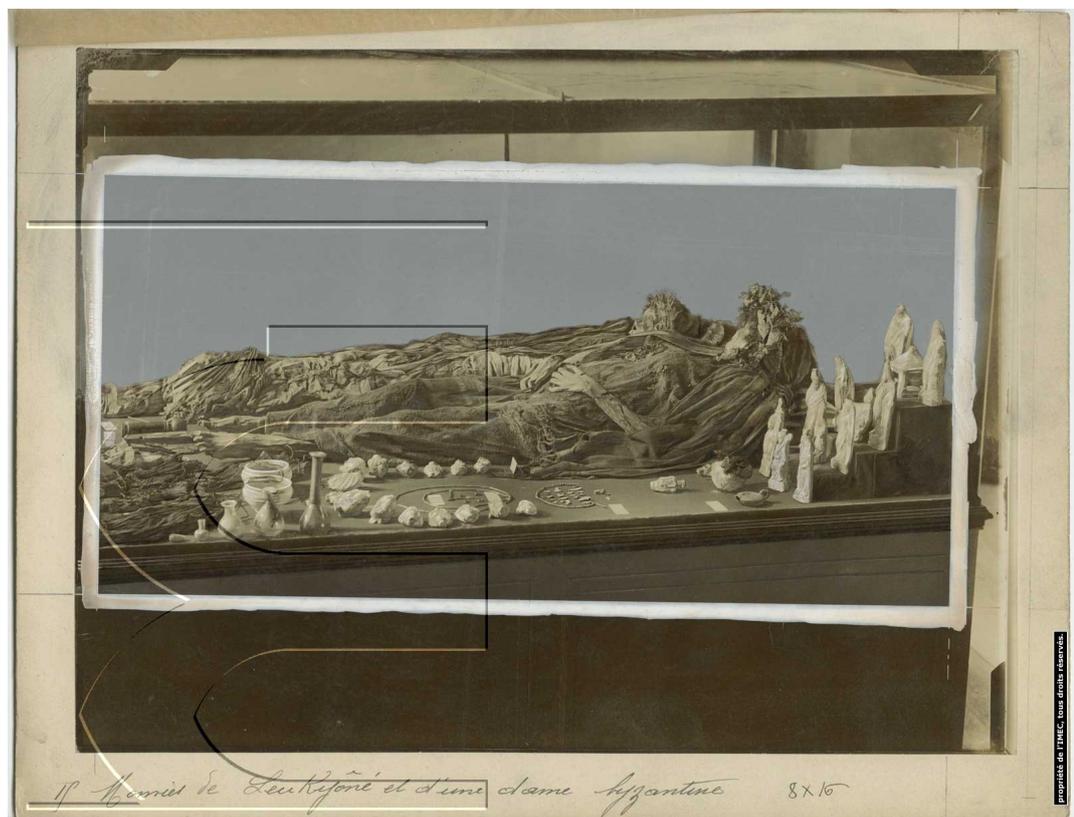


FIGURE 3.9 – Préparation originale pour l'illustration du récit d'Albert Gayet

La photographie⁴⁸, collée sur du carton est bien plus large que l'image qui va être

46. Cette technique est étudiée plus précisément dans la partie suivante.

47. Si la photographie devient majoritaire à partir du XX^e siècle, les dessins coexistent encore pendant quelques années. Dans cet article, vingt deux des quarante illustrations sont des dessins dont le degré d'exactitude est frappant.

48. L'image est estampillée IMEC parce qu'il est interdit de la publier. Mais pour les besoins de cette démonstration, et parce que ce mémoire ne va exister qu'en trois exemplaires, nous nous sommes permis de l'inclure.

publiée. La portion finale retenue est entourée de blanc. Elle a une autre inclinaison qui lui donne de la profondeur. Les contours des statuette sont précisés et la vitrine dans laquelle se trouve le corps est effacée. Le changement n'est pas ici trop important, les détails sont seulement réhaussés par du blanc.

L'illustration du colporteur est parue dans l'article *Promenade au Caire* en 1913, en vignette de la première livraison. En fait la véritable image présente une vue bien plus large.



COLPORTEUR INDIGÈNE.

FIGURE 3.10 – "Colporteur indigène",
Tour du Monde, 1913, p. 481



FIGURE 3.11 – Image originale du dossier de préparation de l'article

Les rédacteurs ont vraiment choisi de limiter la portée de l'image en s'attardant seulement sur le colporteur, qui fait très oriental, et non sur les constructions assez européennes ou sur la voiture à cheval à l'arrière. Le choix opéré sur ce personnage est teinté d'exotisme encore une fois. En revanche on voit nettement le travail réalisé sur les détails éclaircis, et le sol. Le dessinateur sert à corriger les imperfections : supprimer l'ombre du photographe, rendre les images moins floues ou augmenter les contrastes pour pouvoir les graver par similigravure⁴⁹.

En fait, les photographies sont montées sur carton et les dessinateurs les préparent systématiquement à la similigravure avec de la gouache blanche et de l'encre noir pour

49. Voir la partie trois de ce chapitre.

renforcer les contrastes. Cette étape permet aussi de travailler sur le cadre de l'image pour concentrer l'attention sur un sujet de l'illustration ou pour hiérarchiser les détails en mettant un voile blanc sur des parties superflues. Le dessinateur crée une image hybride entre la photographie et le dessin dont les formes fusionnent.

À la photographie se superpose nettement la touche du dessinateur dont le rôle cependant est bien amoindri. Dans les années 1900, le dessinateur prend une place secondaire : il se contente de souligner quelques traits mais ne peut plus faire preuve de sa dextérité. Les dernières interventions signées des dessinateurs dans le *Tour du Monde* datent de l'année 1904. Ensuite, en 1906, il est précisé que les illustrations sont faites "d'après photographies" mais le nom du dessinateur n'apparaît plus. Enfin à partir de 1907, les légendes n'indiquent même plus la provenance des images, comme s'il était évident qu'elles soient des photographies.

Ces précisions données aux photographies orientent toujours ce qu'elles montrent mais elles n'ont plus de valeur artistique. D'ailleurs, les dessinateurs ne sont plus du tout mentionnés et ne signent plus les illustrations. La photographie modifie à la fois la fonction de l'image, beaucoup plus informative en général, et les métiers qui tournent autour de l'illustration.

Cependant, jusqu'en 1914, les deux types d'illustration, dessin et photographie, coexistent. La portée de l'appareil photographique doit être relativisée. La qualité de l'information, l'originalité de la conception et de la composition des photographies et la restitution du réel sont tributaires du photographe. Il doit se servir correctement d'un outil difficile à manier. Les rédacteurs des deux revues cherchent surtout un beau document, qui fasse presque rêver et n'hésitent pas à retoucher les photographies pour qu'elles paraissent plus belles et plus attrayantes. Cependant le règne des dessinateurs, tous sortis des Beaux-Arts et très souvent peintres, se termine à la veille de la guerre. La photographie s'est progressivement imposée, de la source d'inspiration à l'objet principal des illustrations, en se présentant comme un outil impersonnel au service de la raison. Mais la subjectivité est toujours présente, les transformations apportées à l'image du colporteur confortent l'idée de l'exotisme du pays égyptien et gommant les ressemblances avec le nôtre. La photographie porte le même regard que le dessin sur l'Orient.

3.3 Le graveur, cet homme indispensable ⁵⁰

Le graveur du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* connaît au XIX^e siècle un plus grand succès que le dessinateur. Homme polyvalent, il est capable d'exécuter les dessins préparatoires ⁵¹ et la gravure finale. Les graveurs, qui se consacrent exclusivement aux illustrations de librairie deviennent vite très riches et très influents :

« Au *Magasin*, si les dessinateurs n'ont pas tous trouvé la fortune ou la réputation souhaitée, en revanche les propriétaires de l'atelier de gravure, M. Best et ses associés, que Charton nomme "les spéculateurs" dans ses lettres à [son ami] Jean Reynaud, ont successivement racheté la majorité des actions de la société Lachevardière, puis de l'imprimerie Martinet ⁵², devenant ainsi les maîtres absolus de la maison. Preuve que le métier, comme on va le voir, pouvait faire vivre son homme... Dernier maillon de la chaîne, le graveur a su se rendre rapidement indispensable » ⁵³.

Pourtant au début du siècle la gravure est essentiellement anglaise... Peut-on distinguer les évolutions du métier de graveur par l'étude des illustrations sur l'Égypte ?

3.3.1 Des gravures sur l'Égypte d'origine anglaise ?

Le *Magasin Pittoresque* est le premier périodique illustré de France, sur le modèle anglais du *Penny Magazine*. Il se développe parallèlement à l'arrivée des livres illustrés romantiques dont la profusion des vignettes, réparties dans le texte, et leur très grande finesse, enchantent les lecteurs. Le mot « illustration », tel qu'on le connaît maintenant est utilisé peu à peu ⁵⁴ et dérive d'un anglicisme qui désigne les illustrations anglaises. Car c'est bien Outre-Manche que cette révolution est née.

Au XVIII^e siècle, apparaît à plusieurs endroits d'Europe une nouvelle façon de graver le bois. Les Arméniens puis les Anglais ⁵⁵ réalisent des gravures sur bois debout au burin. Cette technique consiste à scier le bois perpendiculairement à la fibre ; le graveur

50. Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque, 1833-1870*, p. 284.

51. Il a ce rôle pendant de nombreuses années avant que le métier d'illustrateur ne se développe et soit reconnu. Certaines des images sur l'Égypte n'ont jamais eu de dessinateur : le graveur s'est occupé du dessin préparatoire. Cette répartition existe surtout au début de la période quand le métier d'illustrateur n'est pas encore développé.

52. Ce sont la maison d'édition et l'imprimerie du *Magasin Pittoresque*.

53. Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque*, p. 284.

54. Édouard Charton lui-même parle au départ d'« images ».

55. Remi Blachon dans *La gravure sur bois au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, souligne que personne ne sait encore comment cette technique utilisée en Arménie a pu arriver en Angleterre.

fait ensuite, avec plusieurs morceaux de bois collés ensemble et lissés, une plaque qu'il grave au burin. Il faut choisir de préférence un bois dur, comme le buis. Cette technique permet d'obtenir des gravures aux détails très fins⁵⁶, rivalisant avec ceux de la taille douce sur cuivre. Les bois sont facilement insérés dans le texte puisqu'ils sont en relief et pas en creux et résistent beaucoup mieux à la pression du tirage que les plaques de cuivre.

« Un des principaux avantages de la gravure sur bois, ou, si l'on veut, de la *gravure en relief*, consiste en ce qu'on peut tirer des épreuves conjointement avec les caractères de fonte qui servent à l'imprimerie, et encadrer ainsi à son gré les figures au milieu même du texte, dans les endroits qu'elles servent à compléter ou à expliquer ; au contraire, les gravures en taille douce, présentant les traits du dessin *en creux*, exigent un tirage à part, très lent, très difficile, et ne fournissent d'ailleurs qu'un nombre d'épreuves beaucoup moins considérables. »⁵⁷.

Il est donc possible d'imprimer en grande quantité sans le faire sur des pages hors-texte. Cette façon de graver est aussi beaucoup plus rapide que la gravure sur bois de fil puisqu'elle demande moins de gestes de la part du graveur : l'emploi du burin facilite l'exécution.

« On écrit aussi *bois de bout*. [...] *Debout* veut dire *verticalement*, sur l'un des bouts, et c'est sur le bois se présentant de cette façon, scié perpendiculairement à la fibre, que l'on a gravé à la nouvelle manière. D'ailleurs, *debout*, étymologiquement, c'est bien *de bout*. »⁵⁸.

Cette découverte est souvent attribuée à Thomas Bewick. Celui-ci ne fait que perfectionner une technique qui existe déjà mais il lui donne ses lettres de noblesse et il est le premier qui connaît le succès grâce à ses gravures : il illustre de nombreux ouvrages comme une *Histoire des oiseaux d'Angleterre* et meurt très célèbre après avoir formé une vingtaine d'apprentis. Très vite, de nombreux ateliers ouvrent, en particulier à Londres et profitent de l'essor de la demande en livres illustrés et de la naissance de la presse illustrée.

La France met beaucoup de temps avant de se rendre compte de l'importance de cette invention, entre autres parce que la guerre avec l'Angleterre a été incessante jusqu'en 1815. L'imprimeur Ambroise Firmin-Didot est le premier professionnel du

⁵⁶. Elle se distingue en cela de la gravure sur bois de fil, où les fibres du bois gênent les graveurs et ne leur permettent pas d'utiliser les burins.

⁵⁷. *Magasin Pittoresque*, 1834, p. 406.

⁵⁸. Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, p. 12.

monde des livres à comprendre les avantages de la gravure sur bois debout.

« En gravant du buis et bois debout on obtient une plus grande promptitude d'exécution, que l'on peut estimer à huit ou neuf fois supérieure à celle de la gravure sur poirier et bois de fil »⁵⁹.

Il fait venir en France, en 1816, un graveur de Londres, Charles Thompson. Ce dernier est le seul à pratiquer cette technique jusqu'en 1823 date à laquelle, surchargé de travail, il demande de l'aide à d'autres graveurs anglais, John Martin, John Andrew et Lewis.

« La tutelle anglaise qui va s'exercer sur la gravure sur bois en France jusque vers 1842 n'est toutefois pas le seul fait d'artistes qui, comme ceux que nous venons de citer, vinrent s'établir à Paris. Au contraire, la majorité des bois anglais dans les publications françaises de cette époque furent gravés à Londres. C'est notamment le cas de la plupart des illustrations dans les premiers numéros du *Magasin Pittoresque*, du *Magasin Universel* ou du *Musée des familles*. Sans doute s'agissait-il parfois de clichés. Mais, quand on y voit des vignettes gravées d'après des dessins français, par des artistes comme John Jackson, Frederick Parker, James Lee, John Byfield, G. Armstrong & Son, H. Sears ou M.U. Sears (dont on sait qu'ils travaillaient en 1833 à Londres), on peut être sûr que les bois ont bien été gravés spécialement en Angleterre »⁶⁰.

Parmi les illustrations qui composent le corpus de la représentation de l'Égypte dans le *Magasin Pittoresque*, certaines sont signées⁶¹ Byfield, F. Quartley, Sears, C. Thompson, J. Jackson, G. Armstrong, Charles Gray avec parfois une précision qui indique « London ». Les rivalités franco-anglaises n'ont pas empêché des achats d'illustrations sur l'Égypte.

Le *Magasin Pittoresque* est construit, à ses débuts sur le modèle du *Penny Magazine* anglais. Ce ne sont pas seulement le titre et la composition des livraisons qui se ressemblent mais aussi les gravures. En effet, quand Édouard Charton lance le recueil, peu d'artistes et de graveurs français sont capables de réaliser toutes les illustrations réclamées, ils ne sont pas assez nombreux. Le rédacteur en chef est obligé d'aller les acheter aux rédacteurs du *Penny Magazine* ou de les commander à des graveurs anglais.

59. Ambroise Firmin-Didot, cité dans Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX^e siècle siècle, l'âge du bois debout*, p. 20.

60. Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, p. 64.

61. La très grande majorité des images ne sont cependant pas attribuables et ne peuvent pas entrer dans cette partie de l'étude.

« Dans la caricature comme dans l'illustration, on assiste à une sorte d'unification formelle qui atténue les singularités [des vignettes entre les différents pays], si marquées autour de 1800. Ce style doit son homogénéité au développement des moyens de transport et des techniques de reproduction, à la circulation accélérée des artistes et des images imprimées »⁶².

Les rédactions échangent et vendent des matrices gravées et des clichés faits avec la technique de la stéréotypie : on prend une empreinte du bois gravé dans du plâtre que l'on remplit ensuite avec du plomb. La plaque est appelée « stéréotype » ou « cliché ». La stéréotypie permet d'imprimer plus vite et en plus grande quantité (puisqu'on peut faire plusieurs clichés d'une même gravure)⁶³.

Parmi les illustrations signées par les graveurs dans les premières années d'existence du *Magasin Pittoresque*, c'est à dire jusque dans les années 1840, huit sont signées par des Anglais pour un ensemble de 70 illustrations, soit un total de 11% d'illustrations anglaises. Cependant il faut bien remarquer que la majorité des illustrations de ces vingt années sont anonymes : elles peuvent venir d'Outre-Manche sans le montrer. Finalement un quart des illustrations bel et bien signées proviennent des graveurs d'Angleterre⁶⁴. Le nombre d'illustrations non signées révèle l'usage très fréquent des clichés, moins chers, qui circulent librement⁶⁵.

Toutes ces illustrations n'ont pas forcément été publiées dans le *Penny Magazine*, mais un examen attentif des deux revues permet de retrouver les stéréotypies qui ont été vendues par le recueil anglais : trois illustrations se retrouvent dans les pages du magazine anglais.

- En octobre 1834⁶⁶, le *Magasin Pittoresque* publie le *Cimetière musulman du Caire* gravé par Jackson et qui a été publié en mai 1834 dans le *Penny Magazine* sous le titre *Cemetery of Grand Cairo*, en pleine page. Le titre est en parti différent, les Anglais semblent moins souligner le caractère arabe du cimetière⁶⁷.
- En 1837, une gravure de Thompson sur un colosse de Memnon est incluse dans le

62. Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, p.36.

63. D'ailleurs, elle n'est pas seulement utilisée pour importer des gravures anglaises, elle sert surtout à multiplier le nombre d'exemplaires pour pouvoir faire les tirages sur plusieurs presses.

64. Ce pourcentage correspond parfaitement aux remarques que fait Maris-Laure Aurenche dans *Édouard Charton et la naissance du Magasin Pittoresque*, p. 176, sur l'ensemble des gravures d'origine anglaise.

65. Le nombre de gravures non signées chute dès les années 1840, preuve que les stéréotypes ne sont plus utilisés. Le *Tour du Monde* n'en a aucune.

66. En fait il s'agit de la 47^e livraison de l'année 1834. Comme les livraisons sortent toutes les semaines, la 47^e correspond au mois d'octobre.

67. L'image tirée du *Penny Magazine*, présentée à la page suivante, n'est pas d'une excellente qualité, c'est une numérisation de Google et la seule qui a été trouvée sur internet.



FIGURE 3.12 – "Cimetière musulman, au Caire", *Magasin Pittoresque*, 1834, p. 369



FIGURE 3.13 – "Cemetery of Grand Cairo", illustration parue dans le *Penny Magazine*

recueil, elle provient d'une publication de 1832 du *Penny Magazine*. Le buste du colosse est présenté de face et de profil. Dans le modèle anglais, les deux gravures sont sur deux pages séparées alors qu'elles sont côte à côte dans le *Magasin Pittoresque*.

- Enfin en 1844, une gravure sans nom de graveur représentant le Mont Sinäï est publiée dans le *Magasin Pittoresque* et l'a été en novembre 1835 dans son homologue anglais.

Aucune modification n'a été faite à ces gravures anglaises ; elles sont reprises telles quelles ce qui prouve bien une certaine harmonisation des goûts pour l'Orient, par-delà les mers européennes : en ce début de siècle, les lecteurs cherchent l'Égypte antique, arabe ou chrétienne.

Marie-Laure Aurenche remarque que le rachat de ces clichés témoigne des rivalités franco-anglaises en Égypte :

- Les sujets repris sont essentiellement ceux de la vie arabe actuelle : un cimetière musulman, une rue du Caire, un bouriquier égyptien, la porte d'une maison ou un fellah. Dans les années 1830-1840, les deux pays ne s'affrontent pas pour la colonisation ni pour le contrôle du pays : la vie moderne est représentée. Ces gravures semblent être reprises très vite (en quelques mois).
- En revanche, les sujets d'Égypte antique sont plus compliqués à traiter : il faut cinq ans à Édouard Charton pour publier la gravure sur le colosse de Memnon qui a été ramené au British Museum. En 1834, le *Magasin Pittoresque* préfère réaliser sa propre gravure des colosses qui sont restés en Égypte plutôt que de rappeler le mauvais souvenir de cette récupération, par les Anglais, des trésors découverts par l'Expédition d'Égypte.
- Certains sujets qui paraissent en Angleterre, comme les obélisques de Louxor tombés entre les mains anglaises après la défaite en Égypte de l'armée napoléonienne

ne sont même pas évoquées par le rédacteur⁶⁸.

Le *Magasin Pittoresque* n'achète donc pas tout ce qui paraît dans le *Penny Magazine* et choisit à la fois les gravures de très bonne qualité et celles qui sont les plus neutres, politiquement parlant. La nature des sujets est donc un critère d'exclusion.

Il est probable aussi que certaines de ces gravures signées aient été réalisées uniquement pour le journal français : en 1845, G. Armstrong grave une chaire à prêcher d'après un dessin de Marilhat, dessinateur français. Le graveur ajoute « London » à côté de son nom comme pour souligner encore plus la provenance de la gravure. Ce graveur travaille apparemment plusieurs années avec Édouard Charton puisqu'en 1847, il grave des dessins de Prisse d'Avesnes sur les fellahs égyptiens. Les frères Quartley sont aussi des habitués du *Magasin Pittoresque* et collaborent avec le journal jusque dans les années 1860. Deux de leurs illustrations concernent l'Égypte. En fait la rédaction du journal passe aussi commande auprès de graveurs installés en Angleterre, au moins jusque dans les années 1850.

3.3.2 La gravure sur bois debout dans le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde*

« On doit réellement regarder le *Magasin Pittoresque* comme le plus grand protecteur de la gravure sur bois et comme le promoteur de la restauration de cet art »⁶⁹.

La liste des graveurs du *Magasin Pittoresque*, publiée dans les tables de 1833 et 1872, présente plus de cent graveurs. Contrairement aux dessinateurs, qui ont parfois voyagé en Égypte, les graveurs n'ont pas vraiment de spécialité, ils sont aussi plus nombreux. Une trentaine de noms se retrouvent sur les gravures concernant l'Égypte : Piaud, Pisan, Gustave Barry, Gusmand, Hurel, Sargent, Pannemaker, Tamissier, Hauger, Roland... La plupart fonctionnent en atelier et les graveurs sont beaucoup plus organisés en associations que les dessinateurs. Ils gagnent en général mieux leur vie, à l'image des graveurs de l'atelier ABL dont le fondateur, Jean Best devient gérant du *Magasin Pittoresque* en 1848.

L'atelier ABL, sigle de John Andrew, Jean Best et Isidore Leloir, est le principal

68. Cette démarche complète l'absence de référence aux égyptologues anglais et s'inscrit dans la politisation de cette discipline.

69. Georges Duplessis, *La gravure française au Salon de 1855*, Paris, Dentu, 1855, cité par Rémi Blachon, *La gravure française au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, p. 93.

fournisseur de gravures du journal. Cet atelier est très étroitement lié à la naissance et au développement du *Magasin Pittoresque*.

- John Andrew vient s'installer à Paris en 1824, peut-être à la demande de Charles Thompson, il a été formé à l'école de Londres. Il gagne très vite une excellente réputation de graveur sur bois debout en gravant pour Didot et pour l'Imprimerie royale.
- Isidore Leloir est quasiment inconnu, si ce n'est qu'il est témoin au mariage de Jean Best. Il a peut-être été l'élève d'Andrew pour la gravure sur bois.
- Jean Best est à l'origine un graveur sur cuivre qui crée un atelier de graveurs pour répondre à la demande croissante en illustrations et devient, en 1848, gérant du *Magasin Pittoresque* à la place de Lachevardière. Il a lui-même très peu gravé mais il est le patron de l'ABL, le gérant de la revue puis son imprimeur jusqu'à sa mort en 1879.

Les trois hommes s'associent en 1832 pour former un atelier qui prend en charge les vignettes du *Magasin Pittoresque*⁷⁰. Andrew est le plus actif dans l'ABL jusqu'en 1843, date à laquelle il le quitte, mais sa production se fond dans celle de l'atelier en général puisqu'il ne signe jamais de son nom seul mais du sigle de son entreprise. D'autre part, beaucoup de jeunes graveurs commencent avec l'ABL, sans jamais signer de leur nom leurs premières productions. Sous cette appellation, les visages peuvent donc être nombreux. Héliodore Pisan, par exemple, a commencé sous les ordres de Jean Best avant de devenir un des meilleurs graveurs de Gustave Doré. Les signatures de l'atelier ABL sont variées : Andrew-Best-Leloir au tout début comme sur la gravure des obélisques de Louxor parue dans le *Magasin Pittoresque* de 1833⁷¹. Puis les graveurs signent A.B.L, en mettant les initiales par ordre alphabétique. Comme l'atelier connaît un grand succès⁷², deux jeunes associés viennent se joindre au premier trio : Laurent Hotelin et Isidore Régnier. Ainsi paraissent des gravures, comme le *Marchand de singes au Caire* en 1844⁷³, signées par le sigle A.B.L.H.R. D'après Rémi Blachon⁷⁴, Andrew quitte l'atelier en 1843 et grave ensuite tout seul. La gravure du "marchand de singes" décrite ci-dessus montre que le sigle continue d'être utilisé après son départ. Lorsqu'Isi-

70. Cet atelier réalise aussi les gravures de nombreuses autres aventures éditoriales comme le *Musée des familles*, l'*Illustration* ou des livres illustrés. Le succès du *Magasin Pittoresque* fait la prospérité et la renommée de l'ABL, réclamé ensuite partout.

71. *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 393.

72. Les équipes de graveurs sur bois sont obligées de travailler jour et nuit au n° 7 de la rue Poupée pour remplir leurs commandes. Vers 1840, il y a déjà plusieurs dizaines de graveurs qui travaillent pour l'ABL.

73. *Magasin Pittoresque*, 1844, p.20.

74. Rémi Blachon, « L'Atelier ABL et ses avatars », *Nouvelles de l'estampe*, 2000, p.25.

dore Régnier et Laurent Hotelin partent, le premier en 1851, à la mort d'Isidore Leloir, le second en 1861, Jean Best s'associe avec Cosson et Smeeton⁷⁵, qui signent seuls les gravures quand le vieil homme se retire des affaires. Quatre gravures sur l'Égypte proviennent de cet atelier. Cosson disparaît en 1874 et Smeeton s'associe aux cousins Émile et Auguste Tilly. Cet avatar⁷⁶ de l'atelier ABL travaille encore avec le *Magasin Pittoresque* puisque des gravures sur l'Égypte de Tilly sont présentes jusqu'en 1883.

D'autres ateliers participent aussi à l'aventure du *Magasin Pittoresque* : celui d'Isidore Régnier, Antoine Piaud et George Perrichon ou celui de Laurent Hotelin, Alexandre Hurel et Alfred Sargent.

Le *Magasin Pittoresque* commande aussi des gravures aux autres graveurs français qui ne font pas partie de ces ateliers. Certains sont très talentueux comme Théophile Hildibrand et Héliodore Pisan, deux des principaux interprètes de Gustave Doré qui ont commencé dans les rangs des graveurs de l'ABL puis qui sont devenus indépendants.

Presque tous les graveurs du *Magasin Pittoresque* ont participé au *Tour du Monde* comme Gusmand, Pannemaker, Sargent, Meunier, ou Hotelin et Hurel lorsqu'ils sont associés. En revanche aucun nom des graveurs de l'atelier ABL ou de ses émules n'est associé aux gravures du *Tour du Monde* de notre corpus. Pourtant ce sont en général les mêmes équipes et surtout les mêmes façons de faire.

Tous ont gravé des images concernant l'Égypte : il n'existe pas de graveurs plus spécialisés que d'autres dans les représentations de ce pays. Contrairement aux dessinateurs, dont certains noms sont plus souvent cités, les graveurs s'occupent de toutes sortes de gravures sans distinction. Les dessinateurs sont en effet plus associés à l'objectivité de l'image : s'ils ont visité le pays, le dessin, « d'après nature », semblera plus vrai. Le graveur au contraire ne dit rien sur la réalité représentée, il se contente de la « porter » en gravure⁷⁷. Cependant il existe plusieurs techniques de gravure sur bois qui ont des rendus différents.

Lorsque la gravure sur bois debout arrive en France, plusieurs manières de graver existent déjà :

- La manière du trait blanc de Thomas Bewick : le graveur fait lui-même ses des-

75. Cosson est un personnage resté obscur mais Joseph Burn-Smeeton est très bien connu puisqu'il fréquente dès son arrivée en France, d'autres graveurs comme Héliodore Pisan ou Alexandre Hurel, des peintres tel Honoré Daumier ou Charles Daubigny. Il devient le maître de très grands graveurs : Fortuné Méaulle, Henri Paillard, ou Auguste Lepère.

76. Terme utilisé par Rémi Blachon, "L'atelier ABL et ses avatars".

77. Pour les œuvres originales, de Gustave Doré par exemple, se pose le problème de la fidélité du graveur à l'œuvre du dessinateur, mais Édouard Charton, dans la préface du *Tour du Monde* précise bien que le dessinateur, et a fortiori le graveur, ne doit pas interpréter le dessin originel du voyageur.

sins ; il fait apparaître sa vignette hors du noir que représente le bloc de bois non entamé, en creusant les blancs. Le dessin a une majorité noire.

- La manière du trait noir : lorsque les graveurs doivent suivre le projet d'un dessinateur, ils s'attachent à son modèle, tracé en noir sur le bois⁷⁸. C'est la gravure en fac-similé appelée aussi *gravure de trait*. Le burin épargne les lignes noires du dessin qu'il doit reproduire.
- La *gravure de teinte* est une manière d'interpréter les couleurs, lors d'une représentation d'un tableau par exemple, au moyen de hachures⁷⁹. Elle permet de donner plus de nuances à l'image.

Si le *Magasin Pittoresque*, à ses débuts, présente quelques gravures de trait, elles évoluent bien vite vers de la gravure de teinte qui donne plus de précision à l'image et la fait ressembler à de la photographie.

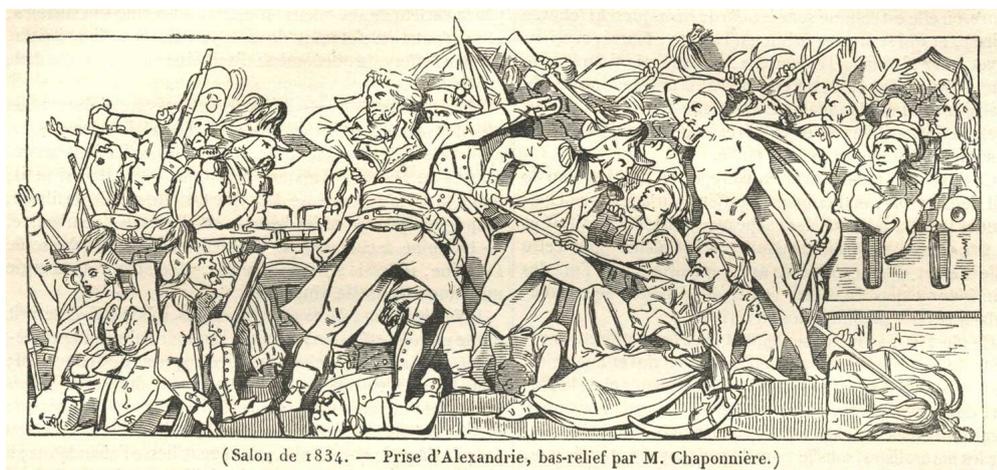


FIGURE 3.14 – “Salon de 1834, Prise d’Alexandrie, bas relief de M. Chaponnière”, *Magasin Pittoresque*, 1834, p. 172.

La reproduction du bas relief de M. Chaponnière en 1834 est un exemple même de la gravure à la manière du trait noir, qui ne donne pas de profondeur à l'image, pas d'ombres. Le graveur s'est contenté de suivre les lignes de l'original et le résultat fait penser aux dessins des poteries grecques. Les autres gravures de trait du *Magasin Pittoresque* sont souvent celles qui représentent des schémas, la coupe de la pyramide de Chéops, des objets un peu compliqués comme la cuillère à parfum égyptienne conservée au Louvre. En fait ce type de gravure concerne les représentations dénuées de contexte, sans arrière-plan pour lesquelles seule la clarté compte.

78. Le dessinateur dessine souvent directement sur le bois et son œuvre est détruite par le travail du graveur. Quelques bois dessinés par Gustave Doré nous sont parvenus. Il existe très peu de ces originaux, ce qui explique en partie pourquoi nous n'avons pas trouvé de sources pour les années antérieures à la photogravure.

79. Les graveurs de Gustave Doré comme François Pannemaker ou Héliodore Pisan en perfectionnent l'emploi dans les années 1860.

Mais très vite, la reproduction de tableaux et l'exigence de documents de très bonne qualité représentant le réel entraînent l'utilisation des hachures pour les teintes.

« La gravure sur bois va tendre de plus en plus à ressembler à de la gravure sur acier en taille douce. Cette tendance à l'affinement des tailles, au rôle croissant de la teinte, franchira la Manche avec les graveurs anglais expatriés à Paris, si nombreux vers 1835 »⁸⁰.

En fait, lorsque naît le *Magasin Pittoresque*, la gravure de teinte existe déjà et est beaucoup utilisée. Les gravures sur l'Égypte sont très souvent représentées avec cette technique puisqu'il faut être au plus près du réel : les couleurs, les modelés, les ombres doivent être visibles pour donner l'impression d'assister à une scène. C'est une gravure d'interprétation, où l'artiste doit rendre les couleurs, les tons par des hachures plus ou moins espacées. La gravure du tableau de Cogniet (3.1.1, p. 92) est représentative de ce genre d'utilisation du burin : le tableau est très coloré et il a bien fallu rendre ces nuances par les teintes, trouver des équivalences aux couleurs. Toutes les gravures du *Tour du Monde* suivent cette technique qui s'apparente à la peinture. D'ailleurs certains des plus grands graveurs de teinte travaillent au *Tour du Monde*⁸¹ :

- Théophile Hildibrand est un élève de l'ABL qui collabore avec Pannemaker, avant d'être l'un des principaux interprètes de Gustave Doré. Il devient un virtuose de la gravure de bois de teinte. Il travaille beaucoup pour Hachette, et pas seulement dans le *Tour du Monde*.
- Frédéric Huyot est un graveur, imprimeur et lithographe qui travaille en particulier pour Didot quand il monte son atelier en 1845.
- Charles Maurand est l'un des graveurs de Gustave Doré avant de partir quelques années aux États-Unis.
- Héliodore Pisan est un élève de l'ABL qui devient le principal graveur de Gustave Doré, en particulier pour son *Don Quichotte*.
- François Pannemaker est un graveur bruxellois qui s'installe à Paris et grave pour Gustave Doré. Il acquiert une réputation internationale.
- Adolphe Gusmand est peut-être le premier à graver le bois de teinte en France. Il est aussi le premier professeur de gravure sur bois à l'École Impériale de dessin.
- Alfred Sargent est très reconnu pour ses paysages ; les images de l'Égypte qu'il a gravées sont particulièrement des paysages.

La plupart sont des spécialistes de cette technique et ils ont tous travaillé avec Gustave

80. Rémi Blachon, *La Gravure sur bois au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, p. 143.

81. Ces biographies sont prises au dictionnaire de Rémi Blachon.

Doré.



FIGURE 3.15 – “Le marché aux grains”, gravure de Hildibrand, *Tour du Monde*, 1860, p. 97.

“Le marché au grain” est fait d’après un croquis de l’auteur. Tout est conçu pour faire rêver le lecteur : il est dépaysé par le dessin lui-même, avec les maisons à moucharabiehs, avec la mosquée, les personnages à turban et les chèvres. Mais le type de gravure joue aussi : les ombres donnent de la profondeur et un effet de perspective, les teintes permettent d’imaginer que les chèvres ont des robes de couleurs différentes puisque certaines sont plus claires que d’autres. Le regard est attiré par la maison centrale, assez imposante et illuminée.

À la fin du XIX^e siècle, certains graveurs deviennent à ce point virtuoses qu’ils sont surnommés de façon ironique les « similistes ». Ils se distinguent beaucoup des graveurs du début du siècle, dont les œuvres étaient moins réalistes ; la photographie a contribué à transformer l’approche de l’image puisque les lecteurs veulent une prise de vue de la réalité plus qu’une représentation : certains graveurs cherchent à rivaliser avec les photographies... Leurs gravures ressemblent parfaitement à des photographies ce qui leur donne une certaine pertinence.

Les graveurs ont un rôle de plus en plus important au cours du siècle : si les premières livraisons du *Magasin Pittoresque* n’indiquent pas souvent l’origine des gravures, anglaises pour la plupart, les signatures sont de plus en plus nombreuses jusque dans

les années 1900⁸². Ensuite elles se raréfient, preuve de la disparition progressive du rôle du graveur.

3.3.3 Les procédés de reproduction mécaniques : la disparition du graveur ?

L'histoire des procédés photomécaniques appartient au monde de la physique et il ne nous a pas paru intéressant de nous attarder sur la présentation précise des techniques qui nécessitent des connaissances approfondies en sciences. Nous n'en parlerons que dans les grandes lignes, selon leur intérêt.

Dès l'invention de la photographie, des ingénieurs ont cherché des procédés pour remplacer le graveur, pour reproduire une image sans avoir à la graver manuellement. Ces techniques se sont développées en même temps que la photographie, avec les découvertes de Niépce des propriétés photosensibles du bitume de Judée.

« La gravure sur bois reste la seule technique de reproduction des images en usage à *L'Illustration*, jusqu'à l'introduction, en 1891, par Ernest Clair-Guyot de la méthode d'impression directe du bois par la photographie. Progressivement, ce procédé est appliqué à la plupart des photographies destinées à la reproduction, particulièrement pour les œuvres d'art. Les moins bonnes sont seulement retouchées le plus discrètement possible, afin de ne pas altérer leur aspect photographique. "J'en vins, rapporte E. Clair-Guyot en 1833, à perfectionner la facture du dessin, le dépouillant de tout caractère individuel et le rendant tellement fini que l'on n'y percevait plus le travail du crayon ni celui du pinceau. C'était absolument photographique. La révolution était accomplie : la photographie avait dans ce cas, réduit les dessinateurs à un rôle anonyme" »⁸³.

Ce procédé est utilisé pour les articles sur l'Égypte dans le *Tour du Monde* en 1894. La liste des gravures à la fin du recueil, recense plusieurs « photographies sur bois », dont la représentation des pyramides et du sphinx. Il semble clair que ce type de photographie sous-entend l'usage de ce procédé, unique technique photomécanique

82. Édouard Charton ne fait jamais la promotion de son recueil en citant les graveurs : dans la hiérarchie des arts, ils ont un rôle inférieur aux dessinateurs.

83. Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation », p. 7, qui cite Ernest Clair-Guyot, « Un demi-siècle à *L'Illustration* », *L'Illustration*, 1^{er} juillet 1933.

à graver sur du bois. Le *Tour du Monde* semble donc adopter les nouveautés assez rapidement, ici en trois ans.

Le procédé de Niépce est amélioré petit à petit jusqu'à l'arrivée de Firmin Gillot dans les années 1850 et de sa paniconographie.

« C'est son procédé, communément appelé *gillotage* qui allait sonner le glas de la gravure sur bois »⁸⁴.

Lithographe, Firmin Gillot a l'idée de reproduire l'image sur tous supports, pierre, cuivre ou bois, par l'utilisation d'acide et de plaques sensibilisées à la lumière.

Son procédé, sorte de gravure en relief, est repris dans la similligravure qui utilise une trame pour diviser les tonalités photographiques en points. L'écran quadrillé, placé dans la chambre noire entre le négatif et un film photographique diffracte la lumière et donne un cliché négatif où les valeurs sont dans une parfaite graduation. Le métal recouvert d'un émail sensibilisé est exposé sous le cliché tramé. Après insolation et développement, le métal est attaqué par un acide approprié. La particularité de cette technique fait que les nuances de gris sont très bien rendues par la trame. Une similligravure est facilement reconnaissable par la multitude de petits points alignés qui forment l'image.



FIGURE 3.16 – Détail de l'illustration “Jeune fille fellah”, Gravure de Ruffe, *Tour du Monde*, 1894, p. 161

La trame apparaît nettement dans le fonds des gravures : ici, elle est bien visible derrière la tête de la jeune fille. La gravure semble avoir été retouchée sur le visage par Ruffe, en des lignes plus continues.

La matrice sur cuivre est en relief et peut donc être associée aux caractères typo-

84. Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, p. 153.

graphiques dans les pages d'un journal.

Les années 1890, sont les témoins d'une véritable révolution : la technique de la similigravure permet une reproduction mécanique des images qui respecte la facture des originaux, pour un faible coût.

Le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* utilisent ces procédés tardivement, au début du XX^e siècle, tout en continuant à commander des gravures. Cette utilisation n'est pas complètement assurée puisque les rédacteurs n'indiquent pas le procédé utilisé et se contentent de mettre le titre de l'illustration avec éventuellement le nom du photographe. Le document est plus difficilement identifiable. Mais une vérification sur l'image permet de reconnaître les trames des similigravures. Après une étude à la loupe des illustrations de l'ensemble de la période, il semblerait que le *Magasin Pittoresque* ait environ 20% d'illustrations qui proviennent de similigravures contre 50% pour le *Tour du Monde*. À partir des années 1890, les similigravures représentent 48% des illustrations du *Magasin Pittoresque* et presque 100% de celles du *Tour du Monde*. Ces pourcentages sont conséquents mais ils sont inférieurs à ceux de l'*Illustration* par exemple. En fait à partir des années 1895, toutes les illustrations, dessins ou photographies, sont gravées par similigravures⁸⁵. Le "simili-graveur" apparaît parfois dans la légende.

La photographie originale, trouvée dans les archives de l'IMEC, (3.2.3, p. 115), a été reproduite par similigravure et les retouches en blanc que l'on a constatées ont servi à augmenter les contrastes pour la trame et à souligner les détails.

« La photographie est d'abord une source d'inspiration. Elle détermine certains changements dans la nature des dessins proposés, plus exacts, plus précis, même si le dessin qui appartient au monde du sensible continue d'être une pure reconstitution du réel. [...] Grâce au procédé de la trame, la photographie s'installe enfin à part entière dans les colonnes des hebdomadaires puis des quotidiens, surtout après 1908 »⁸⁶.

La qualité des illustrations revendiquée par les deux revues ne pousse pas les rédactions à se tourner vers la photographie et la reproduction mécanique. Elles défendent la pertinence et l'originalité de leurs illustrations mais pas forcément leur grand réalisme et leur nouveauté. Elles se mettent à utiliser la photogravure lorsque la société

85. Seule la gravure d'art reste de la gravure sur bois.

86. Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation », p. 27.

réclame une certaine objectivité et que les techniques sont suffisamment développées pour assurer la beauté de l'image.

3.4 L'insertion dans le texte : nouveau pas de l'orientalisme ?

3.4.1 La mise en page de la rédaction

Édouard Charton est, pendant de longues années, à la tête de la rédaction du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* et il gère seul la plupart des tâches. Son rôle reste fondamental :

« L'éditeur-illustrateur⁸⁷ apparaît vraiment comme l'éditeur par excellence. Maître d'œuvre d'une entreprise collective, il choisit le texte, désigne les illustrateurs, les graveurs, sélectionne le format, le papier⁸⁸, les encres, la reliure, décide du nombre de vignettes, de leur répartition dans le corps du texte et de leur niveau de qualité qu'il contrôle avec une attention toute particulière »⁸⁹.

Les différents travaux des acteurs cités ci-dessus sont coordonnés par le rédacteur en chef. Aucun document concernant les illustrations de l'Égypte n'a été retrouvé datant de la période de direction de Charton. Les deux dossiers de l'IMEC datent de 1904 et 1913.

- Les textes sont adressés à la rédaction des deux revues (surtout pour le *Tour du Monde* quand les récits viennent en général des pays visités). Les auteurs s'adressent directement à Édouard Charton à l'instar de Charles Grad qui écrit d'Égypte :

« Mr Grad, qui est en ce moment en Égypte, m'écrit ce qui suit : “En février je ferai la traversée du Sinaï pour aller en Syrie, en suivant le chemin des Hébreux à travers le désert. Cette partie n'a pas été décrite par M. Lortet. Je ferai volontiers une ou plusieurs livraisons sur le désert sinaïque et sur Suez et Hébron. Auriez-vous l'occasion d'en

87. Édouard Charton n'est pas à proprement parler un “éditeur-illustrateur” mais il en a le rôle tel que le décrit Philippe Kaenel.

88. Les deux revues utilisent du papier velin, inventé en 1756 qui offre une très bonne qualité et un rendu bien supérieur à celui du papier vergé. L'absence de pontusaux du papier velin permet une bonne impression de l'illustration.

89. Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, p. 33.

causer avec M. Charton et de me faire savoir au Caire, Hôtel Royal, ce que vous en pensez” »⁹⁰.

Édouard Charton, et après lui les autres rédactions ne manquent jamais de relire intégralement les textes présentés et de les corriger au besoin.

- La rédaction sélectionne ensuite les images, décide de leur place et de leur légende. Plusieurs outils sont alors à leur disposition⁹¹. Toutes les images sont d’abord collées contre du carton au dos duquel est écrit le titre de l’article, son auteur et l’année, “*Coins d’Égypte*, Albert Gayet TOUR DU MONDE 1904” par exemple. Sur cette cartonnnette, sont indiquées les dimensions de l’image finale, qui peuvent changer au cours de la préparation, la place que va occuper l’image (pleine page, page, lettrine ou cul de lampe) et la légende, parfois succincte qui prend beaucoup plus d’ampleur lorsqu’elle est tirée du texte, sans doute au dernier moment. Toutes ces informations sont modifiables, et plusieurs sont barrées pour être remplacées.

L’autre dossier est encore plus intéressant puisqu’il est composé d’une chemise des illustrations parues en pleine page et une autre plus spéciale : il s’agit d’une pochette papier intitulée “Le Caire par M. Deschamps, 4ème livraison” : c’est une pochette pré-imprimée où il ne reste qu’à remplir le “titre du voyage” et l’auteur. Trois indications viennent ensuite : “Mise en pages à l’imprimerie”, ici 31 juillet 1913, “clichés à l’imprimerie” de Maguette, le 16 septembre 1913 et “pour paraître” sans date. Ensuite, se trouve un tableau avec en colonnes : “N° de la page”, “Sujets des gravures”, “Dimensions des gravures en fraction de page et en cm”, “Surface des gravures”, “Date de la remise à la photographie”, “Nom des dessinateurs”, “Date de la remise des dessins”, “Noms des graveurs”, “Date de la remise aux graveurs”. Par exemple pour la gravure au titre de la 4ème livraison, on a : Tombeau des kalifes, 1/3, 16x8, 128, 29 juillet, Weisser, 18 août, Berthu, 19 août. Il faut remarquer que les dates sont assez proches, les différentes étapes sont rapides. Dans cette pochette, on trouve aussi de petites photographies envoyées d’Égypte. Elles correspondent aux originaux des images grand format de la première chemise. Derrière ces photographies, sont indiquées leur légende, leur position, et leur taille.... Elles sont envoyées ensuite à l’agrandissement. L’image

90. Édouard Charton, *Correspondance*, Lettre p. 1987 vol. 2, lettre du 12 janvier 1886 d’Émile Templier, éditeur, à Charton.

91. Cette étude porte seulement sur les deux dossiers trouvés dans les archives de la maison Hachette et concerne donc des images souvent reproduites par des procédés photomécaniques : les dossiers du XIX^e siècle auraient été sans doute différents puisque les dessins étaient faits directement sur le bois. Les illustrations retrouvées sont définies comme étant des « épreuves ».

13-2 qui montre le colporteur indigène est définie comme une “lettrine” dans ce document, mais l’image est bien plus large et la première légende qui y est notée indique “entrée du Mouski”. L’illustration finale résulte d’un agrandissement fait sur la personne au premier plan, d’une redéfinition de ses contours, mais l’œuvre originale a un plan bien plus large. Il est parfois spécifié que les photographies sont de l’auteur comme pour l’illustration “Cireur de bottes et boîte à cirage”⁹². Les images sont souvent très sombres à l’origine, il faut que le dessinateur les éclaircisse pour qu’on puisse voir les détails. Les légendes indiquées sont parfois différentes de celles de la publication : l’illustration 13-6 porte sur sa cartonnelle la légende “marchands indigènes devant les bureaux de l’administration des chemins de fer” et elle devient dans la revue “les marchands indigènes encombrant les rues”. Certaines images viennent de professionnels : l’illustration des funérailles arabes, porte l’indication : “S.CH.STAVRINOS, 74, rue Emad-el-Dien, Le Caire, Égypte” avec une signature. Elle a probablement été rapportée d’Égypte par le voyageur.

Cependant trop peu d’images sont concernées pour pouvoir faire une étude sur la place qui leur est attribuée. Il serait intéressant de voir pourquoi certains changements de positionnement ont été menés.

- L’équipe de rédaction s’occupe de cerner la section de l’image qu’elle veut présenter : elle ne sélectionne pas forcément l’image en entier mais peut choisir une portion particulière. Elle découpe l’information qui lui est parvenue. L’image du colporteur en est un très bon exemple (3.2.3, p. 115) d’autant qu’elle montre un découpage qui supprime des informations de la réalité égyptienne pour mettre en avant un exotisme un peu stigmatisé.
- Nous ignorons comment le journal entre en contact avec les dessinateurs mais le bureau de Charton est un lieu où les artistes se retrouvent facilement. Il semble être le lien entre les différents corps de métier, même si les voyageurs qui connaissent et apprécient des dessinateurs peuvent leur demander de réaliser leurs illustrations (Alexandre de Bar par exemple, pour son voyage au Liban se fait illustrer par son voisin).
- La rédaction vérifie les gravures avant qu’elles ne soient imprimées :

« Je n’ai jamais à proprement parler, dirigé les gravures : il aurait fallu être du métier, mais enfin, c’est toujours moi qui ai choisi et commandé

⁹². Cette origine n’est pas indiquée dans l’article ni dans la table des gravures de la revue. *Tour du Monde*, 1913, p. 484.

les dessins ainsi que le texte »⁹³.

L'exécution des gravures dépend de Jean Best mais c'est Édouard Charton qui les sélectionne toujours. Ainsi au début de l'aventure du *Magasin Pittoresque*, il est souvent appelé en Angleterre pour choisir les stéréotypes : Jean Best ne traite pas avec les marchands et fait appel à la compétence du rédacteur. Une fois la gravure prête, elle repasse entre les mains de la rédaction qui la vérifie.

3.4.2 Des légendes orientées vers l'exotisme

Plus que la place de l'image dans l'article, en frontispice, ou en lettrine, c'est la légende qui donne du sens à l'illustration. Elle précise sa signification et éclaire le dessin et la photographie d'un oeil nouveau. Un lecteur européen est incapable, par exemple, de distinguer les monuments arabes : pour lui un tombeau peut être une mosquée... La légende explique l'illustration, elle est nécessaire à la bonne compréhension de ce qui est présenté.

« C'est pourquoi une légende accompagne la photographie dans le journal, dans le livre, à l'exposition, sur les placards publicitaires, à la projection commentée. Sa raison d'existence en premier lieu est de préciser le sens de l'image utilisée, soit à titre d'information, soit à titre de transmission d'un message, qui peut être aussi bien de l'ordre esthétique que de l'ordre publicitaire : "une phrase peut soudain éclairer une photographie dans un sens jusqu'alors insoupçonné"⁹⁴ »⁹⁵.

Cependant, dans les deux revues, ce ne sont pas les artistes qui légendent leurs travaux mais les membres de la rédaction : nous pourrions pourtant penser qu'ils sont les plus qualifiés pour le faire, surtout les photographes qui seuls savent pourquoi ils ont pris telle ou telle scène.

- La légende renseigne normalement sur la façon dont a été créée l'image. Or Édouard Charton et les autres rédacteurs indiquent au mieux le dessinateur, des années 1860 aux années 1890 puis donnent de moins en moins d'informations. Le graveur n'est jamais évoqué, le photographe assez rarement (surtout autour des années 1910). Les outils utilisés (crayon, aquarelle, appareil photographique particulier...) sont complètement absents sauf lorsqu'il s'agit du photorama Lumière qui donne un résultat très étonnant (une vue à 360°) : la rédaction est

93. Édouard Charton, *Correspondance*, Lettre à Émile Deschanel, 21 février 1861, p. 1102.

94. Beaumont and Nancy Newhall, *Masters of Photography*, New York, 1958.

95. Jean A. Kein, « La photographie et sa légende », *Communications*, p. 44.

sans doute ignorante de ces aspects techniques.

- Le titre et la légende peuvent modifier totalement la signification de l’illustration. Une vue de paysage avec quelques dromadaires en premier plan pourrait être prise dans n’importe quel pays arabe. Lui donner une légende qui la situe en Égypte confère un contexte et une atmosphère particulière. Les deux revues légendent souvent de façon très précise leurs illustrations en particulier en terme de localisation : les monuments présentés sont nommés précisément et le lecteur peut donc facilement les localiser. Les mosquées sont présentées par leur nom et sont personnalisées en quelque sorte.
- Les rédacteurs utilisent souvent dans les légendes des termes d’arabe qu’ils ne traduisent pas toujours : les saquihs et les norias n’ont pas besoin de traductions puisque ce sont des objets représentés mais les ouadis ou les djebels sont beaucoup plus mystérieux. Il s’agit en fait des vallées et des monts. Mais il est plus exotique d’utiliser les mots en langue étrangère, comme pour donner plus de sonorité à la couleur locale. Le lecteur entend l’Orient.
- La légende peut attirer l’attention sur un sujet et laisser tout un côté de l’image dans l’ombre. Montrer une montagne sans évoquer la caravane qui se trouve au premier plan... Cette caractéristique a été source de problème pour attribuer un champs iconographique à l’image.
- Le *Tour du Monde* a trouvé une façon de légender l’illustration tout en restant fidèle à l’artiste : tirer du texte des phrases qui permettent de comprendre l’image et peut-être de capter les sentiments qui ont animé le voyageur. En 1904, la légende prévisionnelle de la première image indique “panorama de Damiette vu du Nil” alors que la légende finale est une phrase du texte qui dit “Damiette, vue du Nil, la ville justifie son surnom de Venise égyptienne”. La première est complètement neutre alors que la seconde, en comparant la ville à la belle Venise, si connue et réputée en Europe, oriente l’appréhension du lecteur et indique que le voyageur a été subjugué par la visite. L’image n’est plus neutre mais engagée.
- Les rédactions ont ainsi un certain pouvoir sur l’image et ce qu’elle dit : ils peuvent atténuer ce que montre l’image. En 1913, ils prévoient d’intituler une photographie “marchands indigènes devant les bureaux de l’administration des chemins de fer” et finalement elle est publiée sous la légende “les marchands indigènes encomrent les rues”. On peut penser que les rédacteurs ont cherché la simplicité mais cela ne semble pas être le cas : non seulement les marqueurs de modernité, administration des chemins de fer, sont effacés de la version définitive, mais en

plus le verbe “encombrer” donne un aspect négatif à la présence des marchands et le lieu est transformé d’un parvis à une rue, plus empruntée. Cela fait plus “oriental”, plus exotique alors que visiblement, les marchands sont rassemblés sur une place et pas dans la rue. La légende oriente la lecture.

Dans les deux revues du corpus, la légende est très souvent en lien avec l’image et le texte. L’illustration n’est pas seulement là pour attirer la vue, ou amuser. Elle est là pour apprendre et dépayser.

À chaque étape de sa réalisation, il est possible de transformer l’illustration pour lui faire dire autre chose que la réalité. Les conséquences de l’arrivée de la photographie se voient bien dans ce corpus particulier, marqué par la disparition progressive du dessinateur, du graveur et du photographe professionnel au profit du photographe amateur, rarement formé pour prendre de belles images. Ainsi l’illustration, de jolie devient plus fidèle à la réalité, puisqu’elle est moins mise en scène, tout en conservant une part de subjectivité induite par des petites modifications lors de la mise en page et de l’attribution des légendes. La subjectivité devient presque extérieure à l’image.

Conclusion

Les illustrations du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* contribuent à la construction d'une Égypte mythique, dont l'exotisme est exacerbé par les ajouts et les transformations des dessinateurs et des graveurs, ou par une mise en page et des légendes particulières. Les deux revues n'ont pas une approche originale car elles s'adressent au même public que les autres publications illustrées, comme les livres de récits de voyage : un lecteur confortablement installé dans son fauteuil, qui cherche le moyen de s'évader dans un monde spatialement et temporellement différent, un monde exotique et archaïque. Ce lecteur recherche l'Égypte antique, proche de la mythologie, avec sa cohorte de dieux et de monuments, et sa langue mystérieuse. Il rêve aussi de l'Égypte arabe peuplée d'indigènes étranges, l'Égypte des harems et des caravanes de dromadaires, l'Égypte des minarets et des pipes orientales nonchalamment fumées sur un divan. Les images publiées concernent essentiellement ces deux visages du pays⁹⁶.

Plaire à ce public est un impératif pour les rédactions et plusieurs évolutions entreprises le prouvent :

- Les illustrations d'objets savants, trouvés lors des fouilles des égyptologues, laissent place à des images plus pittoresques, construites comme des tableaux avec plusieurs plans qui créent une sorte de contexte à l'objet ou au monument représenté.
- Retravailler les photographies pour ajouter des marqueurs d'exotisme revient à nier la première ambition de la photographie : montrer le monde tel qu'il est, en se passant d'intermédiaires. Les illustrations montrent ce que les abonnés veulent voir : un monde radicalement différent, dans lequel rien ne peut rappeler l'Europe. Il faut donc effacer toute trace de modernisation et d'eupéanisation. Cependant, les rédactions n'hésitent pas à montrer les réalisations modernes de l'Occident en Égypte dans un but évidemment laudateur. Les quelques images

⁹⁶. Très peu d'illustrations représentent la nature égyptienne qui n'est pas assez différente de ce que le lecteur peut connaître et qui n'est pas localisable en Égypte particulièrement.

qui dépareillent le corpus pour montrer une réalité bien malheureuse, ne sont peut-être pas ajoutées de façon consciente.

- Dans les années 1900-1914, le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* tentent de rattraper un public qui se lasse : les articles se font plus longs, plus illustrés et le texte est de moins en moins en rapport avec l'image. Les revues deviennent des livres d'images que l'on feuillette.

Le déclin des deux revues accompagne le développement de la photographie, qui a longtemps coexisté avec le dessin, et celui de la similitravure. La photographie n'a pas détrôné les autres images : si elle donne au lecteur l'impression d'être au plus proche du voyage et qu'elle est utilisée à ce titre par les rédactions, elle obéit aux mêmes codes pittoresques que le dessin. La distinction entre un dessin et une illustration "d'après photographie" est difficile : les habitudes iconographiques ont adapté les spécificités photographiques aux codes de la gravure ; les premiers photographes sont des artistes qui mettent en scène leurs images ou des professionnels qui travaillent en studio. Le pittoresque est rendu plus présent encore par le travail mené sur la photographie lors de sa traduction en bois gravé. La révolution kodak popularise les photographies d'amateurs qui sont moins parfaites que les photographies de professionnels : l'idéal du "beau-document" s'en trouve en partie dégradé malgré les retouches avant publication. La photographie devient un "art moyen"⁹⁷ car les traditions sont abandonnées : les amateurs ne tiennent pas compte des impératifs de composition d'une image. Le *Tour du Monde* continue pourtant de publier les photographies inédites des voyageurs au moment où d'autres journaux et magazines font appel aux services des premiers reporters des agences de presse. La revue n'a pas vraiment le choix de ses illustrations.

La similitravure, quant à elle, n'introduit pas une autre approche du pays : comme la rédaction ne peut plus transformer les illustrations pendant leur processus de fabrication, elle a encore la possibilité de créer l'exotisme par des moyens détournés comme la mise en page ou l'attribution de légendes un peu décalées par rapport à la réalité. L'utilisation de cette technique marque toutefois la disparition du graveur et du dessinateur dont les travaux ne sont plus nécessaires. Plus rapide, elle permet une utilisation accrue des images dont le nombre s'élève à une par page dans les années 1905-1914.

L'Égypte est toujours construite par l'imaginaire occidental, mais l'arrivée de ces techniques coïncide avec le déclin de la revue qui n'a adapté que les outils mécaniques aux attentes du lectorat mais pas le fond de ses sujets. Le public réclame peut-être plus de légèreté et moins d'instruction, puisque l'école est bien ancrée et qu'elle est

97. Caroline Lehni, *Lire l'Égypte en image*.

maintenant obligatoire pour tous jusqu'à douze ans. L'Égypte et les voyages passent de mode, tout le globe est exploré, et on veut de nouveaux divertissements, du sport et des loisirs. Les changements dans le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* sont très modestes et presque invisibles ; à peine voit-on l'augmentation du nombre d'images publiées alors que la mise en forme n'évolue pas du tout : les illustrations sont toujours incluses dans le texte, encadrées de façon stricte, au milieu d'une ou de deux colonnes.

« Au début du XX^e siècle, la photographie reproduite en similitravure devient donc le vecteur principal de l'actualité visuelle. Les producteurs s'organisent, les journaux illustrés se restructurent et des formes typiquement photographiques sont exploitées pour garantir l'impartialité de l'information diffusée »⁹⁸.

Depuis la fin du XIX^e siècle, des magazines aux mises en pages composées apparaissent : les photographies et le texte sont étroitement liés pour produire du spectacle. Leur maquette complexe est bien plus ludique que celle du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde* : l'oeil du lecteur est attiré par maints détails et n'a pas à suivre la page de façon chronologique. Le texte a même tendance à s'effacer, pour laisser plus de place aux images : il ne reste que quelques lignes, pour attirer l'attention sur un point en particulier. Des journaux comme *La Vie illustrée* ou *La Vie au grand air* sont bien loin des revues d'Édouard Charton : leur titre est mis en scène dans la composition de la page de couverture pour donner plus de place à l'image. Les photographies sont découpées, superposées sur les planches finales et couvrent l'ensemble de la page. Ces innovations annoncent le développement des magazines d'après-guerre et la disparition du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde*, longtemps à la tête des publications périodiques.

98. Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La photographie, histoire, technique, art, presse*, 2008, p. 120.

Annexe 1 : les illustrations de l'Égypte dans le *Magasin Pittoresque*

Ces annexes présentent l'étude menée sur les illustrations de l'Égypte dans le *Magasin Pittoresque* et dans le *Tour du Monde*. Elles sont triées par date de publication et ordre d'apparence. Nous avons utilisé des abréviations :

- P.P. pour pleine page.
- B. pour bandeau.
- C.L. pour cul de Lampe.
- D. pour dessinateur.
- G. pour graveur.
- E.A. pour Égypte Antique.
- E.A.N. pour Égypte Arabe et Nubienne.
- E.B.C. pour Égypte Biblique ou Chrétienne.
- E.M. pour Égypte Moderne.
- N. pour Nature.
- V. pour Voyageur et son aventure.
- P.A. pour personnage anonyme.
- P.P. pour personnage personnalité.
- P.I. pour personnage identifié.
- M. pour modernisation.

Les mentions "similigravure" ont été ajoutées après examen de l'illustration à la loupe.

Cote	Place	Origine	Champs	Sujet	Légende
33-1	Page		E.A.	Ecriture	"Le Zodiaque de Dendérah", p. 313
33-2	Page		E.A.	Site	"Les pyramides d'Égypte", p. 345
33-3	P.P.	G. Andrew Best & Leloir	E.A.	Site	"Vue restaurée des obliques de Louqsor", p. 393

33-4	Page	G. Byfield	E.B.C.	Scène	"La sortie d'Égypte", p. 413
34-1	Page	Initiales N.L.	E.A.	Site	"Colosses de Memnon", p. 84
34-2	Page		E.M.	Guerre	"Salon de 1834.— Prise d'Alexandrie, Bas relief de M.Chaponnière", p. 172
34-3	Page		E.A.	Site	"Entrée de la grande pyramide, le <i>Chéops</i> ", p. 197
34-4	Page		E.A.	Site	"Tombeau de Beni-Hassan dans l'Égypte moyenne", p. 198
34-5	Page		E.A.	Site	"Entrée des tombeaux royaux de Thèbes", p. 198
34-6	Page		N.	T.V.	" <i>Nymphoea caerulea</i> , <i>nymphoea lotus</i> ", p. 281
34-7	Page		E.A.	Site	"Colonne Pompée en Égypte", p. 337
34-8	P.P.	G. Jackson	E.A.N.	Site	"Cimetière musulman, au Caire", p. 369
36-1	Page		E.A.	Décor	"Impôt des blés, peinture tirée des tombeaux de l'Assassif à Thèbes", p. 244
36-2	Page		E.A.	Décor	"Les sculpteurs, peinture tirée des tombeaux de l'Assassif à Thèbes", p. 245
36-3	P.P.	G. Quartley, London	E.M.	Guerre	"Musée du Louvre.—Expédition de Bonaparte en Égypte, plafond peint par Léon Cogniet", p. 353
37-1	Page		E.M.	P.A.	"Un Écolier égyptien", p. 8
37-2	Page	G. Thompson	E.A.	Objet	"Tête de la statue dite <i>Le Jeune Memnon</i> , vue de face et de profil", p. 52
37-3	Page	G. Charles Gray	E.A.N.	Site	"Une rue du Caire.— Boutique d'épicier", p. 69
37-4	Page		E.A.N.	Scène	"Cérémonie du Do'seh, au Caire", p. 172
37-5	Page		E.A.	Décor	"Peintures tirées des tombeaux de l'Assassif à Thèbes.— N° 1 fabrication de briques crues", p. 284
37-6	Page		E.A.	Décor	"Peintures tirées des tombeaux de l'Assassif à Thèbes.— N° 2 Transport des briques et du mortier", p. 284

37-7	Page		E.A.	Décor	"Peintures tirées des tombeaux de l'Assas-sif à Thèbes.— N° 3 Construction d'une maison", p. 284
38-1	Page	G. Sears	E.A.N.	P.A	"Bourriquier égyptien", p. 36
38-2	Page	G. ABL	E.A.	Objet	"Colosse découvert par le capitaine Cavi-glia, entre le village de Bédrechein et celui de Mit-Rahineh, au sud de l'ancienne Men-phis", p. 112
39-1	Page		E.A.	Objet	"Croquis de la pierre de Rosette", p. 39
39-2	Page	ss nom	E.A.	Ecriture	"Nom de Ptolémée en caractères hiérogly-phiques et démotiques", p. 40
39-3	Page	ss nom	E.A.	Ecriture	"Nom de Cléopâtre en caractère hiérogly-phi que et démotiques", p. 40
39-4	Page	ss nom	E.A.	Ecriture	"Exposition du système hiéroglyphique", p. 139-140
39-5	B.	D. Edouard Wattier, G. ABL	E.M.	P.pers.	"Méhémet Ali, vice roi d'Égypte", p. 405
39-6	Page	D. Edouard Wattier, G. ABL	E.M.	P.pers.	"Ibrahim Pacha, fils de Méhémet Ali", p. 408
39-7	Page	D. Edouard Wattier, G. ABL	E.M.	P.pers.	" Selves, Soliman Pacha", p. 408
40-1	B.		E.M.	Site	"Le Palais d'Ibrahim pacha vu du Nil", p. 65
40-2	Page	G. Frederick Branston	E.A.N.	Objet	"Porte d'une maison en Égypte", p. 296
40-3	Page	D. Goupil	E.A.N.	Scène	"Cavaliers égyptiens, d'après un dessin de M. Goupil", p. 404
40-4	B.	G. ABL	E.A.N.	Site	"Alexandrie, ville de la Basse-Égypte", p. 405
41-1	Page	D. Goupil-1840	E.A.N.	P.A.	"Manière d'ajuster les turbans", p. 5
41-2	Page		E.A.N.	Objet	"Moulin égyptien", p. 20

41-3	Page	G. ABL	E.A.N.	P.A.	"Coiffures des femmes en Egypte, en Turquie et en Asie mineure", p. 141
42-1	Page	G. J. Jackson	E.A.N.	Scène	"Chadouf des Égyptiens modernes", p. 116
42-2	Page		E.A.N.	Scène	"Sackieh des Égyptiens modernes", p. 117
43-1	Page	D. Marilhat, G. Montigneul	E.A.	Site	"Une vue d'Égypte.— Dessin d'après nature, par M. Marilhat", p. 348
43-2	Page		E.A.	Site	"Coupe de la grande pyramide", p. 348
43-3	Page		E.A.	Objet	"Débris du cercueil du roi memphite Mycérinus, découverts par le colonel Vyse dans la troisième pyramide", p. 349
43-4	Page	D. Karl Girardet, G. Bernard	E.A.	Site	"Plateforme de la grande Pyramide, le Chéops.— Dessin de M. Karl Girardet fait après une ascension de cette Pyramide en 1841", p. 349
44-1	Page	D. Karl Girardet, G. ABL. H. R.	E.A.N.	Scène	"Un marchand de singe au Caire", p. 20
44-2	B.		E.B.C.	Site	"Vue du Couvent Sainte-Catherine, sur le mont Sinai", p. 57
45-1	P.P.	G. T. Armstrong (London)	E.A.N.	Objet	"Chaire à prêcher de la mosquée Barkauk, au Caire.— D'après un dessin de M. Marilhat", p. 37
45-2	P.P.	G. Brugnot	E.A.N.	Site	"La Fontaine Seby-el-Bedawieh, au Caire.— Dessiné par M. Marilhat, gravé par Brugnot", p. 137
45-3	Page	D. Karl Girardet	E.A.N.	Site	"Cour intérieure de la mosquée Kesmas el Baradeyeh.— Dessin d'après nature, par M. Karl Girardet", p. 361
46-1	Page	D. Karl Girardet, G. Best et Leloir	E.M.	Site	"Ministère de l'instruction publique au Caire, cour où Kleber fut assassiné", p. 37
47-1	Page	D. Prisse, G. John Armstrong, London	E.A.N.	P.A.	"Un Fellah.— Dessin de M. Prisse", p. 44

47-2	Page	D. Prisse, G. John Armstrong, London	E.A.N.	P.A.	"Femmes fellahs.— Dessin de M.Prisse", p. 45
47-3	Page		E.A.N.	Objet	"Armoire égyptienne en limon du Nil", p. 84
47-4	Page		E.A.N.	Objet	"Moulin à bras égyptien", p. 84
47-5	Page	D. Prisse, G. Piaud	E.A.N.	Objet	"Habitation et meubles fellahs.— Dessin de M.Prisse", p. 85
47-6	Page	D. Karl Girardet, G. Pisan	E.A.N.	Scène	"Salon de 1847.— Scène de labourage en Égypte, par Karl Girardet", p. 144
47-7	Page		E.A.N.	Objet	"Houes égyptiennes", p. 144
47-8	Page	D. Prisse, G. ABL	E.A.N.	Scène	"Enfant fellah gardant les blés.— Dessin de M.Prisse", p. 248
47-9	Page		E.A.	Ecriture	"Alphabet phonétique général", p. 315
47-10	Page		E.A.	Ecriture	"Pethait, la Libye nubienne ; peuple africain", p. 336
47-11	Page		E.A.	Ecriture	"Naharaina, la Mésopotamie ; peuple asiatique", p. 336
48-1	Page	D. Karl Girardet, G. Brugnot	E.A.N.	Scène	"Jeune femme arabe au tombeau de son époux.— Dessin fait en Égypte, dans un cimetière près du Caire par Karl Girardet", p. 13
48-2	Page	D. Prisse	E.A.	Site	"La salle des Ancêtres, à Karnac", p. 164
48-3	Page	D. Prisse, G., G.B., Gustave Barry	E.A.	Décor	"Portrait de Thoutmès III", p. 164
48-4	Page	D. Prisse	E.A.	Décor	"Cartouche renfermant les noms et prénoms de Thoutmès III", p. 164
48-5	Page	D. Prisse, G. Gustave Barry	E.A.	Décor	"Partie de la salle des ancêtres à Karnac.— Dessin de M.Prisse", p. 165
49-1	Page	D. Gustave Barry, G. Rose	E.A.	Objet	"Table d'Abydos, découverte en 1818", p. 100
49-2	Page	D. ou G. Gustave Barry	E.A.	Objet	"Portrait de Ramsès II s'après un bas relief de Karnac", p. 100

49-3	Page		E.A.	Objet	"Noms et titre de Ramsès II", p. 101
49-4	Page	D. K. Girardet, G. Best et Le- loir	E.A.N.	Scène	"Maison de Fellahs dans le faubourg de Boulac, à un kilomètre du Caire.— Des- sin d'après nature par Karle Girardet", p. 160
50-1	Page		E.A.	Objet	"La Harpe chez les anciens égyptiens", p. 359
50-2	Page		E.A.	Site	"Vue de la rive du Nil, à Philae.—D'après Bartlett", p. 393
51-1	Page	D. Karl Girar- det	E.A.N.	P.A.	"Une femme du Caire.— Dessin de Karl Girardet", p. 56
51-2	Page	D. Freeman, G. Quarteley le jeune	E.A.	Objet	"Musée du Louvre.— Monuments égypt- tiens;— Sphinx de granit rose.— Dessin de Freeman", p. 217
52-1	Page		E.A.	Objet	"Les instruments de musique" "d'après l'atlas de la Fage", p. 80
52-2	P.P.	D. Freeman, G. Gusmand	E.A.	Décors	"Muséum d'histoire naturelle.— Ibis vivant.— Dessin d'après nature, par Freeman.— Momie d'Ibis conservée au Museum d'histoire naturelle.— Ibis sacrée.— Sculpture égyptienne.— Pot en terre cuite contenant la momie", p. 128
52-3	P.P.	gravures sans nom	E.A.	Objet	"Musée égyptien, au Louvre", p. 174
53-1	Page	D. Karl Girar- det, G. Hering- ton ?	E.A.N.	Site	"Vue de la mosquée El-Moyed au Caire.— Dessin d'après nature par Karl Girardet", p. 113
55-1	Page	D. Freeman, G. Hurel	E.A.	Site	"Le Sérapéum de Memphis.— Vue extérieure.— Dessin de Freeman, d'après M.Mariette", p. 108
55-2	Page	D. Freeman, G. Sargent	E.A.	Site	"Le Sérapéum.— Vue intérieure.—Dessin de M.Freeman, d'après M.Mariette", p. 109

55-3	Page	D. Karl Girardet	E.A.N.	Site	"Une rue du Caire.— Dessin de Karl Girardet", p. 265
57-1	P.P.	D. Gérôme	E.A.	Site	"Les statues de Memmon.— Dessin de Gérôme, fait en Égypte, d'après ces monuments, en 1856", p. 81
58-1	P.P.	D. Freeman	N.	T.V.	"Épi de blé que l'on suppose produit par un grain trouvé dans un sarcophage de l'ancienne Égypte.— Dessin de Freeman, d'après une esquisse de M. Achille Durieux communiquée par M. le secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai", p. 80
58-2	Page	D. Alexandre Bar, G. Smeeton	E.A.	Site	"Une des Pyramides de Sakkarah.— Dessin d'Alexandre de Bar", p. 356
59-1	DP.	D. Alexandre de Bar	E.B.C.	Site	"le Sycomore sous lequel la sainte Famille se reposa en arrivant en Égypte.— Dessin de M. A. de Bar", p. 33
59-2	Page		E.A.	Décor	"Musée du Louvre.— Bas-relief récemment découvert en Égypte, et représentant un fonctionnaire supérieur décoré d'un collier d'or en présence du roi Séthos I ^{er} ", p. 88
60-1	Page		E.A.	P.A.	"Types des races humaines sur les monuments égyptiens", p. 192
61-1	P.P.	D. Gérôme	E.A.N.	Scène	"Salon de 1861 ; Peinture.— Le Dépiquage du blé en Égypte, par Gérôme.— Dessin de Gérôme", p. 173
61-2	P.P.	D. Karl Girardet, G. Piaud	E.A.N.	Scène	"Salon de 1861 ; Peinture.— Restaurant arabe à la porte de Choubrah, au Caire, par M. Th. Frère", p. 357
63-1	Page	D. Freeman, G. Dupre	N.	T.V.	"Le Varan du Nil.— Dessin de Freeman", p. 53
64-1	Page		E.A.	Objets	"Les Lits ancien" "d'après la <i>Description d'Égypte</i> ", p. 34

65-1	P.P.	D. Viollat, G. Pannemaker	E.A.N.	P.A.	"Salon de 1864; Peinture.— La Fellah aux pigeons, par P.—F.—E. Giraud.— Dessin de Violat", p. 57
67-1	Page	D. Lancelot, G. Cosson Smeeton	E.A.N.	Site	"Exposition universelle de 1867.— Le Caravansérail égyptien.— Dessin de Lancelot", p. 273
67-2	P.P.	D. Lancelot, G. Cosson Smeeton	E.A.	Site	"Exposition universelle de 1867.— Le Temple égyptien.— Dessin de Lancelot", p. 364
67-3	Page	D. Lancelot	E.A.	Site	"Exposition universelle de 1867.— Vue intérieure de temple égyptien.— Dessin de Lancelot", p. 365
68-1	Page	D. Prisse G W.J.F f	E.A.	Décor	"Un Pharaon sur son char.— Dessin de M.Prisse d'Avesnes, d'après un bas-relief égyptien", p. 332
70-1	Page	D. Bérard	E.B.C.	Site	"L'arbre de la Vierge (Égypte).— Dessin de de Bérard", p. 356
70-2	Page	D. Bérard, G. Cosson Smeeton	E.B.C.	Site	"Le puits de la Vierge (Égypte).— Dessin de Bérard", p. 357
71-1	Page	D. Bérard, G. Cosson Smeeton	E.A.	Site	"Pyramide à degrés de Sakkarah.— Dessin de de Bérard", p. 64
72-1	Page	D. Alexandre de Bar signature Bocourt, G. Tamisier	E.A.N.	P.A.	"Portrait d'un Anier du Caire.— Dessin de A. de Bar", p. 400
72-2	Page	D. Alexandre de Bar, G. Smeeton	E.A.N.	Site	"Vue de la citadelle du Caire.— Dessin de A. de Bar", p. 401
73-1	Page	D. Alexandre de Bar, G. Smeeton Killy	E.A.N.	Site	"Tombeaux des mameluks, au Caire.— Dessin de A. de Bar, d'après une photographie de Braun", p. 161

73-2	Page	D. Alexandre de Bar, G. Hauger	E.A.N.	Site	"Boulak (Égypte).— Dessin de A. de Bar, d'après une photographie de Braun", p.244
73-3	P.P.	D. Alexandre de Bar, G. Smeeton et Tilly	N.	T.V.	"Figuier sycomore sur la place Esbekyeh, au Caire.— Dessin de A. de Bar, d'après nature", p. 293
73-4	Page	D. Alexandre de Bar, G. Cosson	E.A.	Site	"Les ruines du Rhamesseum, à Thèbes.— Dessin de A. de Bar, d'après photographie", p. 337
73-5	Page	D. Féart, G., G.	E.A.	Objet	"Musée du Louvre.— Isis, Osiris et Horus. Dessin de Féart", p. 368
73-6	P.P.	D. Alexandre de Bar, G. Smeeton et Tilly	E.A.N.	Site	"Mosquée du sultan Barkouk, au Caire.— Dessin de A. de Bar, d'après une photographie de Braun", p. 385
74-1	P.P.	D. Alexandre de Bar, G. Cosson	E.A.N.	Site	"Ruines de la mosquée de Hakim-Biarm-Allah, au Caire.— Dessin A. de Bar, d'après une photographie de Braun", p. 249
76-1	P.P.	D. Sellier, G. Smeeton et Tilly	E.A.N.	Site	"La mosquée de Gait-Bay, au Caire.— Dessin de Sellier", p. 329
76-2	Page	D. Edouard Garnier, G. Roland	E.A.N.	Scène	"Boutique de Chaudronnier, au Caire.— Dessin d'Édouard Garnier d'après une photographie de MM. Delié et Béchard", p. 385
77-1	Page	D. Henri Girardet	E.A.N.	Scène	"Un jour de calme sur le Nil, peinture de Frédéric Bridgman.— Dessin de Henri Girardet", p. 185
77-2	P.P.	D. Edouard Garnier, G. Smeeton et Tilly	E.A.N.	Site	"Façade d'une maison du Caire.— Dessin d'Édouard Garnier, d'après une photographie communiquée par M. Arthur Rhoné", p. 245

80-1	Page	D., G. Vuillier, G. Langlois	E.A.N.	Site	"Habitations arabes à Edfou (Égypte).— Dessin de, G. Vuillier", p. 33
80-2	P.P.	D. Edouard Garnier, G. E. Thomas	E.B.C.	Scène	"La dixième plaie d'Égypte, tableau Alma- Tadéma.— Dessin d'Édouard Garnier", p. 237
81-1	Page	D. Edouard Garnier	E.A.	Objet	"Momies de chacal et de chat conservées au <i>British Museum</i> , à Londres.— Dessin d'Édouard Garnier", p. 301
82-1	Page		E.A	Objet	"Musée du Louvre.— Sandales égypt- iennes", p. 320
82-2	Page	D. A.G., G. C.V.	E.A.	Objet	"La reine Taia, au Musée de Boulaq, en Égypte. D'après une gravure du premier volume de l' <i>Histoire de l'art dans l'anti- quité</i> , par, G. Perrot et Ch.Chipiez", p. 336
82-3	Page	G. P.S. ⁹⁹	E.A.	Objet	"Ancienne sculpture égyptienne.— Cuiller à parfum, au Musée du Louvre", p. 376
82-4	P.P.	D. Sellier, G. J. Guillaume	E.A.	Décor	"Siège d'une forteresse de l'ancienne Égypte, d'après un bas-relief de Thèbes.— <i>Description de l'Égypte</i> ", p. 396
83-1	Page	D. Claverie, G. Tilly	E.M.	P.R.	"Mariette Bey (1821-1881)", p. 204
83-2	Page	D. Meunier, G. D.Z.	E.A.N.	Site	"Campement de Mariette Bey pendant les fouilles du Serapéum de Memphis", p. 205
83-3	Page	D. P.Sellier, G. H.Dochy	E.M.	Site	"Le musée de Boulaq (1860-1880), au bord du Nil.— D'après une photographie de l'al- bum du musée par Mariette-Bey (1871)", p. 233
83-4	P.P.	D. de Drée, G. P. Grenier	E.A.N.	Scène	"Un marchand de Narghilehs, au Caire.— Dessin de de Drée, d'après une photogra- phie", p. 265

99. Paul Sellier

84-1	Page	D. Edouard Garnier, G. Auguste Trichon	E.A.	Décor	"Musée de Boulaq.— Peinture d'un tombeau de l'Ancien-Empire, à Meydoun", p. 64
84-2	Page	D. Edouard Garnier	E.A.	Décor	"Musée de Boulaq.— Statue du pharaon Chéfren", p. 128
84-3	Page	D. Edouard Garnier	E.A.	Décor	"Musée de Boulaq.— Statue en bois dite du <i>Scheikh el Beled</i> ", p. 129
84-4	Page	D. Edouard Garnier, G. J.A.	E.A.	Décor	"Musée de Boulaq.— Statue de la princesse Nefert", p. 129
84-5	Page	D. Edouard Garnier	E.A.	Objet	"Musée de Boulaq.— Barque funéraire du pharaon Kamos", p. 272
92-1	Page	Similigravure	E.M.	Travaux	"Pont sur le Nil à Embaleh", p. 264
00-1	Page	Similigravure	E.A.N	Objet	"Ma dahabieh ancrée en face d'Antinoé", p. 454
00-2	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Le <i>réis</i> surveillant les ouvriers", p. 455
00-3	Page	Similigravure	E.A	Objet	"Les corps extraits des fosses", p. 455
00-4	Page	Similigravure	E.A	Objet	"Après le dépouillement", p. 456
00-5	Page	Similigravure	E.A.	Site	"La nécropole antique à Antinoé", p. 595
00-6	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Corps recouvert de toiles peintes", p. 597
01-1	Page	Similigravure, initiale CB	E.M.	Site	"Le perron de l'Hotel Continental", p. 144
01-2	Page	Similigravure, initiale CB	E.A.N.	Site	"Mosquée du Sultan Hassan. (Sanctuaire.)", p. 145
02-1	Page	Similigravure	E.M.	Site	"La statue de Ferdinand de Lesseps sur la jetée", p. 411
02-2	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le grand bassin de Suez", p. 412
02-3	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le siège de la compagnie du Canal", p. 413
02-4	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Les courriers d'Extrême-Orient dans le Canal", p. 414

04-1	Page	Similigravure retravaillée avec un nom de graveur : A.Pa....	E.A.	Site	"La pointe de l'île de Philae et le reposoir de Tibère", p. 29
04-2	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le nouveau barrage d'Assouan", p. 30
04-3	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le barrage du Caire construit en 1847", p. 31
05-1	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Rue du Commerce à Port Said", p. 459
05-2	Page	Similigravure, carte postale avec indication illisible en bas à droite	E.A.N	P.A	"Porteuses d'eau à Port Said", p. 460
05-3	Page	Similigravure carte postale indique : "Palais de Lesseps à Port-Said"	E.M.	Site	"Square Lesseps à Port Said", p. 461
05-4	Page	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Porteur d'eau vidant son outre", p. 462
06-1	Page	G. F. Mauret ¹⁰⁰	N.	T.V.	"Terres salées", p. 284
06-2	Page	G. F. M.	N	T.V	"Terres basses avec efflorescences à Tel-el-Kébir", p. 285
07-1	Page	G. F. Mauret	E.M.	Site	"Musée de Kasr-el-Nil.— Salle du rez-de-chaussée", p. 493
07-2	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Musées des Antiquités, au Caire", p. 494
07-3	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Temple de Philae inondé", p. 495
08-1	P.P.		E.A.N.	P.A.N.	"Femme Fellah peinture de Léon Bonnat", p. 2
08-2	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Des jeux il y a 6500 ans. Boules et billes.— Un bateau pour la navigation sur le Nil.— Couvercle de corbeille", p. 259

100. Impossible de retrouver la trace de cette personne

08-3	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Grand coffre revêtu de peinture ayant l'aspect de marketerie", p. 260
08-4	Page	Gravure	E.A.	Objet	"La momie", p. 275
08-5	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Une rue du Caire", p. 277
12-1	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Momie d'un grand prêtre d'Isis, près de la tête, statuette d'isis Aphrodite. Masques des prêtresses d'Isis. Lampes et vases (photo Henri Manuel)", p. 297
12-2	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Berceau funéraire en terre cuite contenant un enfant emmailloté (photo Henri Manuel)", p. 298
12-3	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Jouets d'enfants : poupée, chevaux, chars ; arbustes : cyprès, sycomore ; flûte de Pan, etc. (photo Henri Manuel)", p. 299

Annexe 2 : les illustrations de l'Égypte dans le *Tour du Monde*

Cote	Place	Origine	Champs	Sujet	Légende
60-1	B.	D. Girardet, G. Hildibrand	E.A.N.	Site	"Le marché au grain.— Dessin de Karl Girardet d'après un dessin de M. Guillaume Lejean", p. 97
60-2	Page	D. Girardet, G. Huyot	E.A.N.	Site	"Port de Suez.— Dessin de Karl Girardet d'après un dessin de M. Guillaume Lejean", p. 100
60-3	Page	D. Girardet, G. Maurand	E.A.N.	Site	"Cimetière européen à Suez.—Dessin de Karl Girardet d'après un dessin de M. Guillaume Lejean", p. 100
60-4	Page	D. Girardet, G. Huyot	E.A.N.	Site	"Qosséir.— Dessin de Karl Girardet d'après un dessin de M. Guillaume Lejean", p. 101
60-5	Page	D. Girardet , G. Maurand	E.A.N.	Site	"Djeddah.— Dessin de Karl Girardet d'après un dessin de M. Guillaume Lejean", p. 101
60-6	Page	D. Girardet, G. Maurand	E.A.N.	Site	"Port de Souakin.— Dessin de Karl Girardet d'après un dessin de M. Guillaume Lejean", p. 101
62-1	Page	G. Hildibrand	V.	Scène	"Le champs de Daklé.— Dessin de Karl Girardet d'après M. Georges ¹⁰¹ ", p. 168
62-2	Page	, G. Gauchard	V.	Scène	"Vue du désert de la Thébaïde.— Dessin de Karl Girardet d'après M. Georges", p. 169

101. M. Georges est l'auteur de l'article.

62-3	Page	D. Girardet, G. Gauchard	V.	Scène	"Entrée des grottes de Samoun.— Dessin de Karl Girardet d'après M. Georges", p. 171
62-4	Page	, G. Gauchard	V.	Scène	"Intérieur des grottes de Samoun.— Dessin de Karl Girardet d'après M. Georges", p. 172
63-1	B.	D. Alexandre Bida, G. Rose	E.A.	Site	"Karnak, mur extérieur", p. 193 ¹⁰²
Carte-1	P.P.				"Égypte, État moderne (1863)", p. 195
63-2	Page	D. Alexandre du Bar, G. Huyot	E.A.N.	P.A.	"Dame du Caire", p. 196
63-3	Page	D. Alexandre du Bar, G. Hildebrand	E.A.N.	P.A.	"Femme fellah", p. 197
63-4	Page	D. Alexandre du Bar	E.A.N.	P.A.	"Femme fellah", p. 198
63-5	Page	D. Alexandre du Bar, G. Pierdon	E.A.	Site	"Le temple de Dendérah", p. 199
63-6	Page	D. Alexandre du Bar, G. Gauchard	E.A.	Site	"Karnak.— Salle hypostyle", p. 200
63-7	Page	D. Alexandre du Bar, G. Eugène Meunier	E.A.	Site	"Karnak.— Salle hypostyle : vue d'ensemble", p. 201
63-8	Page	D. Alexandre du Bar, G. Huyot	E.A.N.	P.A.	"Femme Fellah", p. 202

102. Il est indiqué dans le texte que toutes les vues de monuments sont dessinées d'après les photographies de Henry Cammas et tous les types d'après les lithographies de Bida.

63-9	Page	D. Alexandre du Bar, G. Rose	E.A.	Site	"Karnak.— Propylône nord", p. 203
63-10	Page	D. Alexandre du Bar, G. A.Bertrand	E.A.	Site	"Medinet-Abou.— Gynécée de Rhamsès III", p. 204
63-11	P.P.	D. Alexandre du Bar, G. Eugène Meunier	E.A.	Site	"Medinet.— Cour des colosses", p. 205
63-12	Page	D. Alexandre du Bar, G. O. Brux	E.A.	Site	"Medinet.— Palais de Rhamsès III", p. 206
63-13	Page	D. Alexandre du Bar, G. Gauchard	E.A.N.	P.A	"Anier", p. 207
63-14	Page	D. Alexandre du Bar, G. Lemaire	E.A.	Site	"Medinet.— Cour de Rhamsès", p. 208
63-15	B.	D. Alexandre du Bar, G. Pannemaker	E.A.	Site	"Hermant", p. 209
63-16	Page	D. Alexandre du Bar, G. Gusmand	E.A.N.	P.A	"Almée ou danseuse", p. 210
63-17	Page	D. Alexandre du Bar, G. Laplante	E.A.N.	P.A	"Joueuse de Tarabouk", p. 211
63-18	Page	D. Alexandre du Bar, G. Hildibrand	E.A.	Site	"Com Ombos", p. 212
63-19	P.P.	D. Alexandre du Bar, G. Sargent	E.A.	Site	"Ile de Philae.— Temple hypaethre d'Isis" P 213

63-20	Page	D. Alexandre du Bar, G. Laly	E.A.	Site	"Colonnade à l'île de Philae", p. 214
63-21	Page	D. Alexandre du Bar, G. Levy	E.A.	Site	"Pylône du temple d'Isis dans l'île de Philae", p. 215
63-22	Page	D. Alexandre du Bar, G. Sargent	E.A.N.	Site	"Mosquée en face de Philae", p. 216
63-23	Page	D. Alexandre du Bar, G. Sargent	N.	Site	"Beghieh", p. 217
63-24	Page	D. Alexandre du Bar, G. Gusmand	E.A.N.	P.A	"Nubien", p. 218
63-25	Page	D. Alexandre du Bar, G. Sargent	E.A.	Site	"Léboud", p. 219
63-26	Page	D. Alexandre du Bar, G. Pierdon	E.A.	Site	"Kartas", p. 220
63-27	Page	D. Alexandre du Bar, G. Hotelin-Hurel	E.A.	Site	"Ghirch ou Girch-Husseïn", p. 221
63-28	Page	D. Alexandre du Bar, G. Hotelin-Hurel	E.A.	Site	"Maharakka", p. 222
63-29	Page	D. Alexandre du Bar	E.A.N.	P.I	"Sais (palefernier)", p. 223
63-30	Page	D. Alexandre du Bar, G. Laplante	N.	T.V.	"Deuxième cataracte du Nil, dite Ouadi Alfa", p. 224

63-31	B.	D. Dom. Grenet	E.M.	Site	"Vue de Zagazig" ¹⁰³ p. 1
Carte 2	P.P.	G. Erhard			"Carte de l'isthme de Suez et des travaux dont il est le théâtre", p. 3
63-32	P.P.	G. Cordier			"Panorama de l'isthme de Suez", p. 4
63-33	Page	D. Henri Rousseau, G. Laplante	V.	P.P.	"M.de Lesseps", p. 5
63-34	Page	D. Dom Grenet, G. Laplante	E.M.	Scène	"Voiture de la compagnie du canal de Suez", p. 6
63-35	Page	D. Dom Grenet	E.M.	Site	"Le chateau de Tell-el-Kébir", p. 7
63-36	Page	D. Dom Grenet	E.A.N.	Site	"Le village de Tell-el-Kebir", p. 8
63-37	P.P.	D. Dom Grenet, G. Laplante	E.M.	Travaux	"Une tranchée dans le canal de Suez", p. 9
63-38	Page	D. Dom Grenet, G. Gauthard	E.A.N.	Scène	"Groupe de chameliers près du canal de Suez", p. 12
63-39	Page	D. Dom Grenet, G. Hurel	E.A.N. ou E.M.	P.A et Travaux	"Ouvriers terrassiers du canal de Suez travaillant à la couffe (voy . p. 20)", p. 13
63-40	Page	D. Dom Grenet	N.	T.V.	"Vue prise du lac Timsah", p. 16
63-41	P.P.	D. Dom Grenet, G. Maurand	E.M.	Scène	"Campement à El-Guisr", p. 17
63-42	Page	D. Dom Grenet, G. Laplante	E.M.	Travaux	"Carrières de Gebel-Généffé", p. 19

103. Le texte précise "dessins Dom Grenet tirés de l'album inédit de Narcisse Berchère.

63-43	Page	D. Dom Grenet, G. Panne-maker	E.M.	Travaux	"Canal de Néeos, ancien canal (voy. le panorama, p. 4)", p. 20
63-44	P.P.	D. Dom Grenet, G. Gauthard	E.M.	Site	"Vue de la ville de Suez", p. 21
63-45	Page	D. Dom Grenet, G. Pavia	N.	T.V.	"Dunes d'El-Ferdane", p. 22
63-46	Page	D. Dom Grenet, G. Panne-maker	E.M.	Site	"Kantara.— Pont sur la route de Syrie", p. 23
63-47	Page	D. Dom Grenet, G. Panne-maker	E.M.	Scène	"Barque du lac Menzaleh", p. 24
63-48	P.P.	D. Dom Grenet, G. Gusmand	E.A.N.	Site	"Village arabe près de Port-Said", p. 25
63-49	Page	D. Dom Grenet, G. Gusmand	E.A.N.	Site	"Toussoum.— Tombeau du cheik Ennedek", p. 26
63-50	Page	D. Dom Grenet	E.M.	Travaux	"Port-Said.— Chantiers sur le bord du canal, à la sortie du lac Menzaleh", p. 28
63-51	P.P.	D. Dom Grenet	E.M.	Site	"Vue générale de Port-Said", p. 29
63-52	Page	D. Dom Grenet, G. Panne-maker	E.M.	Travaux	"Dragues de montage", p. 32
64-1	B.		E.A.N.	P.A	"Bédouin de la presqu'île du Sinaï.— Dessin de H. Pottin d'après Bida", p. 1
Carte-3	Page	G. Erhard			"Carte de la presqu'île sinaïtique", p. 3
64-2	Page		E.A.N.	P.A.	"Bédouin de la presqu'île du Sinaï.— Dessin de H. Pottin d'après Bida", p. 4

64-3	P.P.	G. Sargent	E.A.N.	Scène	"Aïn-Mouça, Fontaines de Moïse, près de Suez.— Dessin de H. Pottin d'après Bida", p. 5
64-4	Page		E.A.	Site	"Profil d'un rocher dans la vallée Écrite.— D'après le <i>Voyage dans l'Arabie Pétrée</i> de M. Léon de Laborde", p. 6
64-5	Page		E.A.	Ecriture	"Inscriptions sinaïtiques non figurées.— D'après l'Atlas de M. Lottin de Laval", p. 7
64-6	Page		E.A.	Ecriture	"Inscription sinaïtiques figurées.— D'après le <i>Voyage dans l'Arabie Pétrée</i> de M. Léon de Laborde", p. 8
64-7	P.P.	G. Hotelin	E.A.N.	P.A.	"Un chamelier de la presqu'île du Sinaï.— Dessin de H. Pottin d'après Bida", p. 9
64-8	P.P.		N.	Site	"Massif du Sinaï; le couvent Sainte-Catherine.— Dessin de H. Pottin d'après Bida", p. 11
64-9	Page	D. H. Pottin, G. Nicolay	E.A.N.	P.A.	"Bédouin de la presqu'île du Sinaï.— Dessin de H. Pottin d'après Bida", p. 12
64-10	Page	D. H. Pottin, G. Gauchard	E.B.C	P.P.	"Le père Procope, économe du couvent de Sainte-Catherine, au Sinaï.— Dessin de H. Pottin d'après Bida", p. 13
64-11	P.P.	D. H. Pottin , G. Hotelin	E.B.C	P.P.	"Méléthios Bajanelles, supérieur du couvent Sainte-Catherine, au Sinaï.— Dessin de H. Pottin d'après Bida
64-12	Page	D. H. Pottin, G. Hotelin	E.A.N.	P.A.	"Jeune chamelier de la presqu'île du Sinaï.— Dessin de H. Pottin d'après Bida
66-1	P.P.	D. Girardet, G. Hildibrand	V.	Scène	"Le départ.— Dessin de Karl Girardet d'après l'album de l'auteur", p. 153
66-2	Page	D. Girardet, G. Gauchard	E.A.N.	Site	"Mosquée de Korosco.— Dessin de Karl Girardet d'après l'album de l'auteur", p. 156
66-3	P.P.	D. Girardet	E.A.N.	Site	" Le village de Korosko.— Dessin de Karl Girardet d'après l'album de l'auteur

66-4	Page	D. Girardet, G. Gauchard	N.	T.V.	"Grand désert de Korosko.— Dessin de Karl Girardet d'après l'album de l'auteur", p. 160
66-5	C.L.	D. Girardet, G. Hildibrand	N.	T.V.	"Les géodes de sable.—Dessin de Karl Girardet d'après l'album de l'auteur", p. 160
70-1	Page	D. Emile Bayard, G. Robert	V.A.	P.I.	"Mlle Tinne.— Dessin de Émile Bayard d'après une photographie", p. 293
70-2	P.P.	D. Emile Bayard, G. Hildibrand	V.A	Scène	"Mlle Tinne dans son habitation au Caire.— Dessin de Émile Bayard d'après photographie", p. 297
92-1	B.	D. Riou	E.A.N.	Scène	"Chameliers du Sinaï.— Dessin de Riou d'après une photographie", p. 97
Carte-Page 4		L. Thuillier			"Péninsule Sinaïtique", p. 98
92-2	P.P.	D. Slom	E.A.N.	Site	"Aïoun-Mouça.— Dessin de Slom d'après photographie", p. 99
92-3	Page	D. Dosso Similigravure	N.	T.V.	"Marah (voy.p. 102).— Dessin de Dosso, d'après photographie", p. 101
92-4	Page	D. Gotorbe Similigravure	N.	T.V.	"Gorge près de la mer Rouge.— Dessin de Gotorbe, d'après une photographie", p. 102.
92-5	Page	D. Dosso Similigravure	N.	T.V.	"Elim.— Dessin de Dosse, d'après une photographie", p. 103
92-6	Page	D. de Lancelot	N.	T.V.	"Entrée des mines de turquoises.— Dessin de D. Lancelot, d'après une photographie", p. 104
92-7	P.P.	D. G. Vuillier, G. Maynard	N.	T.V.	"Mont Serbal (voy. p. 108).— D., G. Vuillier d'après une photographie", p. 105
92-8	Page	D. Lancelot	N.	T.V.	"La vallée de Mokatteb.— Dessin de Lancelot, d'après une photographie", p. 107
92-9	Page	D. Vogel	E.A.N.	P.A.	"Enfants arabes dans l'oasis de Firan (voy. p. 109).—Dessin de Vogel, d'après une photographie", p. 108

92-10	Page	G. Bocher	N.	T.V.	"Ruines de Paran.— Gravure de Bocher, d'après une photographie", p. 109
92-11	Page	D. Vogel	E.A.N.	P.I.	"Cheik Moussa et ses fils.— Dessin de Vogel d'après une photographie", p. 110
92-12	P.P.	D. Riou, G. Maynard	N.	T.V.	"Rephidim (voy. p. 108).— Dessin de Riou d'après une photographie", p. 111
92-13	Page	D. Vogel	E.A.N.	P.I.	"Mohammed (voy. p. 100).— Dessin de Vogel, d'après une photographie", p. 112
92-14	B.	D. Courboin Similigravure	E.B.C.	P.A.	"Moines du Sinaï (voy. p. 116).— Dessin de Courboin, d'après une photographie", p. 113
92-15	P.P.	D. Taylor, G. Khol	E.B.C.	Site	"Couvent Sainte-Catherine (voy. p. 116).— Dessin de Taylor, d'après une photographie", p. 115
92-16	Page	D. Barbotin	E.B.C.	P.I.	"Le patriarche Photios.— Dessin de Barbotin d'après une photographie", p. 117
92-17	Page	D. Vogel	E.B.C.	Site	"Intérieur de l'église du couvent du Sinaï (voy. p. 117).— Dessin de Vogel, d'après photographie", p. 119
92-18	Page	D. Slom, G. Maynard	E.B.C.	Site	"Débouché du ouadi el-Deir, vu du couvent (voy. p. 123).— Dessin de Slom, d'après une photographie", p. 120
92-19	P.P.	D. Vuillier	N.	T.V.	"Mont Horeb (djebel Mouça).— Dessin de G. Vuillier, d'après une photographie" p. 121
92-20	Page	D. Boudier	N.	T.V.	"Ras Salsafeh.— Dessin de Boudier, d'après une photographie", p. 122
92-21	Page	D. Riou	N.	T.V.	"Ouadi Ledja.— Dessin de Riou, d'après une photographie", p. 123
92-22	Page	D. Gotorbe	N.	T.V.	"Vallée d'el-Arbain.— Dessin de Gotorbe, d'après une photographie", p. 125
92-23	P.P.	G. Bocher	E.A.N.	Site	"El-Arbain (voy. p. 124).— Gravure de Bocher, d'après une photographie", p. 127

92-24	Page	D. Berteauld	E.A.N.	S.	"Djebel Katharin (voy. p. 119).— Dessin de Berteault, d'après une photographie", p. 128
94-1	B.	Similigravure	E.M.	Scène	"Au pont de Kasr-el-Nil (page 129)" en note de bas de page Dessin de Th. Weber, gravé par Ruffe p. 129
94-2	V.	Similigravure	E.A.	Site	"Colonne de Pompée à Alexandrie" en note de bas de page Gravure de Bazin, d'après photographie p. 129
94-3	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Le Sphinx" Dessin de Boudier, d'après une photographie p. 131
94-4	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Les Pyramides (page 130).— Gravure de Maynard, d'après une photographie", p. 133
Carte-Page 5		M. Chesneau			Égypte p. 134
94-5	Page	Similigravure	E.A.	Objets	"Séti 1 ^{er} .— Tête de Séti 1 ^{er} .— Tête de Ramsès II.— Ramsès II" en note de bas de page, Dessin de Boudier, d'après une photographie p. 135
94-6	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Pyramde de Meidoum" en note de bas de page Dessin de Boudier, d'après une photographie p. 136
94-7	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Chameaux de Labour, gravure de Privat d'après une photographie", p. 137
94-8	P.P.	Similigravure	E.A.N.	Site	"Village de Memphis (page 134), gravure de Privat d'après une photographie", p. 137
94-9	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Femmes portant de l'eau, gravure de Privat d'après une photographie", p. 137
94-10	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Pyramide de Sakkarah (page 134), gravure de Privat d'après une photographie", p. 137

94-11	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Village dans la haute-Égypte ; l'obélisque du XIX ^e siècle" en note de bas de page Dessin de Boudier, d'après une photographie de M. Lemoyne p. 139
94-12	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Temple de Denderah (Page 143)" en note de bas de page Dessin de Boudier, d'après une photographie p. 140
94-13	P.P.	Similigravure	E.A.N.	Site	"Palmier Doum.— Gravure de Privat d'après une photographie", p. 141
94-14	P.P.	Similigravure	E.A.N.	Site	"Village de Keneth (page 144).— Gravure de Privat, d'après une photographie", p. 141
94-15	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Portique de Luxor" en note de bas de page Dessin de Boudier d'après une photographie p. 142
94-16	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Luxor : Colosse et pylone de Ramsès" en note de bas de page dessin de Boudier, d'après une photographie p. 143
94-17	C.L	Similigravure	E.A.N.	Objet	"Une dahabieh (p. 131)" en note de bas de page Gravure de Bazin, d'après une photographie de M. Lemoyne p. 144
94-18	B.	Similigravure	E.A.	Site	"Karnak : avenue des Béliers" en note de bas de page Gravure de Bazin, d'après une photographie p. 145
94-19	V.	Similigravure	E.A.	Site	"Karnak, pilliers avec les plantes symboliques du midi et du nord" en note de bas de page Gravure de Maynard, d'après une photographie p. 145
94-20	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Medinet-Abou : porte du temple" en note de bas de page Dessin de Berteault, d'après une photographie p. 147
94-21	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Karnak, tombeaux des rois (page 146).— Dessin de Berteault, d'après une photographie" p. 149

94-22	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Colosses de Memnon (page 148)" en note de bas de page Dessin de Boudier, d'après photographie p. 151
94-23	Page	Similigravure	E.A.N.	Objet	"Une sachieh (page 150)" en note de bas de page Dessin de Marius Perret, gravé par Rousseau p. 152
94-24	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Temple et pylône d'Edfou (page 150).— Dessin de Boudier, d'après une photographie p. 153
94-25	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Kom-Ombos (page 150)" en note de bas de page Dessin de Berteault, d'après une photographie p. 155
94-26	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Assouan" en note de bas de page Gravure de Bocher, d'après une photographie
94-27	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Philae : temple d'Isis. Temple de Nectanébo (page 151).— Dessin de Boudier, d'après une photographie" p. 157
94-28	Page	Similigravure	N.	T.V.	"Vue générale de la première cataracte (page 154)" en note de bas de page Dessin de Boudier, d'après une photographie p. 158
94-29	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Île de Philae. Temple d'Hathor (page 151)" en note de bas de page Dessin de Bertault, d'après une photographie p. 159
94-30	C.L.	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Indigènes des environs d'Assouan (page 151)" en note de bas de page Gravure de Bazin, d'après une photographie de M. Lemoigne p. 160
94-31	B.	Similigravure	E.A.N.	Site	"Vue de Derr (page 164)" en note de bas de page Gravure de Bazin, d'après une photographie
94-32	V.	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Fille fellah" en note de bas de page Dessin de Riou, gravé par Ruffe p. 161

94-33	Page	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Femmes soudanaises à Ouadi-Halfa (page 161)" en note de bas de page Gravure de Rousseau, d'après une photographie p. 163
94-34	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Grand temple d'Ibsamboul (page 162)".— Dessin de Boudier, d'après une photographie", p. 165
94-35	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Temples de Kardach.— Temple de Kalabcheh (page 164)" en note de bas de page Dessin de Berteault, d'après une photographie p. 167
94-36	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Le petit temple d'Ibsamboul (page 162)" en note de bas de page Dessin de Berteault, d'après une photographie p. 168
94-37	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Iles de Bigheh et d'Élephantine. Kiosque de Tibère (page 166).— Dessin de Boudier, d'après une photographie", p. 169
94-38	Page	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Ânier" en note de bas de page Gravure de Bazin d'après une photographie p. 171
94-39	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Hôtel Karnak (page 170)" en note de bas de page Dessin de Berteault, d'après une photographie
94-40	P.P.	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Campement de Bicharis (page 167).— Dessin de Marius Perret, gravé par Rousseau", p. 173
94-41	Page	Similigravure	E.A.	Décors	"Abydos : Bas relief de Sêti 1 ^{er} " en note de bas de page Gravure de Berg, d'après une photographie p. 174
94-42	Page	Similigravure	E.A.	Décors	"Abydos : bas relief et liste des nomes" en note de bas de page Dessin de Faucher-Gudin, d'après une photographie p. 175
94-43	C.L	Similigravure	E.M.	Objet	"Le Ramsès III (page 171)" en note de bas de page Dessin de Bazin, d'après une photographie

03-1	B.	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Assouan : le marché de l'orge au bord du Nil.— Cliché obtenu par le photorama Lumière", p. 301
03-2	V.	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Type nubien (famille bicharine). Cliché Zangaki", p. 301
03-3	Page	Similigravure	E.A.N.	Objet	"La sakiyé, roue à pots pour puiser l'eau.— Photographie de la maison Kuhn à Paris", p. 302
03-4	Page	Similigravure	E.A.N.	Objet	"Un Chadouf, puits à bras sur les bords du Nil.— Photographie de la maison Kuhn à Paris", p. 302
03-5	Page	Similigravure	E.M.	Objet	"Barrage Mougel, près du Caire.— Photographie de la maison Kuhn à Paris", p. 303
03-6	Page	Similigravure	N.	Site	"Rochers sur le Nil près de l'île de Philae.— Photorama Lumière", p. 304
03-7	Page	Similigravure	N.	T.V.	"Le Nil près de l'île de Philae.— Photorama Lumière", p. 305
03-8	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Assouan : vue du Cataract-Hotel.— Photorama Lumière", p. 305
03-9	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Philae, vue des quais de Chellal.— Photorama Lumière", p. 306
03-10	P.P.	Similigravure	E.M.	Site	"Vue de Philae inondée.— Au fonds, le barrage d'Assouan.— Cliché marques, Assouan", p. 307
03-11	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Vue de Philae avant la construction du barrage.— Cliché Zangaki", p. 307
03-12	V.				Coupe du barrage d'Assouan
03-13	Page	Similigravure	E.M.	Objet	"Vue générale du barrage d'Assouan, long de 2 kilomètres.— Cliché Marques, Assouan", p. 308
03-14	Page	Similigravure	E.M.	M.	"Fouilles dans le chenal ouest du Nil et ponts de service pour la construction. D'après des photographies", p. 309

03-15	Page	Similigravure	E.M.	M.	"Fouilles dans le chenal ouest du Nil et ponts de service pour la construction. D'après des photographies", p. 309 (deuxième image)
03-16	Page	Similigravure	E.M.	M.	"Philae : pylones submergés.— D'après photographie", p. 310
03-17	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Philae : vue du kiosque submergé.— D'après une photographie", p. 310
03-18	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Vue panoramique de la ville d'Assiout.— Cliché Sebah, Le Caire", p. 311
03-19	Page	Similigravure	E.M.	Objet	"Vue générale du barrage d'Assiout.— Cliché Sebah, Le Caire", p. 311
03-20	C.L.	Similigravure	E.M.	Site	"Philae : temple d'Isis dans son état primitif.— Cliché Zangaki", p. 312
04-1	B.	Similigravure	E.A.N.	Site	"Damiette. Vue du Nil, la ville justifie son surnom de Venise égyptienne.— Dessin de Massias", p. 241
04-2	V.	Similigravure	N.	TV.	"Les bords d'un canal entre Damiette et Bordj-Silsileh.— Dessin d'Oulevay", p. 241
04-3	Page	Similigravure	N.	TV.	"Les bords du lac en aval de Damiette.— Dessin de Gotorbe", p. 242
04-4	Page	Similigravure	N.	TV.	"Cheikh-chatah. Promontoire sur le lac Menzaleh, où l'auteur retrouva naguère l'emplacement des camps fortifiés de Jean de Brienne.— D'après photographie", p. 243
04-5	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Cheikh-Chatah. La mosquée et le tombeau où repose le cheikh.— Dessin de Massias", p. 244
04-6	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Damiette. Pas une pierre n'a bougé de la mosquée de Matbouli qui empiète sur les terrains de l'ancienne ville (XIV ^e siècle).— Dessin de Massias", p. 245

04-7	Page	Similigravure	E.M.	Objet	"Les dahabiehs glissent au fil de l'eau comme des insectes gigantesques.— Dessin de Massias", p. 246
04-8	P.P.	Similigravure	E.A.N.	Site	"Damiette. La Mosquée de Fatah, convertie en Église catholique lors de l'expédition de Saint-Louis. La mosquée de Bibars-el-Bondoukdary.— Dessins de Massias", p. 247
04-9	Page	Similigravure	N.	Site	"Une route, ombragée de gigantesques mimosas, s'allonge entre deux canaux.— Dessin de Massias", p. 248
04-10	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Damiette. Un palais du commencement du XIV ^e siècle.— Dessin de Mignon", p. 249
04-11	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Damiette. Un palais du XV ^e siècle.— Dessin d'Oulevay", p. 250
04-12	Page	Similigravure	E.A.N.	Objet	"Damiette. Porte d'un "okel" ou les caravanes viennent déposer leur chargement.— Dessin de Slom", p. 251
04-13	C.L.	Similigravure	N.	TV.	"Une végétation tropicale au bord d'un calme cours d'eau.— Dessin de Massias", p. 252
04-14	B.	Similigravure	E.B.C.	P.A.	"Groupe de moines coptes.— Dessin de J.Lavée", p. 253
04-15	V.	Similigravure	N.	TV.	"Les bords du Nil, près de Sohag.—Dessin d'Oulevay", p. 253
04-16	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"Entrée de l'Église actuelle de Schenoudi.— D'après une photographie", p. 254
04-17	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"L'Église de Schénoudi : le village construit sur l'emplacement du vaisseau ; colonnes des nefs et murs d'enceinte.— D'après une photographie", p. 255
04-18	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"Ruines de Schenoudi : le marthex.— Dessin d'Oulevay", p. 256

04-19	DP	Similigravure	E.B.C.	Site	"Église de Schenoudi : l'abside de droite.— Dessin de Gotorbe", p. 257
04-20	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"Murailles du couvent rouge.— Dessin de Slom", p. 258
04-21	P.P.	Similigravure	E.B.C.	Site	"Église de Schenoudi. Le sanctuaire principal.— Dessin de Gotorbe", p. 259
04-22	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"Enceinte du couvent rouge.— Dessin de Slom", p. 260
04-23	Page	Similigravure	N.	TV.	"Entrée de la vallée de Bir-el-Ain.— Dessin de Taylor", p. 261
04-24	Page	Similigravure	N.	TV.	"La montagne d'Alhribis.— D'après photographie", p. 262
04-25	Page	Similigravure	N.	TV.	"Le petit canal de Schénaloli.— Dessin de Massias", p. 263
04-26	C.L.	Similigravure	E.B.C.	Site	"Le monastère de Schénoudi s'élève à la limite de la plaine d'Alhribis.— Dessin de Massias", p. 264
04-27	B.	Similigravure	E.A.	Objet	"Momies de Leukyôné et d'une dame byzantine.— Photographie de M. AL.Gayet", p. 265
04-28	V.	Similigravure	E.A.	Objet	"Leukyôné; à la tête enguirlandé de feuillage.— Photographie de M. AL.Gayet", p. 265
04-29	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Antinoé : Les colones des prophylées de l'arc triomphal et le village moderne de Cheik Abadeh.— Photographie de M. AL.Gayet", p. 266
04-30	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Antinoé : La salle hypostile du temple de Ramsès II.— Photographie de M. AL.Gayet", p. 267
04-31	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Les thermes d'Hadrien.— Photographie de M. AL.Gayet", p. 268

04-32	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"La "Laraire" de Leukyôné : figurines d'Isis et d'Éros, terre cuite peinte.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 269
04-33	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Têtes d'Isis ornant le collier de Leukyôné.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 270
04-34	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Fouilles d'Antinoé : les momies alignées dans leurs bandelettes.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 271
04-35	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Quelques momies dépouillées de leurs bandelettes.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 271
04-36	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Demeure d'Anachorète à l'intérieur d'une grotte.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 272
04-37	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Une sépulture grecque : la voute montre l'orifice par lequel on pénètre dans le caveau.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 273
04-38	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"Antinoé : La grande église de la ville byzantine.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 274
04-39	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Tête d'Anachorète, IV ^e siècle.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 275
04-40	C.L.	Similigravure	N.	TV.	"La montagne d'Antinoé.— Photographie de M. AL. Gayet", p. 276
05-1	B.	Similigravure	E.A.	Site	"Le lac sacré d'Osiris, situé au sud-est de son temple, qui a été détruit.— D'après une photographie", p. 445
05-2	V.	Similigravure	E.A.	Décor	"Séti I ^{er} présentant des offrandes de pains, légumes, etc.— D'après photographie", p. 445
05-3	Page	Similigravure	E.M.	Ville	"Une rue d'Abydos.— D'après une photographie", p. 446

05-4	Page	Similigravure	V.	Site	"Maison d'Abydos habitée par l'auteur pendant les trois premières années.— D'après photographie", p. 447
05-5	Page	Similigravure	E.A.	Décor	"Le prêtre roi rendant hommage à Sêti I ^{er} (chambre annexe de la deuxième salle d'Osiris).— D'après photographie", p. 448
05-6	Page	Similigravure	E.A.	Décor	"Thot présentant le signe de la vie aux narines du roi Sêti I ^{er} (chambre annexe de la deuxième salle d'Osiris).— D'après photographie", p. 449
05-7	Page	Similigravure	E.A.	Décor	"Thot purifiant Sêti I ^{er} (chambre annexe de la deuxième salle d'Osiris, mur sud).— D'après photographie", p. 450
05-8	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Vue intérieure du temple de Ramsès II.— D'après photographie", p. 451
05-9	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Perspective de la seconde salle hypostyle du temple de Sêti I ^{er} .— D'après une photographie", p. 451
05-10	Page	Similigravure	E.A.	Décor	"Temple de Sêti I ^{er} , pris du mur nord, salle due à Ramsès II.— D'après photographie", p. 452
05-11	Page	Similigravure	E.A.	Décor	"Temple de Sêti I ^{er} , mur est, montrant des scènes diverses de culte.— D'après une photographie", p. 453
05-12	Page	Similigravure	E.A.	Décor	"Table des rois Sêti I ^{er} et Ramsès II faisant des offrandes aux rois leurs prédécesseurs.— D'après une photographie", p. 454
05-13	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Vue générale du temple de Sêti I ^{er} , prise de l'entrée.— D'après une photographie", p. 455
05-14	C.L.	Similigravure	E.A.	Décor	"Procession des victimes amenées en sacrifice (temple de Ramsès II).— D'après une photographie", p. 456

06-1	B.	Similigravure	E.M.	P.A.	"Les Ghafirs ou veilleurs de nuits de la famille Botros (page 274)", p. 265
06-2	V.	Similigravure	E.A.N.	P.A	"Jeune fille fellah", p. 265
06-3	Page	Similigravure	E.M.	P.P.	"M. Farès Botros", p. 266
06-4	Page	Similigravure	E.M.	P.A.	"Les selliers de la famille Botros ont un atelier sur un côté de la cour (page 274)", p. 267
06-5	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Durant le jour l'entrée du Quasr "Battarsi" est à peu près libre (page 269)", p. 268
06-6	Page	Similigravure	E.M.	P.A	"Deux solides gaillards au service de la maison Botros (page 268)", p. 269
06-7	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le Quasr Battarsi : au dessus de la porte est un balcon qui domine la cours (page 274)", p. 270
06-8	P.P.	Similigravure	E.M.	P.I	"Les petits fils et arrières petits fils de Botros", p. 271
06-9	P.P.	Similigravure	E.M.	P.A	"Les scribes de la famille Botros (page 273)", p. 271
06-10	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Magasins sur le coté du Quasr (page 269)", p. 272
06-11	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Manière dont on traite les vaches à Scheikh-Marzouk (page 273)", p. 273
06-12	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Façade d'une maison de fellah", p. 274
06-13	Page	Similigravure	E.M.	P.P	"Pierre Botros à cheval", p. p. 275
06-14	Page	Similigravure	E.A.N.	Objet	"Roues des norias ou des saquiehs (page 274)", p. 276
06-15	Page	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Enfants fellahs à l'entrée d'un village (page 266)", p. 277
06-16	V.	Similigravure	E.A.N.	P.A	"Jeune fellah ayant six doigts", p. 277

06-17	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"L'Église de Scheikh-Marzouk : le sanctuaire ouvert et le prêtre debout (page 278)", p. 278
06-18	Page	Similigravure	E.A.N.	P.A	"Trois vieux fellahs de Scheikh-Marzouk (page 285)", p. 279
06-19	Page	Similigravure	E.B.C.	Site	"La colonnade de l'Église de Scheikh-Marzouk (page 278)", p. 280
06-20	Page	Similigravure	E.A.N.	P.A	"Les quatres femmes du maitre (page 280)", p. 281
06-21	Page	Similigravure	E.C.B.	Objet	Peinture représentant le moine Schnénoudi, l'un des plus vénérés des moines de la Thébaïde (page 179)", p. 282
06-22	P.P.	Similigravure	E.A.N.	Scène	"On rencontre souvent dans les villages des fellahs qui sont charmeurs de serpents", p. 283
06-23	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Cour intérieure de maison fellah", p. 284
06-24	Page	Similigravure	E.B.C	Site	"L'Église de Scheikh-Marzoug : nef principale (page 278)", p. 285
06-25	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Dans la sucrerie des Battarsi (page 281)", p. 286
06-26	Page	Similigravure	E.A.N.	PA.	"Jeunes fellahs au jeu", p. 287
06-27	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Maison fellah", p. 288
06-28	Page	Similigravure	E.A.N.	PA.	"Les rues de Louqsor et d'Assouan sont encombrées de porteurs d'eau.— Photographies de M. Godard", p. 313
06-29	Page	Similigravure	E.A.N.	PA.	"Personnages de la rue d'Assouan", p. 313
06-30	Page	Similigravure	E.A.N.	PA.	"À la recherche d'un baqschish ou d'une corvée", p. 314

06-31	Page	Similigravure	E.A.N.	PA.	"Femme Bischaris, tribu nubienne qui formait jadis le fonds de la population d'Assouan.— Photographie de M. Lemoine", p. 315
06-32	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Assouan a conservé sa physionomie orientale (page 313)", p. 316
06-33	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"À Assouan : des forçats, deux par deux, déchargent et montent les rails d'une voie ferrée (page 314)", p. 317
06-34	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"À Louqsor : les mercanti habitaient sur le fleuve dans leurs dahabiehs (page 313).— Photographie de M. Lemoine" p. 318
06-35	P.P.	Similigravure	E.A.N.	P.A.	"Des musiciens et des instruments d'un pittoresque troublant....— Photographie de M. Lemoine", p. 319
06-36	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Les petits cafés du vieil Assouan voisinent avec les caravansérails modernes", p. 320
06-37	Page	Similigravure	E.M.	P.A.	"Des bateliers, un policeman, attendent l'embarquement pour Philae.— Photographie de M. Godard", p. 321
06-38	Page	Similigravure	N.	T.V	"La cataracte d'Assouan fait entendre au loin son grondement continu", p. 322
06-39	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Les eaux du Nil sont sillonnées par des barques de plaisance.— Photographie de M. Lemoine", p. 323
06-40	C.L.	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Les environs d'Assouan sont resté très "vieille Égypte""", p. 324
06-41	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Nous passons près des bateliers qui ramènent en chantant.— Photographie de M. P. Godard", p. 325
06-42	V	Similigravure	E.A.N.	P.A	"Une femme entr'ouvre son voile", p. 325
06-44	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Chacun va puiser l'eau du fleuve nourricier de l'Égypte", p. 326

06-43	Page	Similigravure	E.A.N.	PA.	"Le nubien et son coursier", p. 327
06-45	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Sur le fleuve descendent de grandes barques remplies de paille hachée.— Photographie de M. Lemoine", p. 328
06-46	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Un enfant, les jambes écartées, chevauche un buffle.— Photographie de M. Lemoine", p. 329
06-47	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"L'entrée d'un village de Basse-Nubie à l'aspect redoutable d'un château fort.— Photographie de M. Lemoine", p. 330
06-48	P.P.	Similigravure	V.	Scène	"En route pour le désert.— Photographie de M. M. L.", p. 331
06-49	Page	Similigravure	E.A.	Décors	"Le dieu Bées, bas relief du temple de Bakkeh (page 328).— Photographie de M. Lemoine", p. 332
06-50	Page	Similigravure	E.A.	Décors	"Temple d'Ibsamboul, Ramsès II perce un chef lybien de sa lance", p. 333
06-51	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Les colosses du temple d'Ibsamboul ont 26 mètres de haut (page 330)", p. 330
06-52	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Le terme de mon voyage fut Ouady Halfah (page 327)", p. 331
06-53	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Le calme du désert règne sur les villages de la Basse Nubie.— Photographie de M. Lemoine", p. 332
06-54	C.L	Similigravure	E.A.N.	Scène	"On cause en prenant, comme siège les rochers de la rive.— Photographie de M. P. Godard", p. 333
10-1	Page	Similigravure	V.	Scène	"À l'entrée de l'Ouadi Feiran, le soleil se couchant, les tentes montées (page 320)", p. 313
10-2	V.	Similigravure	E.A.	Objet	"Serabit-el-Khadim. Un des chapiteaux du temple.— Cliché du p. Savignac", p. 313

Carte-6		V.H.			"Carte de la région parcourue par M. le Comte J. de Kergorlay", p. 314
10-3	DP	Similigravure	V.	Scène	"Un passage difficile pour les chameaux sur les bords de la mer rouge", p. 315
10-4	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Serabit-el-Khadim. Une des grandes stèles aux abords des temples (page 318).— Cliché du P. Savignac", p. 316
10-5	Page	Similigravure	E.A.et E.A.N.	Objet et P.I.	"Stèles rupestres des ruines de Magharah. Aïd, un descendant des anciens Sati (page 316).— Cliché du P. Savignac", p. 317
10-6	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Serabit-el-Khadim. Au dessus d'une entrée de mine", p. 318
10-7	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Serabit-el-Khadim. Stèle près d'une mine", p. 318
10-8	P.P.	Similigravure	E.A.	Site	"Serabit-el-Khadim, vue générale des temples (page 318)", p. 319
10-9	P.P.	Similigravure	N.	TV	"Près de Feiran, les buissons de tarfa, d'un vert gris cendré, sont plus touffus (page 321)", p. 319
10-10	Page	Similigravure	E.A.	Objet	"Serabit-el-Khadim. Offrande faite à la déesse Hathor (page 317)", p. 320
10-11	Page	Similigravure	N.	T.V.	"Le Djebel Serbal (page 322)", p. 321
10-12	Page	Similigravure	N.	T.V.	"Feiran : un monticule, appelé El-Meharret marque le centre de l'ancienne Pharan", p. 321
10-13	Page	Similigravure	E.A.N.	P.I.	"Ma chamelle Sobho et mon chamelier Khalil", p. 322
10-14	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"Au sommet du Djebel Tahounieh, on voit les ruines d'une Église", p. 323
10-15	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Bientôt les dattiers apparaissent entourant un groupe de cabanes (page 321)", p. 324

10-16	Page	Similigravure	N.	Site	"En face, voici la montagne Sainte s'élevant de quatre à cinq cents mètre au dessus de la plaine", p. 327
10-17	V.	Similigravure	E.A.N.	PA.	"Bédouines se reposant", p. 327
10-18	Page	Similigravure	E.C.B	Site	"C'est par cette porte que nous entrons dans le monastère", p. 328
10-19	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"Intérieur de la basilique du Sinaï (page 332).— Cliché du P. Perez y Pando", p. 327
10-20	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"Intérieur du monastère du Sinaï, le clocher et la façade de la basilique.— Cliché du P. Savignac", p. 328
10-21	Page	Similigravure	E.C.B.	Objet	"Basilique du Sinaï. Mozaïque de l'abside (page 333).— Cliché du P. Savignac", p. 329
10-22	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"À l'intérieur du monastère. Ruelle du monastère. À gauche, la basilique (page 329)", p. 330
10-23	P.P.	Similigravure	E.C.B.	Site	"Sinaï. Le monastère de Sainte-Catherine au pied de la montagne sainte, vue prise du nord-est.— Cliché de P. Savignac", p. 331
10-24	Page	Similigravure	E.C.B.	Objet	"Basilique du Sinaï. Mosaïque : Moïse devant le buisson ardent ; en bas à gauche, Tête du Christ considérée à tort comme la tête de Justinien (page 334).— Cliché du P. Savignac", p. 332
10-25	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"Vue des terrasses du monastère du Sinaï", p. 333
10-26	Page	Similigravure	E.C.B.	Objet	"Une des portes sous lesquelles on passe pour gagner le sommet du Sinaï (page 336)", p. 334

10-27	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"Le chevet de la basilique et de la chapelle du buisson ardent (page 334)", p. 335
10-28	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"Au sommet du Sinaï on voit les ruines d'une chapelle", p. 336
13-1	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Une voiture publique indigène devant la gare du Caire", p. 481
13-2	V.	Similigravure	E.M.	P.A.	"Colporteur indigène", p. 481
Carte-7					"Plan du Caire et de ces environs", p. 482
13-3	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Les petits ânes et leurs âniers attendent les voyageurs (page 490)", p. 483
13-4	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Cireur de bottes et boîte à cirage", p. 484
13-5	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Un marchand de fez ou tarbouche (page 482)", p. 485
13-6	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Les marchands indigènes encombrant les rues (page 484)", p. 486
13-7	P.P.	Similigravure	E.M.	Scène	"La rue Mouski est une des plus animées du Caire (page 488)", p. 487
13-8	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Les palmiers du jardin de l'Ezbékieh (page 486)", p. 489
13-9	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Un autre aspect de la rue Mouski (page 488)", p. 490
13-10	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"D'autres marchands de boissons rafraîchissantes (page 482)", p. 491
13-11	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Dans le bazar, chaque marchandise à sa rue ou sa ruelle (page 490)", p. 492
13-12	C.L	Similigravure	E.A.N.	Objet	"Partout des Norias ou des Sakiehs (page 482)", p. 494
13-13	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"La mosquée Mahmoudieh sur la place Roumeileh est une grande mosquée moderne", p. 495
13-14	V.	Similigravure	E.M.	Scène	"Un restaurant portatif", p. 495

13-15	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Une rue du vieux Caire (page 502)", p. 496
13-16	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"Retour au village après la vente des légumes", p. 497
13-17	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Entrée du chateau romain de babylone au vieux Caire (page 502)", p. 498
13-18	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"La rue Masr el Khedim au vieux Caire est très pittoresque (page 502)", p. 499
13-19	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Les colonnes de l'épreuve de la mosquée d'Amr (page 504)", p. 500
13-20	PP	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Funérailles arabes, les prières pour le repos de l'âme du défunt", p. 501
13-21	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"La fontaine aux ablutions dans la grande cour de la mosquée d'Amr (page 504)", p. 502
13-22	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Dans une rue du vieux Caire (page 502)", p. 503
13-23	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"L'entrée de la citadelle avec la mosquée de Méhémet-Ali", p. 504
13-24	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Devant la mosquée d'Amr (page 504)", p.505
13-25	Page	Similigravure	E.C.B.	Site	"L'entrée de l'ancienne forteresse de Babylone et de l'église grecque de Saint-Georges", p. 506
13-26	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le pont Ksar-el-Nil qui mène du Caire à Guezireh et aux pyramides", p. 507
13-27	V.	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Les petits ânes d'Égypte ne servent pas qu'aux touristes", p. 507
13-28	Page	Similigravure	E.M.	Site	"La place Abdine avec la résidence urbaine du Khédivé", p. 508
13-29	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Train de chameau transportant des marchandises", p. 509

13-30	Page	Similigravure	E.M.	Site	"La route du Caire aux Pyramides pendant l'inondation du Nil (page 506)", p. 510
13-31	Page	Similigravure	E.M.	Site	"De là, nous regardons le jardin de l'Ezbekieh (page 514)", p. 511
13-32	Page	Similigravure	E.M.	Objet	"Bateau de tourisme pour le barrage (page 516)", p. 512
13-33	PP	Similigravure	E.M.	Site	"Le Nil devant Guezireh, coule entre deux rives, majestueux (page 514)", p. 513
13-34	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le jardin du barrage à la pointe du delta (page 516)", p. 514
13-35	Page	Similigravure	E.M.	Scène	"De jolis et pittoresques villages se succèdent au bord du Nil", p. 515
13-36	Page	Similigravure	E.M.	Objet	"Quelques barques aux hautes voiles pointues passent (page 516)", p. 516
13-37	Page	Similigravure	E.A.	Site	"Excursionnistes sur le plateau du sphinx et de la grande pyramide (page 507)", p. 517
13-38	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Le Caire : Square Suarés", p. 518
13-39	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Les tombeaux des Khalifes sont une longue suite de minarets et de coupoles (page 523)", p. 519
13-40	V.		E.A.N.	Site	"Un des tombeaux des mamelouks (page 525)", p. 519
13-41	Page	Similigravure	E.M.	P.A	"Un policeman en costume d'été", p. 520
13-42	Page	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Un paysage d'Égypte : barques de transport sur le canal, près de Matariyeh", p. 521
13-43	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Entrée du palais khédival à la station "Palais de Koubbeh" (page 521)", p. 522
13-44	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Des maisons basses baties en briques de boue noire du Nil (page 517)", p. 523

13-45	Page	Similigravure	E.C.B.	Objet	"Le vieux tronc de l'arbre de la Vierge à Matariyeh (page 521)", p. 524
13-46	P.P.	Similigravure	E.A.N.	Scène	"Sur les bords du canal aux environs de Matariyeh (page 520)", p. 525
13-47	Page	Similigravure	E.M.	Site	"Au petit barrage du delta", p. 526
13-48	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Vue de la petite ville de Matariyeh, célèbre autrefois pour ses jardins de balsamiers (page 520)", p. 527
13-49	Page	Similigravure	E.A.	Objet	Pied de l'obélisque d'Héliopolis (page 520)", p. 528
13-50	Page	Similigravure	E.A.N.	Site	"Une fontaine publique sur la route de l'obélisque (page 520)", p. 529
13-51	C.L.	Similigravure	E.M.	Site	"Une avenue à Hélouan (les deux obélisques de droite sont une originalité du propriétaire aimant la couleur locale) (page 526)", p. 530

Sources

Sources imprimées

- CAMMAS, HENRY, *L'Égypte photographiée*, Paris, Maison-Laffite, 1864, collection de la BnF numérisée sur Gallica ¹⁰⁴.
- CHARTON, Édouard, AURENCHE, Marie-Laure (ed.) *Correspondance générale d'Édouard Charton, 1807-1890*, Paris, Champion, 2008, 2 t., 2309 p.
- CHARTON, Édouard, « Lettres à Émile Souvestre », dans *La Revue de Paris*, 15 mars 1911. Lettres publiées en complément à un article sur la « Jeunesse d'un Saint Simonien » de Jean-Paul Laffitte, un de ses gendre.
- LAFFITTE, Jean-Paul, « Post scriptum aux Lettres à Émile Souvestre », dans la *Revue de Paris*, mars 1911.
- LAFFITTE, Jean-Paul, *Le Temps*, 28 février 1890.
- *Magasin Pittoresque sous la direction d'Édouard Charton*, 1833-1906, collection de la bibliothèque municipale de Lyon, cote 127387, collection de la bibliothèque jésuite des Fontaines, cote SJ Z 486.
- *Magasin Pittoresque sous la direction d'Édouard Charton*, 1906-1914, collection de la BnF numérisée sur Gallica ¹⁰⁵.
- *Tour du Monde*, Paris, Hachette, 1860-1914, collection de la bibliothèque municipale de Lyon, cote 126043.

Sources manuscrites

- Dossier de L'IMEC : “Coins d'Égypte ignorés”, 1904 : clichés retouchés ou repris, cote S26 C41-01 à 03.
- Dossier de l'IMEC : “Promenades au Caire”, 1913 : clichés retouchés ou repris,

104. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469857/f1.planchecontact.r=henry+cammass.langFR>.

105. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32810629m/date.r=magasin+pittoresque.langFR>.

cote S26 C48-06 à 10.

Bibliographie

Dictionnaires, atlas et encyclopédies

BÉGUIN, Albert, *Dictionnaire technique de l'estampe*, 3 vol., Paris, Béguin, 1998.

BOUCHER de la RICHARDERIE, Gilles, *Bibliothèque universelle des voyages : ou notice de tous les voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde : publiés tant en langue française qu'en langues étrangères*, 6 vol., Paris, Treuttel et Wurtz, 1808.

Dictionnaire mondial de la photographie : des origines à nos jours, Paris, Larousse, 1994.

JULLIARD, Jacques, WINOCK, Michel (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français* (1996), n. éd. revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

LEBEAU, Richard, *Atlas de la découverte de l'Égypte : voyageurs, archéologues, amateurs de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Autrement, 2007.

PRÉVOST, Michel, ROMAN d'AMAT, Jean Charles, TRIBOU de MOREMBERT, Henri (dir), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey-et-Ané, 1933-.

SOLÉ, Robert, *Dictionnaire amoureux de l'Égypte*, Paris, Plon, 2001.

Histoire générale de la France et de l'Égypte

Ces ouvrages ont été lus pour établir le contexte général historique du sujet. Ils ne sont donc pas explicitement cités dans le texte mais ont permis de dégager les grandes évolutions de la période. En ce qui concerne la question de l'orientalisme et de la représentation de l'Orient par l'Occident, il est particulièrement intéressant de lire l'ouvrage d'Edward Said puis de compléter cette approche, aujourd'hui contestée, par

les livres de Henry Laurens, titulaire de la chaire d'histoire contemporaine du monde arabe au Collège de France. Il est possible aussi de trouver sur le site du Collège de France les enregistrements audio de certaines de ses conférences¹⁰⁶.

AGULHON, Maurice, *La République de Jules Ferry à François Mitterrand*, 2 vol., rééd. (1^{er}éd. 1990), Paris, Hachette, 1992, (coll. « Pluriel »).

BARJOT, Dominique (dir), CHALINE, Jean-Pierre, ENCREVÉ, André, *La France au XIX^e siècle 1814-1914*, Paris, PUF, 2005, 688 p.

BERQUE, Jacques, *L'Égypte : impérialisme et révolution*, Paris, Gallimard, 1967, 750 p.

BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre (dir.), *Histoire du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, 1996, 538 p., (coll. « Initial »).

CARPENTIER, Jean, LEBRUN, François (dir.), *Histoire de la Méditerranée*, nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 301-511.

HENTSCH, Thierry, *L'Orient imaginaire : la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 290 p.

LAURENS, Henry, *Aux Sources de l'orientalisme, La Bibliothèque Orientale de Barthélemy d'Herbelot*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978, 104 p.

LAURENS, Henry, *Les Origines intellectuelles de l'Expédition d'Égypte*, Istanbul-Paris, Isis, 1987, 260 p.

LAURENS, Henry, *Kléber en Égypte, Kléber et Bonaparte*, Le Caire, IFAO, 1988, 582 p.

LAURENS, Henry, *L'Expédition d'Égypte*, Paris, Armand Colin, 1989, 520 p.

LAURENS, Henry, *Orientales*, Paris, CNRS éditions, 2007, 1014 p.

LAURENS, Henry, *L'Orient arabe, Arabisme et islamisme de 1798 à 1945*, Paris, Armand Colin, 1993, 372 p.

LAURENS, Henry, *Le Royaume impossible, la France et la genèse du monde arabe*, Armand Colin, 1990, 210 p.

LEJEUNE, Dominique, *La France de la Belle Époque (1896-1914)*, 4^eéd., Paris, Colin, 2000, 191 p., (coll. « Cursus »).

LEJEUNE, Dominique, *La France des débuts de la Troisième République (1875-*

106. http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/his_ara/audio_video.jsp

1896), Paris, Colin, 1994, 191 p., (coll. « Cursus »).

LOUCA, Anouar, *L'Autre Égypte de Bonaparte à Taha Hussein*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2006, 223 p.

RODINSON, Maxime, *La Fascination de l'Islam*, Paris, Éditions la Découverte, 1989, 199 p.

SAID, Edward, *L'Orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 390 p.

WAARDENBURG, Jacques, *Islam et Occident face à face*, Genève, Labors et Fides, 1998, 143 p.

YON, Jean-Claude, *Le Second Empire, Politique, Société, Culture*, Paris, Armand Colin, 2004, 255 p.

Ouvrages spécialisés

La France et l'Égypte

Robert Solé, qui n'est pas historien, signe toutefois un bel ouvrage sur tous les liens qui se sont créés entre l'Égypte et la France au cours des siècles, et tente d'expliquer l'égyptomanie qui a si souvent saisi la France. Son regard est à étayer avec des ouvrages qui traitent plus particulièrement de l'action de certaines entités pour la conquête du monde : les livres de Dominique Lejeune et de Claude Prudhomme apportent un autre regard sur ses échanges.

DELPAL, Bernard, HOURS, Bernard, PRUDHOMME, Claude (éd.), *France-Levant, de la fin du XVII^e siècle à la Première Guerre mondiale*, Paris, Geuthner, 2005, 414 p.

De MEULENAERE, Philippe, *Bibliographie raisonnée des témoignages oculaires imprimés de l'expédition d'Égypte : 1798-1801*, Paris, Chamonal, 1993, 315 p.

DUKAY, Pierre, *Les Français en Égypte*, Paris, Tallandier, 1933, 92 p.

HAFEZ SALEH, Magdi Abdel, « Les Rapports culturels entre la France et l'Égypte », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, N° 56, 2004, p. 57-66.

IBERT, R., JOUTARD, Philippe, *Le Miroir Égyptien*, Marseille, Éditions du Quai, 1984, 282 p.

LEJEUNE, Dominique, *Les Sociétés de Géographie en France et l'expansion coloniale au XIX^e siècle*, Paris, A. Michel, 1993, 236 p.

LUTHI, Jean Jacques, *Regards sur l'Égypte au temps de Bonaparte*, Paris, Harmattan, 1999, 221 p.

PRUDHOMME, Claude (dir.), *Une Appropriation du monde. Mission et missions XIX^e siècle et au XX^e siècle*, Paris, Publisud, 2004, 254 p.

SOLÉ, Robert, *L'Égypte passion française*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 349 p.

Le voyage en Égypte, en Orient ou ailleurs

Les ouvrages de Jean-Marie Carré, qui ne s'intéresse qu'aux écrivains voyageurs, de Jean-Claude Berchet et de Sarga Moussa permettent une première approche des voyageurs en Égypte ainsi que de leurs textes. Ils ne sont cependant pas exhaustifs et ne couvrent pas tous les auteurs, parfois peu connus, qui publient dans des journaux. Pour avoir des commentaires de ces voyages, il faut aller lire les articles de Sarga Moussa, le livre de Sylvain Venayre et la thèse de Caroline Lehni dont je me suis en partie inspirée pour étudier les illustrations de l'Égypte.

ANTOINE, Philippe, « Chateaubriand en Égypte : le voyageur désenchanté », *Romantisme*, N° 120, 2003, p. 27-35.

BERCHET, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient, anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Lafont, 1985, 1108 p.

CARRÉ, Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2 vol., 1932, 400 p.

CLAYTON, Peter A., *L'Égypte retrouvée : artistes et voyageurs des années romantiques*, trad. MATIGNON, Zéline, Paris, Seghers, 1984, 192 p.

LECLANT, Jean, « La Modification d'un regard (1787-1826) : du *Voyage en Syrie et en Égypte* de Volney au *Louvre* de Champollion », dans *Comptes-rendus des séances de l'année 1987 - Académie des inscriptions et belles-lettres*, 131, N° 4, 1987, p. 709-729.

LEHNI, Caroline, « De l'exploration au récit grand public », *Études photographiques*, N° 18, mai 2006, p. 72-95.

LEHNI, Caroline, *Lire l'Égypte en image, la représentation de l'Égypte au Royaume Uni à travers l'illustration des récits de voyage, 1789-1914*, Thèse, Université Paris 7, 2007.

MOUSSA, Sarga, « La Double vue : sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile

Gauthier », *Le temps des médias*, 2007/1, N° 8, Nouveau monde édition, p. 34-45.

MOUSSA, Sarga, « Méhémet-Ali au miroir des voyageurs français en Égypte », *Romantisme*, N° 120, 2003, p. 15-25.

MOUSSA, Sarga, « Le Récit de voyage, genre « pluridisciplinaire ». À propos des Voyages en Égypte au XIX^e siècle », *Sociétés et Représentations*, N° 21, 2006/1, p. 241-253.

MOUSSA, Sarga, ANTONOWICZ, Kaja (collab.), *Le Voyage en Égypte : anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2004, 1066 p.

SOLÉ, Robert, WALTER, Marc, ARQUÉ, Sabine (collab.), *Voyages en Égypte*, Paris, Éditions du Chêne, 2003, 319 p.

VENAYRE, Sylvain (dir.), *Le Siècle du Voyage, Sociétés et représentations*, N° 21, Paris, ISOR/CREHESS, avril 2006.

L'histoire de la presse et de l'illustration de presse

Encore une fois cette bibliographie est à deux vitesses. L'approche de l'histoire de la presse au XIX^e siècle peut se faire avec les ouvrages de :

- Claude Bellanger, qui, bien que vieillissant, est le seul à traiter certains points,
- de Frédérique Barbier et Catherine Bertho-Lavenir qui a l'avantage de replacer la presse parmi les autres médias,
- de Christophe Charle et de Jean Watelet.

Ils permettent d'avoir les tirages approximatifs des journaux dans leur ensemble et de pouvoir replacer le *Magasin Pittoresque* et le *Tour du Monde* dans le contexte des publications.

Pour une approche plus spécifique de la presse illustrée il faut bien sûr lire Jean-Pierre Bacot qui distingue les quatre générations de presse illustrée et qui les décrit. Son ouvrage permet de recontextualiser très précisément *Le Tour du Monde* et le *Magasin Pittoresque* dans la presse illustrée et de voir en quoi ces deux ouvrages se démarquent des mouvements généraux.

Marie-Laure Aurenche a fait un énorme travail sur les deux revues que j'étudie et sur leur fondateur, Edouard Charton, à partir de sources inédites comme ses lettres.

Les articles de Thierry Gervais, de Sarga Moussa, d'Isabelle Surun et de Jean-François Tetu, le livre de Guy Gauthier et les travaux de Sophie Rochard et d'Hélène Sirven traitent plus spécifiquement de l'image, de sa fabrication à son insertion dans le texte en passant par sa signification. Ils donnent des clés pour comprendre comment l'image est construite avant d'être diffusée et comment elle structure une revue.

ADHÉMAR, Jean, « L'Enseignement par l'image », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1981, p. 53-60, septembre 1981, p. 49-60.

AURENCHE, Marie-Laure, *Édouard Charton et l'invention du « Magasin pittoresque » (1833-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

AURENCHE, Marie-Laure, « Découvrir l'Égypte sans quitter Paris : l'itinéraire du *Magasin Pittoresque* à deux sous », dans *Romantisme*, 2003, n° 120, p. 47-55.

AURENCHE, Marie-Laure, « L'Égypte contemporaine dans le *Magasin Pittoresque* entre 1833 et 1870, les silences d'Édouard Charton, saint-simonien républicain », dans RÉGNIER, Philippe, *Études Saint-Simoniennes*, Lyon, PUL, 2002, p. 271-304.

AURENCHE, Marie-Laure, « L'Invention des magazines illustrés au XIX^e siècle, d'après la *Correspondance générale* d'Édouard Charton (1824-1890) », *Médias 19* [En ligne], Dossier : La lettre comme laboratoire, mis à jour le : 02/10/2011, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=331>.

BACOT, Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIX^e siècle, une histoire oubliée*, Collection Médiatextes, Limoges, Pulim, 2005, 208 p.

BARBIER, Frédéric, BERTHO-LAVENIR, Catherine, *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Paris, A. Colin, 1996, 396 p.

BELLANGER, Claude, GODECHOT, Jacques, GUIRAL, Pierre, TERROU, Fernand (dir.), *Histoire générale de la presse française*, t.2, *De 1815 à 1871*, Paris, PUF, 1969 ; t.3, *De 1871 à 1940*, Paris, PUF, 1972.

CASPARD, Pierre, « La Presse d'éducation, portrait de famille », *Historiens et Géographes*, février 1993.

CHALINE, Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition, les sociétés savantes en France, XIX^e siècle et XX^e siècle*, 2^eéd., Paris, Éditions du CTHS, 1998, 270 p.

CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Éditions du Seuil, 2004, 399 p.

DELPORTE, Christian, « Presse et culture de masse en France (1880-1914) », *Revue historique*, janvier-mars 1998, N° 605, p. 93-122.

DELPORTE, Christian, GERVEREAU, Laurent, MARÉCHAL, Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008, 480 p.

EVENO, Patrick, *L'Argent de la presse française des années 1820 à nos jours*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2003, 236 p.

EVENO, Patrick, *La Presse*, Paris, PUF, 2010, 127 p., (coll. « Que sais-je »).

FEYEL, Gilles, *La Presse en France des origines à 1944*, Paris, Ellipses, 1999, 192 p.

GAUTHIER, Guy, *Édouard Riou, dessinateur : entre le « Tour du monde » et Jules Verne, 1860-1900*, L'Harmattan, Paris, 2008, 185 p.

GEORGEL, Chantale, « La Mise en représentation », dans MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves, SAVY, Nicole (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Creapolis, 1992, 255 p.

GERVAIS, Thierry, « D'après photographie, premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* 1843-1859 », *Études photographiques, Société française de photographie*, N° 13, 13 juillet 2003, p. 56-85.

GERVAIS, Thierry, Morel, Gaëlle, *La photographie, histoire, technique, art, presse*, Paris, Larousse, 2008, 238 p.

GUERY, Louis, *Visages de la presse, la présentation des journaux des origines à nos jours*, Paris, CFPJ éditions, 1997, 252 p.

JEANNENEY, Jean-Noël, *Une Histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 374 p.

KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, 2^eéd., Genève, Droz, 2005, 638 p.

KALIFA, Dominique, *La Culture de masse en France*, vol.1, 1860-1930, Collection « Repère », Paris, La Découverte, 2001, 122 p.

LAGARDE-FOUQUET, Annie, LAGARDE, Christian, *Édouard Charton (1807-1890), et le combat contre l'ignorance*, Rennes, PUR, 2006, 248 p.

LEYMARIE, Michel, MOLLIER, Jean-Yves, PLUET-DESPATIN, Jacqueline (dir.), *La Belle époque des revues : 1880-1914*, Paris, IMEC, 2002, 439 p.

MARCIL, Yasmine, *La Fureur des voyages, les récits de voyages dans la presse périodique (1750-1789)*, Paris, Champion, 2006, 650 p.

MARCIL, Yasmine, « Le Lointain et l'ailleurs dans la presse périodique de la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Le temps des médias*, 2007/1, N° 8, Nouveau monde édition, p. 21-33.

MARTIN, Marc, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997, 494 p.

PARENT-LARDEUR, Françoise, *Lire à Paris au temps de Balzac, Les cabinets de lecture à Paris 1815-1830*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1981, 222 p.

PLACE, Jean-Michel, VASSEUR, André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e siècle et XX^e siècle*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, vol. 1, 1973, vol. 2, 1974, vol. 3, 1977.

ROCHARD, Sophie, *La Photographie et la presse illustrée (1853-1870)*, maîtrise d'histoire de l'art, Université Paris IV, 1989-1990.

SARGA, Moussa (dir), « Les Peuples sauvages dans le *Magasin Pittoresque* (1833-1870), le pouvoir des images », dans SARGA, Moussa, *L'Idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e siècle et XIX^e siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 239-264.

SIRVEN, Hélène, *L'Image de l'Océanie à travers la revue « Le Tour du monde » (1860-1914) : figures de l'exotisme*, Thèse de Philosophie, Université Paris 1, 1994.

SURUN, Isabelle, « Les Figures de l'explorateur dans la presse du XIX^e siècle », *Le temps des médias*, 2007/1, N° 8, Nouveau monde édition, p. 57-74.

TETU, Jean-François, « Mise en pages et illustrations au début du XIX^e siècle », dans *Textologie du journal*, Paris, Minard, 1990, p. 111-140.

VENAYRE, Sylvain, « Le Voyage, le journal et les journalistes », *Le temps des médias*, 2007/1, N° 8, Nouveau monde édition, p. 46-56.

WATELET, Jean, *La Presse illustrée en France, 1818-1914*, 11 vol., Paris, Jean Watelet, 1998.

WEILL, Georges, *Le Journal, origines, évolution et rôle de la presse périodique*, Paris, La Renaissance du livre, 1934, 451 p.

L'histoire de la photographie

Il s'agit de donner une première idée sur le développement des techniques photographiques et de leur utilisation. L'ouvrage de Marta Caraion, l'article d'Anne-Claude Ambroise et celui de France Duclos ont été particulièrement utilisés pour étudier l'apparition de la photographie comme mode de représentation et ses différences avec les gravures d'après dessin.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. « Du Dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 39, N° 1, Janvier-Mars 1992, p. 6-28.

AMELUNXEN, Herbetus von, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^e siècle », *Romantisme*, N° 47, 1985, p. 85-96.

BAJAC, Quentin, De FONT-RÉAULX, Dominique, *Le Daguerrotypage français : un objet photographique*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2003, 440 p.

BAJAC, Quentin, *L'Image révélée : l'invention de la photographie*, Découvertes Gallimard, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2001, 159 p.

BAJAC, Quentin, *La Photographie : l'époque moderne 1880-1960*, Découvertes Gallimard, Paris, Gallimard, 2005, 159 p.

BANN, Stephen, « Photographies et reproductions gravées, l'économie visuelle au XIX^e siècle », *Étude photographiques*, N° 9, mai 2001, p. 23-24.

BARTHÉLÉMY, Guy, « Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1999, N° 105, p. 119-131.

BOISJOLY, François, *La Photo-carte : portrait de la France du XIX^e siècle*, Lyon, Édition Lieux Dits, 2006, 159 p.

BRUNET, François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, 361 p.

CARAION, Marta, « Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime Du Camp », *Romantisme*, 2003, N° 120, p. 57-65.

CARAION, Marta, *Pour Fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003, 391 p.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 412 p.

DONDERO, Maria Julia, « Barthes, la photographie et le labyrinthe », *Communication et langages*, N° 147, 2006, p. 105-118.

DUCLOS, France, « Du Dessin à la photographie, les images de la Société de géographie », *Histoire et Archives*, N° 2, décembre 1997, p. 159-177.

Figures et portraits par le Musée d'Orsay, Paris, Musée d'Orsay, Milan, 5 continents, 2006, 31 p.

FLEIG, Alain, *Rêves de papier, la photographie orientaliste 1860-1914*, Neuchâtel, Ides et Calandes, 1997, 177 p.

FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, 775 p.

GARAN, Frédéric, *Itinéraires photographiques, de la Chine aux « Missions Catholiques » (1880-1940), perception de la Chine à travers les archives photographiques des O.P.M. et la revue des Missions Catholiques*, Thèse d'Histoire, Université Lyon 2, 1999.

GUNTHER, André, POIVERT, Michel, *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, 619 p.

JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994, 128 p.

KEIM, Jean-A, « La Photographie et sa légende », *Communications*, 2, 1963, p. 41-55.

KHEMIR, Mounira, *L'Orientalisme, L'Orient des photographes au XIX^e siècle*, Paris, Centre national de la photographie, 1994 (coll. « Poche Photo »).

LAVÉDRINE, Bertrand (dir.), GANDOLFO, Jean-Paul, MONOD, Sybille (collab.) *[Re]Connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007, 345 p.

LE GUERN, Nicolas, *L'Égypte et ses premiers photographes, étude des différentes techniques et du matériel utilisés de 1839 à 1869*, Mémoire de DEA en Histoire des techniques, École des hautes études en sciences sociales, 2001, 124 p.

MARESCA, Sylvain, « Les Apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », *Terrain*, N° 30, 1998, p.83-94.

PELLERIN, Denis, *La Photographie stéréoscopique sous le second Empire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, 120 p.

PIETTE, Albert, « La Photographie comme mode de connaissance anthropolo-

gique », *Terrain*, N° 18, 1992, p. 129-136.

« La Société de Géographie, sa bibliothèque et ses collections photographiques », *Ethnographie et photographie*, N° 109, printemps 1991, p.179-183.

VOIGNIER, Jean-Michel, *Répertoire des photographes de France au XIX^e siècle*, Le-Pont-de-Pierre, chez l'auteur, 1993, 317 p.

Histoire de la gravure

Cette dernière section se construit autour de mon envie de traiter l'aspect technique des illustrations : les ouvrages de Janine Bailly-Hertzberg et de Marcus Osterwalder me permettent de trouver qui étaient les dessinateurs et les graveurs des illustrations. En revanche, le livre de Philippe Kaenel, cité dans la partie sur l'Histoire de la presse, bien que ne traitant pas des illustrateurs du *Magasin Pittoresque* et du *Tour du Monde*, montre le lien qui existait entre la peinture, l'illustrateur et la gravure d'illustration, jusqu'à ce que la gravure prenne une place particulière et se développe en corps de métier propre.

Enfin Rémi Blachon nous entraîne dans un exposé très détaillé et très précis des différentes techniques de gravure, utile pour comprendre le mode de construction des images que j'analyse.

ADELIN, Jules, *Les Arts de la reproduction vulgarisés*, Paris, Librairie-Imprimerie réunies, 1894, 379 p.

BAILLY-HERTZBERG, Janine, *Dictionnaire de l'estampe en France 1830-1950*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1985.

BLACHON, Rémi, « L'Atelier ABL et ses avatars, 1832-1892 », *Nouvelles de l'estampe*, N° 171, juillet-septembre 2000, p. 17-29.

BLACHON, Rémi, *La Gravure sur bois au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, Paris, Édition de l'Amateur, 2t., 2001.

DELTEIL, Loys, *Le peintre-graveur illustré (XIX^e siècle et XX^e siècle)*, 31 vol., Paris, 1906-1926.

DREYFUS, John, RICHAUDEAU, François (dir.), *La Chose imprimée, histoire, technique, esthétique et réalisation de l'imprimé*, Paris, Mezt-CEPL, 1977, 640 p.

GUSMAN, Pierre, *La Gravure sur bois en France au XIX^e siècle*, Paris, éd. Albert

Morancé, 1929, 320 p.

OSTERWALDER, Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989.

OSTERWALDER, Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs 1890-1945*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992.

OSTERWALDER, Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2005.

Index

- A**
- Alembert, Jean le Rond d'.....51
- Alma-Tadema, Lawrence 96
- Amélineau, Émile 32, 40, 87, 111
- Andrew, John 119, 123
- Arago, François 2, 94
- Armstrong, G.....119, 122
- B**
- Béchar, Émile.....101
- Bérard, Evremond de 29, 108
- Baedeker, Karl 73
- Balzac, Honoré de 19
- Bar, Alexandre de 29, 34, 70, 98, 108–110,
133
- Barry, Gustave 122
- Bartholdi, Auguste 84, 97
- Bazard, Saint-Amand.....9
- Berchère, Narcisse 61, 84, 96–99
- Bersot, Ernest.....5, 24, 29, 108
- Best, Jean 117, 122–124, 134
- Bewick, Thomas.....118, 125
- Bida, Alexandre .. 29, 39, 70, 99, 108, 109
- Blanc, Charles 107
- Bocourt 107
- Bonaparte, Louis-Napoléon .14, 24, 36, 60
- Bonaparte, Napoléon 1, 30, 31, 36, 51, 60,
73, 92
- Bonnat, Léon 35
- Boscq de Beaumont, Gaston du... 40, 102
- Braun, Adolphe 101
- Bridgman, Frédéric 96
- Burn-Smeeton, Joseph 124
- Byfield, John..... 119
- C**
- Cahrton, Édouard 28
- Cammass, Henry 38, 59, 66, 70, 78, 82,
101, 102, 104, 105, 108, 111–113
- Carnot, Hippolyte 8, 9, 12, 17
- Carnot, Lazare 7
- Chabas, François 32, 34
- Chambers, Robert 22
- Chambers, William..... 22
- Champollion, Jean-François 32, 36, 49, 51,
96
- Champollion-Figeac, Jacques-Joseph... 51
- Charton, Édouard 3–15,
17–22, 24–30, 34–37, 39–41, 43, 81,
82, 91, 93, 102, 106–111, 113, 117,
119–122, 124, 128, 131–134
- Chateaubriand, François René de 31
- Chatry de la Fosse 38
- Chautard, Eugène..... 32, 44, 49
- Chenavard, Antoine-Marie 32, 44
- Chevignard 107
- Clair-Guyot, Ernest 128
- Clot, Antoine 36, 60

Cogniet, Léon	92, 96, 98, 109, 126	Gaillardot, Charles	19
Corot, Jean-Baptiste	84	Galland, Antoine	56
Cosson	124	Gay	17
Cotteau, Edmond	40, 98	Gayet, Albert . 37, 40, 41, 52, 88, 104, 132	
Cuvier, Jean Léopold Nicolas Frédéric . . 7		Georges, M.A.	38
D			
Délié, Hippolyte	101	Gillot, Firmin	129
Dévéria, Théodule	102	Girardet, Karl	29, 88, 98, 108, 110
Daguerre, Louis Jacques Mandé	94	Girardin, Émile de	22
Daubigny, Charles	108, 124	Giraud, Victor	96
Daumier, Honoré	124	Godard	96
Deschamps	41, 132	Goupil, Adolphe	97
Diderot, Denis	22, 51	Goupil, Albert	97
Doré, Gustave	29, 107, 108, 123–126	Goupil-Fresquet, Frédéric	94
Du Camp, Maxime	31, 88, 94	Grad, Charles	39, 40, 98, 131
Dubochet, Jean-Jacques	12	Grandsire, Pierre Eugène	29, 108
Dubois, Paul-François	9	Gray, Charles	119
Dubosq	26	Guimet, Émile	31, 40
E			
Eastman, George	95	Guizot, François	7, 11, 27
Enfantin, Prosper	9, 36, 60, 93	Gusmand, Adolphe	122, 124, 126
Eugénie, impératrice	60, 97	H	
F			
Firmin-Didot, Ambroise	118, 123, 126	Hachette, Georges	39
Flammarion, Camille	13, 17	Hachette, Louis	13
Flaubert, Gustave	31	Hauger	122
Forbin	31	Hildibrand, Théophile	124, 126
Fox-Talbot, William	95	Hotelin, Laurent	123, 124
Frère, Théodore	96, 97	Hurel, Alexandre	122, 124
Français	108	Huyot, Frédéric	126
Freeman, Sean	107	I	
G			
Gérôme, Jean-Léon 33, 84, 92, 96, 97, 110		Ibrahim Pacha	60
Gérando, Joseph Marie de	8	Isambert	88
J			
		Ismaïl 1 ^{er}	109
		J	
		Jackson, John	119, 120
		Joenne	88

Jomard, Edme François	8, 30	Mérian	25
K		Maspéro, Gaston	32
Kane, Elisha	21	Marc-Aurèle	6
Kergorlay, Jean de	40, 62, 77, 82, 103, 105	Mariette, Auguste	32, 37, 52, 100–102
Kléber, Jean-Baptiste	36	Marilhat, Prosper	96, 98, 122
Knight, Charles	10, 23	Marques, maison	101
Kuhn, maison	101	Martin, John	119
L		Martinet	117
L'Hôte, Nestor	36	Maspéro, Gaston	32, 40
Lachevardière, Alexandre	10, 11, 22, 23, 117, 123	Matisse, Henri	92
Laffitte, Jean-Paul	10, 15	Maurand, Charles	126
Lamartine, Alphonse de	88	Merruau, Paul	38
Lambert, Charles Joseph	36	Meunier	124
Lancelot, Dieudonné	29, 107, 108, 110	Michelant	17
Le Gray, Gustave	95	Monckhoven, Désiré van	95
Lee, James	119	Mourad-Bey	73
Lefèvre, André	38, 70, 108	Moynet, Jean-Pierre	29, 108
Lejean, Guillaume	38, 98, 108	N	
Leloir, Isidore	123, 124	Nerval, Gérard de	31, 88
Lemoine	96	Niépce, Nicéphore	94, 128, 129
Lemoyne	96	P	
Lepère, Auguste	124	Paillard, Henri	124
Lepsius, Karl	94	Pannemaker, François	122, 124–126
Leroux, Pierre	9, 10	Parker, Frederick	119
Lesseps, Ferdinand de	39, 61, 84, 109	Paulin, Alexandre	12
Lewis	119	Perrichon, George	124
Linant de Bellefonds, Maurice	60	Piaud, Antoine	122, 124
Loret, Victor	32	Pisan, Héliodore	122–126
Lortet, Louis	39, 52, 132	Place, Victor	95
Louis-Philippe	36, 109	Pottin, Henri	109
M		Prisse d'Avesnes, Émile	34, 35, 83, 84, 98–100, 122
Méaule, Fortuné	124	Prosper, Infantin	9
Méhémet-Ali	35, 37, 60		

Q	
Quartley, F.	119, 122
R	
Régnier, Isidore	123, 124
Régnier, Philoclès	9
Renoir, Auguste	92
Reynaud, Jean	10, 17, 117
Rhône, Arthur	102
Riou, Édouard	109
Roland	122
Rollin	17
Rougé, Emmanuel de	32
Rousseau, Jean-Jacques	6
Rousseau, Théodore	84
S	
Sève, Joseph	36, 60
Sabatier, Léon	29, 108
Saint-Hillaire, Geoffroy	7
Saint-Simon, Louis de	8, 9
Sainte-Beuve, Charles-Augustin	10
Sand, Georges	19
Sargent, Alfred	122, 124, 126
Scott Archer, Frederick	95
Sears, H.	119
Sears, M.U.	119
Sebat, maison	101
Slom	110
Souvestre, Émile	9, 10, 182
Staël, Auguste	7
T	
Tamissier	122
Templier, Émile	13, 40, 132
Thérond	107, 108
Thompson, Charles	119, 120, 123
Tilly, Émile	124
Tilly, Auguste	124
Tinné, Alexine	38, 39
Trémaux	39, 57, 98
Transon Abel	17
Trotignon Lucien	35
V	
Vallet, Auguste	17
Vivant Denon, Dominique	31, 93
Z	
Zangaki, frères	101

Table des figures

1.1	Édouard Charton, représenté pour l'article « Les hommes du <i>Magasin Pittoresque</i> » dans le <i>Magasin Pittoresque</i> , 1893, p. 6.	11
1.2	Édouard Charton, Truchelut & Valkman (Paris). Photographes, 1883, BnF, Gallica	14
1.3	“Le Tableau de la vie” de Mérian, <i>Magasin Pittoresque</i> , 1844, p. 4. . . .	25
1.4	“Le dépiquage du blé en Égypte”, Gérôme, <i>Magasin Pittoresque</i> , 1861, p. 173	33
2.1	“Ouadi Ledja”, <i>Tour du Monde</i> , 1892, p. 123	48
2.2	Répartition des champs dans le <i>Magasin Pittoresque</i>	50
2.3	Répartition des champs dans le <i>Tour du Monde</i>	50
2.4	“Ancienne sculpture égyptienne, cuiller à parfum, au musée du Louvre”, <i>Magasin Pittoresque</i> , 1882, p. 376	52
2.5	“Coupe de la grande Pyramide”, <i>Magasin Pittoresque</i> , 1843, p. 348 . . .	54
2.6	“Médinet, Palais de Ramsès III”, <i>Tour du Monde</i> , 1863, p. 206	55
2.7	"Vue panoramique d'Alexandrie", <i>Magasin Pittorsque</i> , 1840, p. 405 . .	58
2.8	"Le barrage d'Assouan", <i>Tour du Monde</i> , 1903, p. 308	61
2.9	"Le départ", <i>Tour du Monde</i> , 1866, p. 153	64
2.10	“Les ruines du Rhamesseum, à Thèbes.– Dessin de A. de Bar, d’après photographie”, <i>Magasin Pittoresque</i> , 1873, p. 337	67
2.11	"Femme fellah", <i>Tour du Monde</i> , 1863, p. 198	71
2.12	"Les pyramides d'Égypte", <i>Magasin Pittoresque</i> , 1833, p. 345	72

2.13 "Le Sphinx" Dessin de Boudier, d'après une photographie, <i>Tour du Monde</i> , 1894, p. 131	73
2.14 "Granite Temple, Sphinx & Great Pyramid of Cheops"	74
2.15 Sites représentés par les illustrations des deux revues	76
2.16 "Sinaï. Le monastère de Sainte-Catherine au pied de la montagne sainte, vue prise du nord-est.– Cliché de P. Savignac", <i>Tour du Monde</i> , 1910, p. 331	78
2.17 "Au pont de Kasr-el-Nil (page 129)" en note de bas de page Dessin de Th. Weber, gravé par Ruffe, <i>Tour du Monde</i> , 1894, p. 129	79
2.18 "Une dahabieh", <i>Tour du Monde</i> , 1894, p. 144	80
2.19 "Bientôt les dattiers apparaissent entourant un groupe de cabanes", <i>Tour du Monde</i> , 1910, p. 324	81
2.20 "Un Fellah.– Dessin de M.Prisse", <i>Magasin Pittoresque</i> , 1847, p. 44	83
2.21 "Ouvriers terrassiers du canal de Suez travaillant à la couffe", <i>Tour du Monde</i> , 1863, second semestre, p. 13	85
2.22 "Village arabe près de Port-Saïd", le <i>Tour du Monde</i> , 1863, second semestre p. 25	86
3.1 "L'Expédition d'Égypte de Bonaparte", Léon Cogniet, Musée du Louvre, 1835	92
3.2 L'Expédition d'Égypte de Bonaparte, Léon Cogniet, <i>Magasin Pittoresque</i> , 1836	92
3.3 "Plateforme de la grande pyramide de Chéops", <i>Magasin Pittoresque</i> , 1843, p. 349	99
3.4 "Rochers sur le Nil près de l'île de Philae", <i>Tour du Monde</i> , 1903, p. 304	103
3.5 Photographie originelle de Cammas de Kom-Ombos	112
3.6 "Com-Ombos", d'après photographie de Cammas, <i>Tour du Monde</i> , 1863, p. 212	112
3.7 Photographie originelle de Cammas de Hermant	113
3.8 "Hermant", d'après photographie de Cammas, <i>Tour du Monde</i> , 1863, p. 209	113

3.9	Préparation originale pour l'illustration du récit d'Albert Gayet	114
3.10	"Colporteur indigène", <i>Tour du Monde</i> , 1913, p. 481	115
3.11	Image originale du dossier de préparation de l'article	115
3.12	"Cimetière musulman, au Caire", <i>Magasin Pittoresque</i> , 1834, p. 369 . . .	121
3.13	"Cemetery of Grand Cairo", illustration parue dans le <i>Penny Magazine</i>	121
3.14	"Salon de 1834, Prise d'Alexandrie, bas relief de M. Chaponnière", <i>Magasin Pittoresque</i> , 1834, p. 172.	125
3.15	"Le marché aux grains", gravure de Hildibrand, <i>Tour du Monde</i> , 1860, p. 97.	127
3.16	Détail de l'illustration "Jeune fille fellah", Gravure de Ruffe, <i>Tour du Monde</i> , 1894, p. 161	129

Table des matières

Remerciements	i
Introduction	1
1 Édouard Charton, le <i>Magasin Pittoresque</i>, le <i>Tour du Monde</i> et l'Égypte	5
1.1 Édouard Charton : une volonté instructive à travers l'image?	6
1.1.1 Les années de formation : premiers pas dans le monde de la presse et dans celui de l'instruction	6
1.1.2 L'aventure saint-simonienne : concrétisation des idées du jeune homme?	8
1.1.3 Une carrière éditoriale et politique variée autour d'un impératif : la vulgarisation	10
1.2 Le <i>Magasin Pittoresque</i> et le <i>Tour du Monde</i> : des magazines illustrés particuliers	16
1.2.1 Une nouvelle approche de la forme du magazine	16
Des publications autour de l'illustration	16
Les principes du <i>Magasin Pittoresque</i> : instruire les connaissances générales par l'image	18
Les principes du <i>Tour du Monde</i> : diffuser les découvertes	19
1.2.2 L'illustration instructive du <i>Magasin Pittoresque</i> et du <i>Tour du Monde</i>	22
La naissance de la presse illustrée : un phénomène anglais	22

	La volonté d'instruire par l'illustration	25
1.3	L'Égypte, un pays aux nombreuses illustrations	30
1.3.1	« L'Égypte, passion française »	30
1.3.2	Les articles sur l'Égypte dans le <i>Magasin Pittoresque</i> et le <i>Tour du Monde</i>	33
	<i>Le Magasin Pittoresque</i> en Égypte	33
	<i>Le Tour Du Monde</i> et le voyage en Égypte	37
2	L'Égypte, dans le <i>Magasin Pittoresque</i> et le <i>Tour du Monde</i>, pyramide, mosquée ou européanisation ?	44
2.1	Égypte antique contre Égypte arabe ?	45
2.1.1	L'enquête iconographique : clarifier le corpus	45
2.1.2	L'Égypte du <i>Magasin Pittoresque</i> au <i>Tour du Monde</i> : des facettes très variées	49
	L'Égypte antique	50
	L'Égypte Arabe ou Nubienne	56
	L'Égypte Moderne	60
	Les autres champs documentaires : une Égypte présente mais moins importante	62
2.2	Le dromadaire et le palmier, l'invention d'une Égypte	65
2.2.1	L'Égypte exotique des <i>staffages</i>	65
2.2.2	Des stéréotypes égyptiens	68
2.2.3	Une géographie particulière de l'Égypte ?	74
	Les cartes et les schémas du pays : une vision globale jamais exploitée	74
	Des lieux morcelés	75
	La lecture comme une croisière ou comme un voyage	78
2.3	La vision de l'Égypte	81
2.3.1	Le vrai visage de l'Égypte ?	82

2.3.2	Du <i>Magasin Pittoresque</i> au <i>Tour du Monde</i>	88
3	L'Égypte illustrée, de l'observateur au lecteur	90
3.1	L'illustration originelle sur le territoire égyptien	91
3.1.1	Les techniques de prises d'images	91
3.1.2	Des dessinateurs et des photographes sur le sol égyptien	96
3.1.3	Les inconvénients de la photographie	103
3.2	Le travail du dessinateur : imiter ou traduire le dessin original?	106
3.2.1	Des dessinateurs très renommés, tournés vers l'Égypte	106
3.2.2	Des illustrations "d'après nature" aux illustrations "d'après photographie" : une Égypte de plus en plus réaliste?	110
3.2.3	L'utilisation de photographies originales : la disparition du dessinateur?	113
3.3	Le graveur, cet homme indispensable	117
3.3.1	Des gravures sur l'Égypte d'origine anglaise?	117
3.3.2	La gravure sur bois debout dans le <i>Magasin Pittoresque</i> et le <i>Tour du Monde</i>	122
3.3.3	Les procédés de reproduction mécaniques : la disparition du graveur?	128
3.4	L'insertion dans le texte : nouveau pas de l'orientalisme?	131
3.4.1	La mise en page de la rédaction	131
3.4.2	Des légendes orientées vers l'exotisme	134
	Conclusion	136
	Annexe 1	139
	Annexe 2	152
	Sources	182
	Bibliographie	184

Index	196
Table des figures	200