

N° 1 — 2026
Numéro inaugural



ALEA

Revue Internationale
d'Art et de Recherche



ASSOCIATION DE LA LUEUR ÉCLAIRANTE DE L'ART

ALEA

Revue Internationale d'Art et de Recherche

Numéro 1 — 2026

Numéro inaugural

Publication semestrielle · Édition électronique

Association de la Lueur Éclairante de l'Art — Paris, 2026

Soumis pour évaluation ISSN

Numéro inaugural — Document destiné à la relecture uniquement

Mentions légales — Colophon

Titre	ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche
Éditeur	Association de la Lueur Éclairante de l'Art (ALEA), association régie par la loi du 1 ^{er} juillet 1901 — siège social : Paris, France.
Directrice de la publication	Ku Chi-Chun, Fondatrice et Présidente.
Rédactrice en chef	Dr Marie Goehner-David.
ISSN (édition électronique)	En cours d'attribution — <i>demande déposée auprès du Centre ISSN France (Bibliothèque nationale de France).</i>
Dépôt légal	À parution — Bibliothèque nationale de France.
Périodicité	Semestrielle.
Langues de publication	Français (langue principale) ; résumés en anglais obligatoires.
Évaluation	Double aveugle, comité de lecture international.
Date de publication	Mai 2026.
Contact éditorial	contact@alea-revue.org

Note de soumission. Le présent document constitue le numéro inaugural d'ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche dans sa version destinée à l'évaluation par les instances d'attribution de l'ISSN et par les agrégateurs académiques. Toute reproduction, citation ou diffusion en dehors du cadre de cette évaluation est strictement réservée à l'éditeur.

© 2026 Association de la Lueur Éclairante de l'Art — Tous droits réservés.

Comité éditorial

Direction de la publication*Ku Chi-Chun*

Fondatrice et Directrice de la publication — Présidente, Association de la Lueur
Éclairante de l'Art.

Rédaction en chef*Dr Marie Goehner-David*

Rédactrice en chef — Docteure en arts visuels et plastiques, Université de Strasbourg
(UR3402 ACCRA, groupe *Cultures visuelles*).

Comité scientifique

Membres en cours de constitution.

Représentation pluri-traditions : Europe, Asie de l'Est, Amériques.

Champs disciplinaires

Arts visuels

Arts du spectacle — danse, théâtre

Musique

Théorie de l'art

Études curatoriales

Politique éditoriale

Évaluation en double aveugle par des experts internationaux.

Indépendance éditoriale vis-à-vis de tout intérêt institutionnel, politique ou commercial.

Dialogue structurel entre traditions savantes européennes et asiatiques.

Sommaire

Ouvertures

Éditorial — Numéro inaugural	6
------------------------------	---

Dr Marie Goehner-David, Rédactrice en chef

Mot de la Fondatrice	8
----------------------	---

Ku Chi-Chun, Directrice de la publication

Études — Histoire et théorie de la photographie

Le photomontage et la retouche au XIX ^e siècle : combler les lacunes du témoignage photographique par l'intervention manuelle	10
--	----

Dr Marie Goehner-David — Université de Strasbourg (UR3402 ACCRA)

Informations éditoriales

Conditions de soumission et instructions aux auteurs	21
--	----

Éditorial — Numéro inaugural

Un pari sur la forme qu'il mérite

ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche

C'est avec un sens de la responsabilité intellectuelle et une attente mesurée que je présente le numéro inaugural d'ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche.

Fonder une revue scientifique relève, par nature, d'un pari : celui qu'il reste quelque chose à dire qui n'a pas encore été énoncé dans la forme qu'il mérite. ALEA Revue engage ce pari sur un terrain précis — celui d'un dialogue rigoureux et soutenu entre les différentes disciplines artistiques (arts visuels, danse, théâtre, musique) et les champs théoriques qui les accompagnent, avec une attention particulière portée à la conversation entre les traditions savantes européennes et asiatiques. Ce terrain n'a pas manqué d'attention ; il a, en revanche, longtemps manqué d'un espace éditorial également engagé envers l'ampleur disciplinaire et le sérieux interculturel.

L'architecture éditoriale de la revue repose sur trois engagements, qui guideront chaque volume à venir :

Ampleur disciplinaire, précision méthodologique. La revue accueille des travaux portant sur les arts visuels, les arts du spectacle — danse, théâtre, musique — ainsi que les cadres théoriques et historiques qui leur sont associés. Ce qui unit ces contributions n'est pas un objet d'étude unique, mais une exigence partagée de rigueur méthodologique.

Exigence linguistique. Le français est la langue principale de publication, garantissant la profondeur et la précision de l'engagement théorique. Des résumés en anglais sont systématiquement requis afin d'assurer l'accessibilité internationale des travaux.

Rigueur procédurale. Chaque contribution est soumise à une évaluation en double aveugle par des experts internationaux. Les décisions éditoriales sont prises indépendamment de tout intérêt institutionnel, politique ou commercial.

La revue est publiée par l'Association de la Lueur Éclairante de l'Art (ALEA), association française de loi 1901 dont le siège est à Paris. Son axe éditorial est délibérément construit autour du dialogue entre les traditions académiques européennes et asiatiques — sans exclusion pour autant les travaux issus d'autres régions, et sans subordonner une tradition à une autre.

L'article inaugural, *Le photomontage et la retouche au XIX^e siècle : combler les lacunes du témoignage photographique par l'intervention manuelle*, fixe le registre intellectuel que j'espère voir associé à cette revue. Il examine les premières manipulations photographiques non comme tromperie, mais comme compensation — une réponse aux limites structurelles du médium. Les questions qu'il soulève dépassent largement le XIX^e siècle, et dépassent même la photographie elle-même, pour rejoindre ce que signifie, dans toute forme d'art, le fait pour une œuvre de témoigner de ses propres conditions de fabrication.

Une revue se construit lentement. J'invite les chercheurs, les commissaires d'exposition, les chorégraphes, les dramaturges, les musicologues et les praticiens de toutes disciplines à entrer dans cette conversation en construction, par la soumission, par la lecture, et par le travail patient d'édification d'une infrastructure intellectuelle destinée à durer au-delà de toute direction éditoriale individuelle.

Dr Marie Goehner-David

Rédactrice en chef

ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche

Paris, 2026

Une infrastructure d'échange

ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche

ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche a été fondée avec une intention précise : constituer en France un espace académique durable où chercheurs et praticiens internationaux, dans les arts visuels, les arts du spectacle et les champs théoriques, puissent se rencontrer dans des conditions intellectuelles égales.

La revue est construite autour d'un axe délibéré : le dialogue soutenu entre les traditions savantes européennes et asiatiques. Ces deux traditions ont, trop longtemps, évolué en parallèle plutôt qu'en véritable conversation — chacune produisant des travaux d'une qualité remarquable, chacune lue, pour l'essentiel, à l'intérieur de son propre périmètre linguistique et institutionnel. ALEA Revue existe pour rendre cette conversation structurellement possible : par des standards éditoriaux partagés, par une évaluation par les pairs rigoureuse, et par un cadre de publication qui traite l'origine géographique comme un contexte, et non comme une hiérarchie.

Le choix de la France comme lieu d'ancrage de la revue est méthodologique, et non symbolique. Paris est, depuis plus d'un siècle, l'un des lieux principaux où le discours sur les arts — peinture, performance, musique, théorie — se formule, se discute et s'affine. Y établir une revue internationale, c'est inscrire la conversation au sein d'une tradition académique qui a longtemps pris au sérieux le travail du regard, le travail de l'écriture, et la relation entre les deux.

L'Association de la Lueur Éclairante de l'Art (ALEA), sous l'égide de laquelle cette revue est publiée, a été constituée en association française de loi 1901 avec précisément cet objectif. Sa mission est de réunir — par-delà les nationalités, les langues, les disciplines et les rattachements institutionnels — les chercheurs et praticiens dont les travaux, dans les arts visuels, la danse, le théâtre, la musique et les champs théoriques qui les accompagnent, méritent un engagement académique soutenu, et de garantir que cet engagement s'inscrive dans un cadre d'indépendance éditoriale et de rigueur procédurale.

Ce que nous construisons, cependant, dépasse la revue elle-même. ALEA Revue est conçue comme l'une des composantes d'une écologie académique plus large — une écologie dans laquelle la publication évaluée par les pairs s'accompagne des espaces dans lesquels l'échange savant a effectivement lieu. Les prochains volumes seront accompagnés de programmes affiliés à ALEA : des conférences au format TEDx destinées à faire circuler la recherche académique dans un espace intellectuel plus large ; des colloques étudiants inter-universitaires permettant aux jeunes chercheurs de présenter leurs travaux dans un cadre éditorial sérieux ; et un dispositif structuré d'échange académique soutenant les chercheurs européens au sein d'institutions asiatiques, et réciproquement.

Ce que nous construisons, en ce sens, n'est pas uniquement une publication. C'est une infrastructure d'échange — un cadre dans lequel les développements les plus actuels de la recherche savante et artistique, qu'ils émergent d'Asie ou d'Europe, peuvent être lus ensemble, cités ensemble, rencontrés en personne, et prolongés ensemble.

La revue est, par choix, un projet de long terme. Aux lecteurs, aux contributeurs et aux membres de la communauté éditoriale qui rendent ce travail possible : merci de nous accompagner dès le commencement.

Ku Chi-Chun

Directrice de la publication

Fondatrice et Présidente, Association de la Lueur Éclairante de l'Art

Paris — Taipei, 2026

Études — Histoire et théorie de la photographie

Le photomontage et la retouche au XIX^e siècle : combler les lacunes du témoignage photographique par l'intervention manuelle

Marie Goehner-David

Marie Goehner-David

Docteure en arts visuels et plastiques. Membre du groupe de recherche *Cultures visuelles*, Université de Strasbourg (UR3402 ACCRA).

Spécialiste des pratiques de la photographie et de l'étude de leurs processus, elle a soutenu sa thèse *De la fragilité de l'indice* à l'Université de Strasbourg en septembre 2025. Ses recherches portent sur la retouche et son histoire, ainsi que sur la recherche-crédation. Enseignante à la Faculté des arts visuels de Strasbourg, elle y dispense des cours de photographie, de méthodologie théorique et d'histoire de l'art.

Citer cet article

Goehner-David, Marie, « Le photomontage et la retouche au XIX^e siècle... », *ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche*, N° 1, 2026 [en ligne].

Résumé

Cet article interroge la pratique du photomontage et de la retouche au milieu du XIX^e siècle non comme un usage destiné à tromper, mais comme un dispositif technique de compensation, motivé par la volonté de réduire l'écart entre les capacités du médium photographique et la perception humaine. À partir d'un corpus déterminé — Gustave Le Gray, Édouard Baldus, André-Adolphe-Eugène Disdéri — l'étude propose une approche historique et critique de la retouche, en mettant en évidence ses motivations cognitives et patrimoniales en dehors de tout usage relevant de la tromperie.

Mots-clés. photographie, photomontage, retouche, XIX^e siècle, Gustave Le Gray, Édouard Baldus, André-Adolphe-Eugène Disdéri, histoire de l'image, théorie de la photographie.

Abstract

This article examines the practice of photomontage and retouching in the mid-nineteenth century not as a strategy of deception, but as a technical device of compensation, motivated by the will to reduce the gap between the limits of the photographic medium and human perception. Drawing on a defined corpus — Gustave Le Gray, Édouard Baldus, André-Adolphe-Eugène Disdéri — the study proposes a historical and critical approach to retouching, foregrounding its cognitive and heritage-oriented motivations outside any deceptive use.

Keywords. photography, photomontage, retouching, nineteenth century, history of the image, theory of photography.

En 1839, le secrétaire de l'Académie des sciences François Arago présente le daguerréotype au public français. Il décrit « ces images dessinées par ce que la nature offre de plus subtil, de plus délié : par des rayons lumineux¹ », soit des épreuves qui seraient produites directement par la nature, établissant un paradigme de l'empreinte lumineuse comme trace objective du réel. Cette conception de la photographie transpire encore à l'ère numérique, durant laquelle la retouche est vivement critiquée : elle affaiblirait la valeur documentaire de l'image. Pourtant, les manipulations photographiques existent dès le XIX^e siècle, puisqu'elles voient le jour en même temps que le médium photographique. Nous nous attardons alors sur la pratique du photomontage à cette époque — soit la juxtaposition ou réorganisation d'éléments figurant sur l'image de base ou provenant d'une autre photographie — ainsi que la retouche, consistant en des ajustements mineurs, par ajout ou grattage de matière sur le négatif.

Cet article visera à démontrer, à l'aide d'un corpus déterminé, que l'emploi du photomontage et de la retouche, au milieu du XIX^e siècle, ne relève pas nécessairement de la volonté de tromper, mais au contraire de compenser les failles de l'appareil, afin de créer l'image la plus « transparente » possible. Il s'agira ainsi de proposer une approche historique et critique de la retouche photographique, en analysant des pratiques anciennes et leurs motivations, en dehors d'usages relevant de la tromperie. Cette hypothèse sera étudiée au prisme de travaux tels que ceux de Gustave Le Gray (*Les Marines*, 1856–1857), d'Édouard Baldus (*Cloître Saint-Trophime*, 1851 ; *Maison carrée à Nîmes*, 1853) ou encore d'André-Adolphe-Eugène Disdéri (*Cour impériale de Napoléon III*, env. 1866). L'analyse de ces derniers appuiera que la retouche peut viser à clarifier, renforcer ou rendre plus fidèle le témoignage du réel, faisant parfois de l'image « truquée » une image paradoxalement plus « vraie ».

Faire connaître le monde, ou comment contourner les limites physico-chimiques de l'appareil par le photomontage

Le daguerréotype, ainsi que les techniques photographiques lui succédant tels que le calotype (Henri Fox-Talbot, 1841) ou le collodion humide (Frederick Scott Archer, 1851), imposent des contraintes physico-chimiques alors difficilement déjouables. De longs temps de pose sont nécessaires, critère limitant fortement la représentation des sujets en mouvement ; paysages et scènes statiques sont en général préférés au corps et à sa fugacité.

Par ailleurs, si la photographie semble capturer et diffuser des fragments du monde, elle ne restitue pas toujours fidèlement la perception humaine. Le « regard de l'appareil » diffère de celui de l'opérateur, rendant nécessaires des stratégies de compensation afin de transmettre une image plus vraisemblable, au service de la connaissance. C'est précisément dans ce contexte que le photomontage comme la retouche sont utilisés : ils deviennent des outils techniques visant à pallier les limites du médium, bien avant d'être associés à la transformation, à l'imaginaire ou au mensonge. C'est ce qu'explique la curatrice Mia Fine-man lorsqu'elle présente l'exposition *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop* en 2012 au Metropolitan Museum de New York, retraçant l'histoire méconnue de l'édition photographique :

« Pourtant, les photographes eux-mêmes ne savaient que trop bien que cette nouvelle méthode de prise de vue était loin d'être parfaite ; souvent, l'appareil photo avait besoin d'aide. Comme nous l'avons vu, la plupart des premières manipulations photographiques visaient à corriger les défauts techniques de ce nouveau support ou à compenser les limites de sa perception.² »

Ainsi, issus des contraintes techniques du médium mais motivés par la diffusion du savoir, le photomontage comme la retouche ne visent pas d'abord à tromper, mais au contraire à réduire l'écart entre le réel et son empreinte photographique : faire oublier les limites de l'appareil au profit d'une image plus proche de la réalité perçue, ce que nous allons illustrer à travers différents exemples.

Assembler pour mieux montrer

L'une des principales difficultés de la photographie — et ceci aujourd'hui encore pour les personnes travaillant en mode manuel — concerne la maîtrise de l'exposition lumineuse, essentielle à la lisibilité de l'image. En extérieur, le défi peut se montrer de taille : les écarts de luminosité entre les différentes zones d'une scène peuvent rendre l'équilibre lumineux difficile à atteindre, voire impossible.

Tel a été le problème auquel fut confronté Gustave Le Gray (1820–1884) pour sa série *Les Marines* (1856–1857), constituée de prises de vue maritimes dépouillées, montrant le dialogue entre l'eau et le ciel. Exposer correctement le ciel lumineux aurait impliqué de sous-exposer l'eau ; dans le cas inverse, les nuages auraient disparu, surexposés pour laisser apparaître les détails aquatiques. Le photomontage a ici offert une solution de choix : Le Gray a réalisé deux prises de vue distinctes, l'une correctement exposée pour le ciel, l'autre pour la mer, puis a juxtaposé les négatifs préalablement découpés. Cet assemblage a permis d'obtenir une image finale plus nuancée, plus proche de la perception visuelle et surtout riche en détails : la manipulation des négatifs ne visait en rien à trahir la représentation du paysage, mais au contraire à s'en rapprocher au maximum.



Figure 1. Gustave Le Gray, *Marine, étude de nuages*, 1856. Épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre au collodion, 32 × 39 cm. Domaine public.

Au-delà de l'exposition lumineuse se pose aussi la question de la capture du vivant, et notamment des images de groupe, alors-même que le moindre mouvement peut rendre un sujet flou voire fantomatique, tandis que coordonner une quantité conséquente de personnes relève d'un véritable défi, tant humain que technique. Dans les années 1860, André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889), célèbre pour ses portraits de petit format, développe la « carte de visite mosaïque » pour remédier à ces errances. En prenant l'exemple de *La Cour impériale de Napoléon III* (1866), nous constatons que l'image rassemble plusieurs dizaines de visages isolés puis juxtaposés — soit 321 personnes organisées selon une hiérarchie inspirée de l'iconographie religieuse médiévale.



Figure 2. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Cour impériale de Napoléon III*, env. 1866. Tirage gélatino-bromure, 12,8 × 8 cm. Domaine public.

Toute illusion d'espace est abandonnée au profit d'une composition plane et lisible, où l'empereur et sa famille occupent le sommet de la carte, représentés à une échelle plus grande. Ce procédé de composition ambitieux présente de nombreux avantages, tel que celui de réunir l'ensemble des membres de la cour dans un format réduit, tout en assurant la clarté de l'image et la présence contrôlée de chaque individu. Le photomontage apparaît ici comme une solution aux limites optiques et chimiques du médium, mais également aux contraintes de la prise de vue collective — coordination, présence, attention, mouvements — afin de produire une image difficilement réalisable en une seule prise de vue.

Ouvrir le cadre, organiser l'espace : histoires de regards

Une autre limite technique va motiver de nombreux travaux mêlant photomontage et retouche : les optiques du XIX^e siècle sont caractérisées par l'impossibilité d'obtenir un grand angle, ou une netteté simultanée des premiers et arrière-plans. Leur usage restreint fortement les possibilités de cadrage, ainsi que la profondeur de champ. Pourtant, ces limitations semblent absentes des photographies d'Édouard Baldus (1813–1889). Sélectionné en 1851 pour la Mission héliographique, l'ancien peintre devenu photographe parcourt la France afin de documenter le patrimoine architectural ; il est alors reconnu pour la netteté et l'ampleur de ses vues. Le critique Ernest Lacan (1801–1887) souligne ces qualités : « M. Baldus a le secret des grandes perspectives et des lointains horizons. Son objectif embrasse des espaces que l'œil peut à peine mesurer³. »



Figure 3. Édouard Baldus, *Cloître Saint-Trophime*, Arles, 1851. Impression sur papier salé à partir de négatifs papier retouchés à la peinture, 44,8 × 50,2 cm. Domaine public.

L'examen de ses négatifs révèle un important travail de montage. Pour des vues complexes comme le *Cloître Saint-Trophime* d'Arles (1851), Baldus réalise plusieurs prises de vue distinctes, chacune correctement exposée et mise au point, puis découpe et assemble les négatifs en papier afin de construire une image unique pouvant mobiliser, selon le Metropolitan Museum of Art⁴, jusqu'à une douzaine de fragments. C'est ainsi qu'il parvient à présenter l'aile Est du bâtiment avec un maximum de détails : le pilier d'angle et ses sculptures, la galerie, les arcades, le patio, l'extrémité sombre du couloir, le dallage irrégulier du sol, le plafond qui s'ouvre à nous. Son expérience de peintre lui permet de compléter l'ensemble par des retouches à la gouache, camouflant les raccords entre les négatifs.

Ici encore, cette pratique du photomontage et de la retouche vise à dépasser les limites de l'appareil pour restituer une vision lisible, cohérente et proche de la perception humaine. Chez Baldus, cette démarche est explorée jusqu'à « l'optimisation du réel » : aux côtés de vues fondées sur sa perception, comme celles du cloître Saint-Trophime, il adopte également des pratiques de réagencement visuel destinées à transmettre l'information de manière plus efficace. Ceci a été observé par l'historien de l'architecture Barry Bergdoll, qui a examiné les négatifs sur lesquels les manipulations se diversifient pour retravailler l'espace :

« On découvre sans cesse des traces du travail minutieux de peinture et de découpage-collage sur de nombreux négatifs. Les ciels sont presque systématiquement supprimés, donnant aux bâtiments un profil plus saillant. Les éléments indésirables sont éliminés par le cadrage. Mais le plus frappant est la disparition de morceaux de bâtiments voisins, qui rivalisent avec la majesté du monument ou en détournent l'attention.⁵ »

Dans ce cas, « dénaturer » l'environnement attenant aux bâtiments permet d'en optimiser la lisibilité : une entorse au réel, pour presque mieux s'en approcher. Ses photographies de la *Maison carrée à Nîmes* en 1851 puis en 1853 constituent un exemple marquant de cette manœuvre : en supprimant par retouche les constructions environnantes, pourtant présentes sur le premier cliché, il isole et magnifie le monument sur le second, accentuant sa grandeur et la lisibilité de l'image, sans laisser aucun détail troubler l'attention. Il ne s'agit pas (uniquement) de remédier à des failles techniques, mais de valoriser, d'exalter le patrimoine français pour en rendre les qualités immédiatement perceptibles.



Figure 4. Édouard Baldus, *Maison carrée à Nîmes*, 1851. Tirage albuminé d'après négatif papier, 29 × 21 cm. Domaine public.



Figure 5. Édouard Baldus, *Maison carrée à Nîmes*, 1853. Tirage albuminé d'après négatif papier, 33 × 44 cm. © Musée d'Orsay, Paris.

C'est dans un cas tel que celui-ci que s'illustre toute l'ambiguïté des pratiques de photomontage ou de retouche : loin de simplement falsifier le réel, il s'agit parfois d'une stratégie de clarification et de mise en valeur, afin de transmettre une information de manière plus efficiente que la seule photographie lacunaire. La comparaison des deux états de la *Maison carrée* rend cette opération manifeste — non comme tromperie, mais comme un acte de lecture du monument.

Conclusion

La présence ou l'absence de retouche ou de photomontage ne peut donc constituer un critère permettant de juger de l'exactitude du témoignage photographique. Dès ses origines, l'édition de l'image vise principalement à compenser les limites techniques du médium afin de se rapprocher de la vision humaine, qu'il s'agisse des contraintes du daguerréotype ou de l'incapacité du système optique à représenter un paysage dans son ensemble. La manipulation d'un cliché participe ainsi autant à la diffusion du savoir et à la conservation du patrimoine qu'à des usages artistiques ou idéologiques. Elle rappelle que la photographie relève d'une construction, et non d'une simple duplication du réel, impliquant des choix matériels et techniques. Toute image photographique procède donc d'une fabrication subjective, qui invite à développer un regard critique attentif non seulement à ce qui est représenté, mais aussi à l'ensemble du processus de production de l'image.

Notes

- 1 Arago François (1786–1853), *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype*, lu à la séance de la Chambre des députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des sciences le 19 août 1839. En ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630, consulté le 24.05.2020.
- 2 Fineman Mia, *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 45. Traduction personnelle.
- 3 Lacan Ernest, *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, Paris, Grassart, 1856, p. 79. En ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10911788, consulté le 05.01.2022.
- 4 «Edouard Baldus, Cloister of Saint-Trophime, Arles, 1851», The Metropolitan Museum of Art, metmuseum.org/art/collection/search/294858, consulté le 10.01.2022.
- 5 Bergdoll Barry, «A Matter of Time: Architects and Photographers in Second Empire France», in Malcolm Daniel, *The Photographs of Édouard Baldus*, New York / Montréal, The Metropolitan Museum of Art / Canadian Centre for Architecture, 1994, pp. 107–108. Traduction personnelle.

Bibliographie

- Arago François, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype*, lu à la séance de la Chambre des députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des sciences le 19 août 1839. En ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630.
- Bergdoll Barry, «A Matter of Time: Architects and Photographers in Second Empire France», in Malcolm Daniel, *The Photographs of Édouard Baldus*, New York / Montréal, The Metropolitan Museum of Art / Canadian Centre for Architecture, 1994.
- Fineman Mia, *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2012.
- Lacan Ernest, *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient : historique de la photographie*, Paris, Grassart, 1856.
- «Edouard Baldus, Cloister of Saint-Trophime, Arles, 1851», The Metropolitan Museum of Art. En ligne : metmuseum.org/art/collection/search/294858.

Conditions de soumission & instructions aux auteurs

1 Champ de la revue

ALEA — Revue Internationale d'Art et de Recherche publie des contributions originales dans les champs de l'histoire de l'art, des arts visuels, des arts du spectacle (danse, théâtre), de la musique, des études curatoriales et de la théorie de l'art. La revue privilégie les travaux articulant dialogue interculturel — en particulier entre les traditions savantes européennes et asiatiques — et engagement théorique rigoureux.

2 Langues

Le français est la langue principale de publication. Des résumés en anglais sont systématiquement requis (250 mots maximum). Les contributions en anglais peuvent être acceptées sur décision du Comité de rédaction.

3 Processus d'évaluation

Toute contribution est soumise à une évaluation en double aveugle par deux experts internationaux. Le délai indicatif d'évaluation est de huit à douze semaines. Les décisions éditoriales sont prises indépendamment de tout intérêt institutionnel, politique ou commercial.

4 Format des contributions

Articles : entre 30 000 et 60 000 signes (espaces et notes comprises). Notes de lecture et comptes rendus : entre 8 000 et 15 000 signes. Les manuscrits doivent être soumis au format .docx ou .odt, en Times New Roman 12, interligne 1,5, marges de 2,5 cm.

5 Références et appareil critique

Les références bibliographiques suivent les conventions de l'édition savante française (notes de bas de page, bibliographie finale). Les illustrations doivent être fournies en haute résolution (300 dpi minimum) avec leurs autorisations de reproduction.

6 Éthique de la publication

La revue souscrit aux principes du Committee on Publication Ethics (COPE) en matière d'intégrité scientifique, de gestion des conflits d'intérêts et de traitement des soupçons de plagiat.

7 Soumission

Les contributions sont à adresser à contact@alea-revue.org, accompagnées d'une lettre de présentation, d'un résumé bilingue, d'une notice biographique de l'auteur (5 lignes) et d'une déclaration d'absence de conflit d'intérêts.

ALEA

Revue Internationale d'Art et de Recherche

contact@alea-revue.org · Paris, 2026