



Berssenbrugge Henri, *Garçon jouant avec un cerceau, Marché aux poissons, Rotterdam, vers 1910*

La photographie pictorialiste en Europe 1888-1918

19 octobre 2005 > 15 janvier 2006

exposition ouverte tous les jours de 10h à 12h et de 14h à 18h (sauf lundis et jours fériés)

Informations pratiques



Musée des beaux-arts

20 quai Emile Zola
35000 Rennes

02 23 62 17 45
www.mbar.org

exposition ouverte tous les jours (sauf lundis et jours fériés)
de 10h à 12h et de 14h à 18h

La gratuité est accordée aux groupes scolaires accompagnés et aux enseignants préparant une visite dont la date a été préalablement fixée.

Seuls les groupes ayant réservé seront admis dans l'enceinte du musée.

Afin de faciliter l'enregistrement des groupes, merci de présenter le carton de confirmation à l'accueil du musée.

Pour tous les groupes,

réservation obligatoire au 02 23 62 17 41

lundi, mercredi, jeudi et vendredi : 8h45 - 11h45 / 13h30 - 16h30

Permanence des conseillers-relais :

Bernadette Blond : mardi 14h - 16h / jeudi 15h30 - 17h30

Andrée Chapalain : mercredi 15h30 - 17h30 / jeudi 10h - 12h

Téléphone : 02 23 62 17 54

Nous rappelons que :

> Les élèves sont sous la responsabilité des enseignants et des accompagnateurs.

Aucun élève ne doit être laissé seul, en particulier pour les groupes sans animation qui circulent librement dans l'ensemble du musée.

En cas d'incident, l'établissement scolaire sera tenu pour responsable.

> Il est demandé aux établissements scolaires de prévoir un nombre suffisant d'adultes pour encadrer les élèves.

> L'effectif du groupe ne doit en aucun cas être supérieur à 30 élèves.

> Il est interdit de manger et de boire dans les salles.

> Seul l'usage de crayons papier est autorisé : les stylos à bille ou à encre, les feutres, les compas et les paires de ciseaux sont prohibés.

> Il est interdit de crier.

> Il est interdit de courir.

> Il est interdit de s'approcher à moins de 1 mètre des œuvres, et à plus forte raison de les toucher.

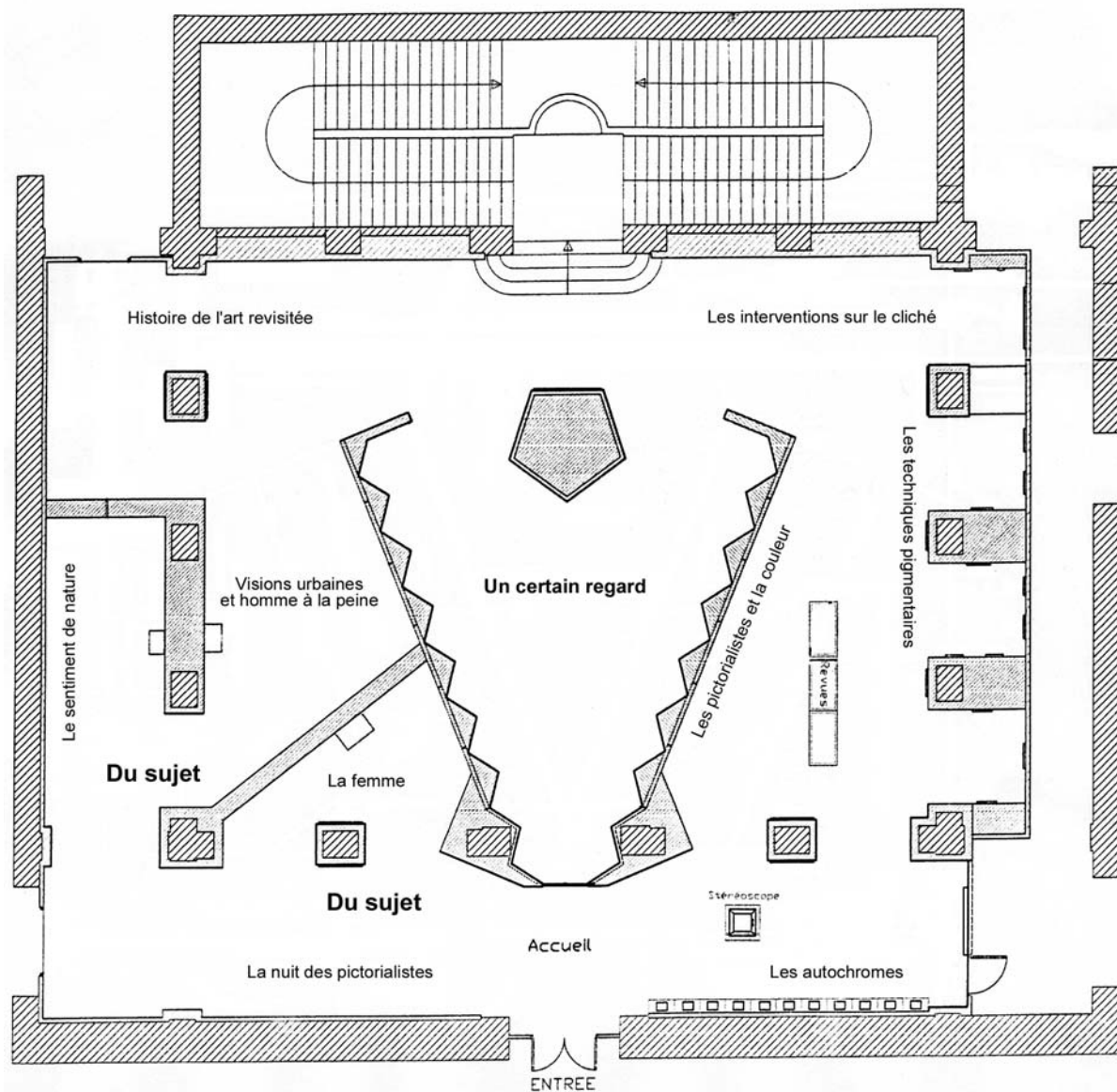
> Les photos sont autorisées, mais sans flash.

En cas de non-respect de ces règles élémentaires de conduite, le personnel du musée est autorisé à demander le départ immédiat du groupe.

Merci de votre compréhension

Plan de l'exposition

19 octobre 2005 - 15 janvier 2006



Muséographie : Monsieur Morin Eric

Informations pratiques	> 2
Plan de l'exposition	> 3
Sommaire	> 4
La photographie pictorialiste en Europe : une réflexion sur image...	> 5
Le réel et la technique rejetés	> 6
Quand le refus du réel s'appuie sur d'autres techniques...	> 8
Les photographes pictorialistes vivent-ils en artistes ?	> 11
Y a-t-il une « géographie » du pictorialisme européen ?	> 13
Visuels	> 15
Plaidoyer pour un supplément d'âme : des photographes qui exposent !	> 21
Une fin de siècle en proie au doute et au questionnement	> 22
La photographie revendique une place dans la sphère artistique	> 23
Caractères généraux du pictorialisme	> 23
Des pratiques divergentes au sein du mouvement	> 25
Le stéréoscope	> 27
Chronologie	> 28

La photographie pictorialiste en Europe : Une réflexion sur image...

« La photographie est-elle un art ? »

Quand **Robert de la Sizeranne** pose la question en 1899, les Anglais semblent avoir déjà fourni un élément de réponse en inventant l'expression **pictorial photography** d'où est issu le terme **pictorialisme**. Comme c'est souvent le cas, les **mots** donnent la mesure du phénomène : ici, ils manifestent les **liens étroits entre peinture (picture) et « image »** créée par la photographie. Ils établissent les rapports hiérarchiques entre les deux éléments et déterminent les fondements du courant : la création de **l'image doit l'emporter sur le réel photographié**, elle doit **devenir un art** dont les particularités restent à définir.

Dans quelles circonstances et dans quels lieux s'est-il développé ?

Le mouvement pictorialiste est de courte durée (1888-1918), il n'est pas pour autant un accident de parcours. Il est un moment situé au **point de convergence** de situations propres au XIX^{ème} siècle où le **progrès des techniques** qui sous-tend le **développement industriel** se diffuse dans toute l'Europe avant de gagner le continent américain. Les **découvertes scientifiques** sont multiples, elles contribuent au développement de nouvelles activités qui **broient les hommes**, le sentiment d'un **monde réel pesant et sans repères** s'installe.

Dans un contexte économique bouleversé en profondeur, les sociétés européennes changent. De nouvelles **strates de la bourgeoisie** se constituent, elles sont **en quête d'une identité propre**. Vers 1890, le pictorialisme va leur offrir un moyen de se **forger des représentations d'elles-mêmes**, de s'introduire dans le monde des arts où les images créées sont sensées les projeter.

Comment s'effectue la rencontre ?

Les **photographes pictorialistes** cherchent à se **démarquer d'une technique** qui emprisonne **leurs prédécesseurs dans un statut d'exécutants** dont ils n'ont pas réussi à s'extraire. Ils refusent de s'en tenir à la **simple valeur documentaire** des publications d'une revue comme *La Lumière* et la **Société Française de Photographie** leur paraît timorée.

Ils savent aussi qu'ils ne sont pas encore **reconnus comme des artistes à part entière** par les mécènes et le public. Et c'est sur ce point précisément, que vont se nouer **les liens entre un groupe social** à la recherche d'un domaine artistique original et **des photographes qui veulent donner du sens** à leurs œuvres. Ils entendent créer des **pièces uniques** où **l'interprétation** du photographe détermine **une autre vision du réel maîtrisée et transposée dans l'imaginaire** par celui qui manipule les moyens techniques.

LE REEL ET LA TECHNIQUE REJETES...

La photographie, symbole d'un siècle d'inventeurs

Depuis ses origines, la photographie est avant tout **un ensemble d'outils** et de **moyens techniques** dont la mise en **interaction** concourt à la qualité du résultat, quelque soient les intentions du photographe ou son talent. **L'intervention de la main** y est décisive, même si elle est peu perceptible : **elle révèle la maîtrise** d'un certain nombre de **dispositifs** et un **savoir-faire de haut niveau** à quelques moments-clefs :

1. Le processus commence avec **la prise de vue** où se combinent **la vitesse et la lumière**: pendant un bref instant, la lumière pénètre dans l'appareil par l'intermédiaire d'un objectif et **« impressionne » une surface sensible** placée au fond d'une « chambre noire » de dimensions variables. **L'image existe, mais elle est latente.**

La « **chambre noire** » est un système connu depuis Aristote, mais c'est le **mathématicien Al Hazen** qui a mis en évidence les effets d'inversion obtenus avec ce mode d'exposition à la lumière. **Léonard de Vinci** et d'autres peintres de la Renaissance l'ont utilisée pour la précision du dessin, vers 1650, **A. Dürer** a eu l'idée de l'équiper de **lentilles** de différentes focales.

2. La révélation de cette image et la fixation pour obtenir un négatif sont la deuxième étape. C'est là que la **chimie** intervient, en **1816 Nicéphore Niepce obtient, en négatif, ses premières images au chlorure d'argent** qu'il fixe avec de **l'acide nitrique**. En dépit de recherches qui lui coûtent sa fortune, **il ne parvient pas** à concrétiser les espoirs d'obtenir une **image positive** qu'il tente de réaliser avec le bitume de Judée insoluble là où il a été impressionné par la lumière (8 heures de pose sont nécessaires !).

3. Le tirage sur papier spécial achève ce travail délicat. L'image est en principe terminée.

Du négatif au positif

C'est Louis Daguerre, déjà inventeur d'une **chambre obscure modulable**, qui franchit l'obstacle important : il produit une **image positive** avec une **plaque de cuivre argentée, iodurée et sensible aux vapeurs de mercure**. Le mercure s'amalgame avec l'argent et forme l'image qu'il suffit ensuite de laver au sel de cuisine (**chlorure de sodium**) et aux hyposulfites de sodium. Le **daguerréotype** est né, il fait la fortune de son inventeur qui fabrique tout le matériel nécessaire en très grandes quantités, toutefois, deux difficultés restent en suspens : le procédé est unique et coûteux.

L'avènement du tirage sur papier

Les **premières vraies photographies sur papier (calotypes)** sont dues à un Anglais **William Fox Talbot** qui, à partir d'une image négative obtient une image positive sur un **papier salé (traité au chlorure d'argent)**. Ce procédé est en soi une révolution puisque **l'image est désormais reproductible à l'infini** (à partir de 1841).

La photographie devient une pratique accessible

A l'initiative de **Carl Zeiss**, les **objectifs fabriqués en usine** à Iéna (Allemagne) atteignent une qualité exceptionnelle, l'usage de **l'albumine** introduit en 1846 pour les tirages positifs sur **plaque de verre sensibilisée** au nitrate d'argent est une avancée considérable, elle est renforcée par le procédé de **Gustave Le Gray** qui ajoute du **collodion (mélange de coton en poudre dilué avec de l'alcool et de l'éther)** au milieu des sels d'argent et obtient un négatif très fin. Le temps de pose ne dure que 20 secondes, mais il est indispensable de développer lorsque **la plaque est encore humide**.

Plus intéressé par le résultat final, **Poitevin** invente en 1858 le tirage au charbon pour des instantanés sur papier. Le procédé est peu utilisé sur le moment.

Richard Maddox résout le problème majeur du développement différé en mettant au point le gélatino-bromure (sels d'argent en suspension dans la gélatine) pour enduire les plaques. L'invention du **celluloïd** (cellulose nitrique plastifiée par le camphre) et la fabrication de **plaques souples** ne font pas disparaître les plaques de verre, mais elles ouvrent de nouvelles perspectives que **Georges Eastman** exploite, son **appareil portatif Kodak** est vendu à partir de **1888** aux Etats-Unis et dans le monde entier : « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste ! » clame le vendeur, les difficultés techniques ne sont plus d'actualité, la photographie entre définitivement dans la modernité.

Le monde des Arts la refuse

A cause de cette apparence « industrielle », l'**Exposition universelle de Paris de 1855** puis celle de **1900** refusent la **photographie dans la section des arts** sous le prétexte qu'elle doit être un instrument de diffusion des connaissances scientifiques et techniques. Le **Salon des Beaux-Arts** adopte la même attitude, alors que **les peintres travaillent souvent d'après des clichés**. Les photographes subissent toujours les sarcasmes, leur tâche est « **l'imitation imbécile des verrues de la nature** » et les réfutations des critiques d'art (Baudelaire est l'un des plus féroces pourfendeurs de la photographie).

QUAND LE REFUS DU REEL S'APPUIE SUR D'AUTRES TECHNIQUES...

Les amateurs s'engagent alors sur des voies parallèles, le Photo-Club de Paris voit le jour en 1888. Dans la foulée, les clubs européens deviennent à leur tour des lieux de débats intenses. Des expositions internationales sont organisées, des Salons de photographie sont ouverts au public, la photographie sort enfin de son enfermement.

Partant du fait que le réel s'impose par la photographie, les pictorialistes cherchent à s'en affranchir. Pour dépasser la netteté des prises de vues et de la précision des tirages, ils veulent privilégier les moyens laissant une marge de manœuvre très importante à la personnalité, au tempérament de l'individu qui agit. Ils ne peuvent pas s'appuyer sur un manifeste, mais ils s'inspirent beaucoup du manuel d'Henry Peach Robinson publié en 1869 *Pictorial Effect in Photography* où sont énoncées... des règles de peinture !

En conséquence, à chaque étape du processus, les pictorialistes négligent les procédés modernes purement techniques pour mettre en application des « recettes » qui leur semblent plus propices à la création artistique parce qu'elles les rapprochent de la peinture :

Des sujets qui appartiennent aux « genres » de la peinture :

- Tout commence avec le sujet photographié, les photographes sollicitent les mêmes réflexes que les peintres : la culture classique est une source quasi inépuisable de thèmes, elle conduit Guglielmo Plüschow et Guido Rey à transposer des scènes de l'Antiquité dans les ruines (*Scène romaine*) ou à reconstituer des tableaux célèbres (*La lettre, d'après Vermeer*). Les compositions de Joan Vilatoba sont elles aussi imprégnées de références à la statuaire gréco-romaine (*Allégorie. La jeunesse se confrontant à la réalité*).
- Comme les impressionnistes, ils sont sensibles aux paysages des villes (Paul de Singly, *Paris. Saint-Augustin*) et des campagnes (George Davison, *Reflets. Etang à Weston Green*), (Dwight A. Davis, *Un étang calme*).
- Le portrait les intéresse quand il devient un révélateur de l'âme (Pieter Clausing, *Portrait de monsieur E.*).

La lumière, composante essentielle de l'image :

- Pour rendre la technique aussi peu perceptible que possible, ils obtiennent les effets d'atmosphère par des mises au point savantes qui font écran entre le réel et l'image. Sans aller jusqu'à l'utilisation de moyens très sophistiqués comme l'a fait le Commandant Puyo pour noyer l'objet dans un flou comparable à un voile de brume artificielle avec des objectifs anastigmats (qui corrigent les défauts), un travail important de la lumière devient une nouvelle règle. Le clair-obscur obtenu par Gustave Marissiaux (*Nuit vénitienne*) et Edouard Steichen (*Rodin devant le Monument à Victor Hugo*) leur permet de rejeter dans l'ombre une part de réalité.
- La prise de vue est aussi le moment où il est possible de jouer sur les cadrages ou décadrages comme Pierre Dubreuil (*Entre amis*), de créer des perspectives à coulisses comme Frederick H. Evans (*Une porte ouverte (cathédrale d'Ely)*).

Un support travaillé comme celui d'un tableau ou d'un dessin :

- Au moment du traitement des négatifs, des retouches peuvent être faites, toutefois, c'est le tirage qui est déterminant pour les manipulations. Le support peut être travaillé. Au départ,

c'est un **papier ordinaire**, tout au plus « *salé* », c'est-à-dire enduit d'une **solution salée et sensibilisé avec du nitrate d'argent**.

- Toutefois, le **grain de ce papier** est souvent choisi avec soin pour atteindre un objectif précis : il s'agit de donner un **caractère homogène au motif** comme s'il s'agissait d'un **dessin** (Theodor et Oskar Hofmeister, *Le Cavalier solitaire*). Quand il est plus élaboré comme le **papier citrate** qui noircit directement à la lumière, c'est pour ses **effets proches de la couleur** qu'il est sélectionné.

Des couleurs et des nuances comme sur une toile :

C'est dans cette recherche d'une approche de la peinture que l'originalité des pictorialistes s'est manifestée : avec talent, ils ont appliqué **des procédés pigmentaires où la chimie est omniprésente** et nécessite beaucoup de technicité.

- La **gomme bichromatée** est la plus facile à travailler, le procédé de Poitevin (1858) est réactualisé par Rouillé-Ladevèze. Elle repose sur un savant mélange de gomme arabique (résine de cerisier ou de merisier), de bichromate de potassium et de pigments appliqué sur une feuille de papier exposée avec le négatif au soleil. La feuille, plongée dans l'eau est « dépouillée » avec soin, les parties qui n'ont pas été exposées à la lumière coulent et l'image, inaltérable, apparaît dans la couleur des pigments choisis au départ (Theodor et Oskar Hofmeister, *La Sorcière*).
- Le **tirage au charbon** s'opère lui aussi en traitant le papier que l'on recouvre d'une mixtion à base de gélatine, de sucre, de savon et de glycérine où l'on incorpore des pigments noirs. Ce **papier est sensibilisé** au bichromate de potassium et exposé derrière un négatif. Au contact d'un autre papier, les pigments migrent et forment l'image (Constant Puyo, *Silhouette blanche*).
- Le **cyanotype (1878)** requiert des **manipulations délicates** et des **connaissances scientifiques pointues** : il faut appliquer sur un papier une photographie composée de citrate de fer ammoniacal et plonger ce papier après exposition dans un bain de ferricyanure de potassium pendant moins de 30 secondes. Après un lavage et une fixation à l'acide chlorhydrique, l'image apparaît en **bleu** (Haviland a beaucoup utilisé ce procédé, *Florence Peterson en kimono portant des fleurs*).
- Les **tirages aux sels de platine** sont l'idéal pour **restituer les gammes de gris** : on remplace le nitrate d'argent par du chloroplatinite de potassium et le sensibilisateur est l'oxalate ferrique (Frederick Holland Day, *Homme nu dans l'ombre*).

L'imitation de la gravure :

- Pendant les années 1900, la pratique des photographies aux **encres grasses** se développe, elle s'apparente aux **méthodes de l'imprimerie** comme le bromoil dont le principe repose sur l'élimination des sels d'argent et les reliefs obtenus par gonflement dans l'eau qui **repoussent l'encre** dont le papier est enduit (Heinrich Kühn, *Scène champêtre à Burgstall, Tyrol*).
- L'**oléotypie** exploite l'effet du bichromate de potassium sur le papier qui a été exposé sous négatif au soleil : après avoir été lavé, essoré et encré, le **papier présente une image très fine qui rappelle la gravure**.
- Le **procédé à l'huile** inventé par Rawlins utilise **une matrice d'impression** en gélatine bichromatée qui peut être encrée avec de la couleur et plongée dans l'eau ensuite, les parties durcies par l'exposition à la lumière retiennent l'encre, les autres, gonflées d'eau la repoussent.
- Le **report à l'huile** recourt à **une presse pour imprimer un papier encré** d'une excellente qualité.

L'obsession de la couleur

- La **gomme bichromatée** et le **cyanotype** permettent la couleur, mais ils ne sont **qu'une couleur** ! Les expériences de Louis Ducos de Hauron et de Charles Cros vont plus loin, mais elles sont partielles et exigent des superpositions compliquées et difficiles à retravailler dans un but artistique.
- Ce n'est pas le cas de la **plaque autochrome** inventée par les **frères Lumière** en 1903 et fabriquée à l'échelle industrielle à partir de 1907-1908. La plaque de verre est enduite d'un **mélange de grains de fécula** de pomme de terre colorés en vert, bleu ou orange et de gélantino-bromure d'argent. L'image sur plaque de verre apparaît en positif, transmise par la lumière dans un appareil spécial. Certains pictorialistes comme Robert Demachy la rejettent car elle comporte une contrainte : il est impossible de la retravailler.

Ces procédés ont-ils fait de la photographie un art ?

Si Robert Demachy peut déclarer : « *Peut-être nous accusera-t-on d'effacer ainsi le caractère photographique ? C'est bien notre intention* », il ne fait pas l'unanimité, pas plus chez les pictorialistes français que chez les autres. La manipulation et les retouches dénaturent la **spécificité du médium** à un point tel que pour certains, ce n'est que la **preuve d'une incapacité** des artistes-photographes à sortir des règles de la peinture.

Alfred Stieglitz s'éloigne du Camera Club de New York fondé en 1896 et défend cette argumentation dans la revue *Camera Work* : il entend démontrer au sein de son groupe **Photo Secession** que la dimension artistique de la « photographie pure » passe par la technique pour atteindre **l'illusion de la réalité**. Il réitère en cela les règles énoncées trente ans plus tôt par **Peter Henry Emerson** (*Faneur avec un râteau*) : le **cadrage** est significatif, la **distance** est expressive et la **lumière** a une fonction primordiale, d'où il ressort que **l'opérateur est le créateur de la situation « fixée »** dans une image qui ne doit pas être retouchée. Il est suivi du côté américain par **Alvin Langdon Coburn** qui n'abandonne pas complètement les effets des manipulations (*Un pont à Londres, Regent's Canal*).

En Europe, **Pierre Dubreuil** (*Le Bénédicité, Entre amies*) applique ces définitions. **Adolphe de Meyer** (*Nénuphars, Nature morte. Hortensia*) précurseur de la photographie contemporaine, s'engage dans un travail de la lumière où il parvient à capter la **transparence** dont il fait l'élément clef de ses compositions.

LES PHOTOGRAPHES PICTORIALISTES VIVENT-ILS EN ARTISTES ?

Les **pionniers** de la photographie étaient fortunés, certains s'y sont ruinés comme Niepce, d'autres, **habiles hommes d'affaires** ont accru par ce moyen une aisance financière qui leur avait déjà permis de se lancer dans l'aventure, on les perçoit comme des **entrepreneurs-types du XIXème siècle**. Dans cette catégorie, **Daguerre** est assez représentatif : il a tiré des profits substantiels de ses inventions ou de celles de ses associés, et il a vendu cher à l'Etat un procédé qui n'était pas utilisable sans le manuel rédigé par ses soins. Quant à **Georges Eastman**, il est l'exemple idéal pour définir ce qu'est un *self made man* qui se bâtit une fortune considérable à la force du poignet.

La fortune au service d'une passion

Les situations des **pictorialistes** sont plus variables : on y trouve des **photographes professionnels** vivant bien de leur travail (Alexandre, Ernesto Battigelli, Alvin Langdon Coburn, Gertrude Stanton Käsebier, Vicente Gomez Novella), ce qui suscite une certaine condescendance des milieux artistiques, des hommes qui ont réussi grâce à leurs **compétences d'ingénieurs** et des **filis de familles fortunées**. A l'origine de cette fortune, on trouve parfois une **entreprise de photographie** (James Craig Annan), et plus souvent des bénéfices accumulés dans le **commerce ou l'industrie** (Haviland est le fils du porcelainier de Limoges), mais assez peu de **représentants des anciennes aristocraties** (Emerson, W. von Gloeden).

Des besoins importants en temps et en moyens financiers...

Il y a d'abord la question du temps pour les **travaux en cours** : les œuvres pictorialistes exigent une **présence assidue** et une **surveillance stricte** pour suivre les réactions chimiques des produits. Il faut aussi prévoir les **moments disponibles** pour se rendre aux **assemblées** et se tenir au courant des **débats en cours** dans les photo-clubs.

L'**investissement principal** est l'acquisition du **matériel**, y compris pour les appareils de grande diffusion comme le clic-clac Kodak. Après, les frais sont difficiles à estimer, les pictorialistes qui refusent de s'adresser à des **laboratoires « mercenaires »** sont tenus d'**assumer** le montant des **installations à domicile**, l'achat de **produits** disponibles en petites quantités seulement et de papiers spéciaux fabriqués à la demande.

Un **budget important** est consacré à la **participation aux expositions internationales** quand elle devient un long voyage et un séjour sur place pour favoriser les contacts avec des confrères plus expérimentés. Sur ce point, il semble que les **organiseurs** soient très attachés à la **venue de leurs pairs** (cf. les notes de S. Lobovikov), on a parfois l'impression qu'ils y tiennent davantage qu'au déplacement du public.

Au total, la **photographie apparaît** comme une **passion réservée** à une certaine élite financière qui n'a pas besoin d'elle pour vivre : le **refus de vendre exprimé à plusieurs reprises par S. Lobovikov n'est pas unique**.

Les **solides connaissances chimiques** des pictorialistes sont les témoignages de **parcours universitaires spécialisés** (A. Stieglitz a une formation d'ingénieur) complétés par des études dans les **Académies des sciences**. A ce sujet, il convient de souligner un paradoxe : les pictorialistes cherchent par tous les moyens à se faire reconnaître comme **artistes**, or ils sont peu nombreux à avoir fréquenté les **Académies des Beaux-Arts** (H. Berssenbrugge, Frank Eugene, et H. J. J. Watzek sont des exceptions). C'est, selon toute vraisemblance un argument supplémentaire aux yeux de leurs détracteurs qui les perçoivent souvent comme des peintres ratés ou des amateurs sans intérêt.

Les soutiens des pictorialistes

- A Paris, à Hambourg ou à Londres, les **photo-clubs** ont acquis un **prestige considérable** : la diffusion de leurs **revues luxueuses** comme *Camera Work* sont **en elle-mêmes des œuvres d'art**, ou les publications d'**ouvrages de référence** comme le traité de Robert Demachy et de Constant Puyo (*Les Procédés d'art en photographie*, Photo Club de Paris, 1902) et *Visions d'artiste* de Marissiaux (Liège, 1908) y ont largement contribué.
- Les expositions internationales et les Salons de photographies dans les capitales artistiques ou l'accrochage des œuvres dans les galeries ont mobilisé l'énergie de leurs plus ardents défenseurs comme Ernst Juhl à Hambourg.

D'où viennent les **fonds** ? Deux sources d'approvisionnement sont citées dans ma correspondance des intéressés : les **cotisations demandées aux membres** et le **mécénat**.

Qui sont les **mécènes** ? Le plus souvent des **industriels**, les lieux des grandes expositions l'attestent : en Italie elles se déroulent à Turin, Gênes et Milan, en Allemagne à Hambourg, à Munich ou à Dresde. Ce sont aussi des **collectionneurs** de la moyenne bourgeoisie qui ne peuvent pas s'offrir les tableaux de maîtres ou n'osent pas rivaliser avec les mécènes traditionnels. Dans une large mesure, les **photographes eux-mêmes** pour manifester une reconnaissance sincère du travail des autres ou constituer des **fonds d'archives** destinés à des futurs **musées de photographie**, ou à défaut, à des **sections de photographie** dans les musées des Beaux-Arts. Le **mécénat d'Etat est exceptionnel**, le **gouvernement belge** est à ce titre très novateur en achetant des œuvres de Léonard Misonne et d'autres artistes européens et en les faisant entrer dans les musées royaux (dans la section... « *industries d'art moderne* » !!!).

Quant au public des Salons de photographie et des expositions, force est de reconnaître que nous savons peu de choses, comment interpréter une allusion au « *succès considérable* » dont parlent les revues spécialisées ? De qui parle-t-on ? Les visiteurs ne sont-ils que des experts ? Les amateurs sont-ils suffisamment nombreux pour constituer une véritable affluence ?

Y A-T-IL UNE « GEOGRAPHIE » DU PICTORIALISME EUROPEEN ?

Les centres artistiques : entre tradition et modernité

L'énoncé des **lieux où se sont déroulées les premières expositions** appelle une réponse positive et multiple : les villes considérées comme les **capitales artistiques** par définition ont donné aux pictorialistes **leurs premières tribunes d'expression** quand les photographes ont emboîté le pas aux peintres. **Vienne** où se déroule la première Exposition internationale de photographie et **Munich, hauts lieux de la Sécession** ont été des endroits privilégiés pour connaître le pictorialisme. Paris a longtemps **donné le ton et guidé le mouvement** par l'intermédiaire de ses initiateurs comme Robert Demachy et Constant Puyo.

La véritable nouveauté réside en ce domaine dans **l'émergence de centres** peu évoqués auparavant : **des villes moins renommées** pour leur rayonnement artistique que pour leur rôle économique **acquièrent une aura** qui a survécu au pictorialisme : **Hambourg et Barcelone** ont attiré les photographes et les critiques. A **New York**, les organisateurs ont montré au cours de ces décennies **leur volonté de faire une place à toutes les tendances** et ont commencé à **s'approprier un rôle de premier plan sur la scène artistique mondiale**.

Des particularités nationales ?

Une analyse plus approfondie aboutit à une **autre réalité : la mouvance pictorialiste est polymorphe**, certes, et il serait tentant d'en déduire que **chaque artiste est une voie du pictorialisme à lui seul** comme on peut le risquer pour **Henri Berssenbrugge** ou **Léonard Misonne**. Il semble pourtant que **les lieux aient parfois contribué** à donner une **parenté** à tous leurs représentants dans des registres remarquables par leur variété. Les **références culturelles de chaque espace** ne sont pas les seules à prendre en compte, les **choix techniques** contribuent aussi à façonner des «pictorialismes» parfois bien identifiables :

- En Allemagne et en Autriche, les débats entre professionnels et amateurs ont relégué au second plan les vraies recherches et ils ont empêché qu'une distinction très nette puisse être faite entre les **partis pris esthétiques des peintres symbolistes** et ceux des photographes qui oeuvrent souvent dans le même sens.
- A l'opposé, les **Espagnols établissent un subtil équilibre technique** (entre procédés pigmentaires et prise de vue) et ils **choisissent des sujets** qui les rattachent aux **traditions picturales de leur pays** (**Antonio Canovas, *La Mort du mystique***) ou leur permettent de **valoriser le territoire national** (**José Ortiz Echagüe, *Habitants d'Avila***) dans une démarche qui n'est pas exempte d'idéologie quand elle entend montrer des êtres conditionnés par l'environnement et l'histoire.
- En **Russie**, la **dimension pédagogique** de la revue ***Le Messager de la Photographie*** est la priorité et elle a un objectif double : **faire connaître et donner aux lecteurs le goût de la photographie** par des exposés techniques et des compte-rendus des expositions étrangères, et, **permettre une meilleure perception des réalités sociales de l'immense pays**. **Sergueï Lobovikov** se montre en plein accord avec ce but quand il publie ***La vie quotidienne et le travail du paysan russe***. Les récompenses qu'il obtient à l'étranger confortent son propos et lui donnent une plus large diffusion.
- La plupart des pictorialistes européens ont été très attentifs aux travaux des Français, ce qui n'empêche pas Michel Poivert d'insister sur leur **antimodernisme** en stigmatisant particulièrement **Robert Demachy et Constant Puyo** qu'il décrit comme des dandys plus soucieux d'exprimer une liberté de ton et un pessimisme profond que

de promouvoir un art nouveau. Ils se montrent incapables de réviser leurs conceptions, et une affirmation de Robert Demachy datant de 1911 : « *Une œuvre faite à la machine ne sera jamais une œuvre d'art* », à une époque où le pictorialisme commence à décliner est selon lui l'expression révélatrice s'il en est, d'un combat d'arrière-garde.

L'avenir de la photographie et sa vérité sont ailleurs parce qu'elle ne peut pas se construire en tant qu'art sur la **négation** ou l'anéantissement de ses **composantes d'origine**, ce qu'Alfred Stieglitz a déjà démontré avec brio, bien avant 1918 !

Bernadette Blond
novembre 2005

Du sujet

La nuit des pictorialistes

Pierre Dubreuil, *La grande roue des Tuileries*, 1900-1905 (1)

Alvin Langdon Coburn, *La Maison hantée*, 1904 (2)

Theodor et Oskar Hofmeister, *Le Cavalier solitaire*, 1904 (3)

Theodor et Oskar Hofmeister, *La Sorcière*, 1900 (4)



1.



2.



3.



4.

La femme

Joan Vilatoba I Figols, *Allégorie. La jeunesse se confrontant à la réalité*



Visions urbaines et homme à la peine

Eduard Christian Arning, *Usine métallurgique*, 1900 (1)

Paul de Singly, *Paris, Saint-Augustin* (2)

Constant Puyo, *Montmartre*, vers 1906 (3)



1.



2.



3.

Un sentiment de nature

Dwight A. Davis, *Un étang calme*, 1912



Histoire de l'art revisitée

Adolphe de Meyer, *Nénuphars*, 1907-1908 (1)

Adolphe de Meyer, *Nature morte. Hortensia*, vers 1908 (2)

Richard Polak, *L'Artiste et son modèle*, 1914 (3)

Guido Rey, *La Lettre*, 1908 (4)



1.



2.



3.



4.

Un certain regard

James Craig Annan, *Les Montagnes sombres*, 1890 (1)

Gustav E. B. Trinks, *Ombres colorées*, 1902 (2)

Frederick Henry Evans, *Une porte ouverte (Cathédrale d'Ely)*, vers 1903 (3)



1.



2.



3.

Un certain regard (suite)

Alvin Langdon Coburn, *Un pont à Londres*, 1904 (4)

Alvin Langdon Coburn, *Regent's Canal*, 1904 (5)

Bernard Eilers, *Reflets d'argent, Damrak (Amsterdam)*, 1907-1908 (6)

Frantisek Drtikol, *Sans titre (paysage symétrique avec arbres et lune)*, 1909 (7)

Vladimir Jindrich Bufka, *Train du soir*, 1911 (8)

Heinrich Kühn, *Scène champêtre à Burgstall près de Briscen, sud-Tyrol*, 1912-1914 (9)

Alvin Langdon Coburn, *Vortographe II*, 1917 (10)



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.

Les interventions sur le cliché

Frank Eugene, *Adam et Eve*, vers 1910



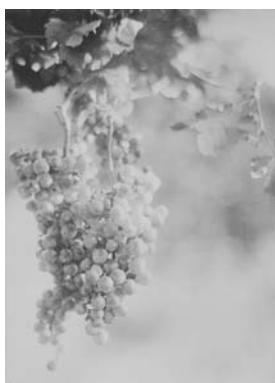
Les techniques pigmentaires

Constant Puyo, *Silhouette blanche*, vers 1903 (1)

Adolphe de Meyer, *Grappes*, 1908 (2)



1.



2.

Les pictorialistes et la couleur

Hugo Henneberg, *Allée de peupliers*, 1898 (1)

Hugo Henneberg, *Le Soir*, 1899 (2)

Theodor et Oskar Hofmeister, *Canal hollandais* (3)

Paul Burty Haviland, *Florence Peterson en kimono portant des fleurs*, 1909-1910 (4)



1.



2.



3.



4.

Possibilité de compléter ces visuels par les photographies reproduites sur le site de l'exposition (www.mbar.org/actualités, rubrique Les œuvres)

Plaidoyer pour un supplément d'âme

Des photographes qui exposent !

En 1898, a lieu à Munich une grande exposition de photographies : la « *Internationale Elite- Ausstellung Kunstlerischer Photographien* ». Munich est à l'époque un foyer artistique particulièrement actif ; c'est dans cette ville en effet que fut fondée quelques années plus tôt la première *Sécession* européenne, autrement dit, la rupture radicale avec l'art académique. Les différentes *Sécessions* (Berlin, Vienne) firent émerger les tendances novatrices, de l'*Impressionnisme* au *Jugendstil*, c'est à dire l'*Art Nouveau*.

C'est dans les locaux de la Sécession, encouragée par les artistes fondateurs de celle-ci, que se tint pour la première fois une exposition de photographies artistiques ; le concept était nouveau et seuls quelques artistes initiés étaient à même de saisir la singulière démarche des photographes. Parmi ces artistes, il s'en trouva un, encore peu connu mais qui se montra très intéressé par ces nouvelles expériences : V. Kandinsky...

Le public, lui, en retira frustration et agacement. Que montrait-on ? Des photos prises dans la nature, comme indiqué sur le catalogue ou bien des photos de tableaux ou bien encore des dessins *faits sur le motif* (c'est à dire en plein air) et travaillés avec beaucoup de nuances ?

On savait que les photographes professionnels « fournissaient » parfois les artistes en clichés (surtout des études de nature) ; ceux ci étaient destinés à être travaillés de manière « picturale », mais sur un autre support bien entendu ! or ici les productions paraissaient hybrides.

D'autre part, pour affirmer l'appartenance de cette manifestation inédite aux nouvelles tendances et comme on se trouvait dans un des lieux historiques de la contestation artistique, on avait exposé en même temps des lithographies, des aquarelles, des dessins des artistes contemporains de l'époque (F. Rops, A. Beardsley, Toulouse Lautrec, Mucha...). Tout ceci avait valeur de manifeste, mais alors qu'on avait voulu la continuité stylistique, on obtenait la confusion des genres et par là même, le brouillage du message, du moins pour la majorité des visiteurs.

L'impression aujourd'hui n'est guère différente lorsqu'on se trouve devant des œuvres pictorialistes, car c'est bien sur l'ambiguïté que repose en partie, mais en partie seulement, la démarche de ces photographes : ambiguïté dans les objectifs et dans les résultats obtenus.

Une fin de siècle en proie au doute et au questionnement

L'époque se mit soudain à souffrir « d'un excès de réel ».

La machine avait été conçue pour adoucir la vie des hommes et voilà qu'elle les dévorait. Réalité urbaine, industrielle, technique ; les temps modernes, affichant leur beauté monstrueuse, s'annonçaient plus matérialistes que jamais.

Pourtant les peintres y avaient cru, et avec eux les écrivains. Porté par la vague rationaliste et guidé par le souci d'objectivité, on avait chassé les dieux antiques et relégué discrètement le *Maître de l'univers* ; on s'était senti fort, animé par l'impérieuse envie d'embrasser le monde et de le transformer au vu de ses formidables capacités. Les artistes avaient montré l'exemple en tâchant de s'extraire de la gangue académique, considérée comme ultime travestissement de la réalité. Réalité qui dévoilait soudain des promesses sans fin : champs de coquelicots, guinguettes de bord de Seine, fumées des gares ferroviaires... une réalité qui était là, à portée de main et de pinceau, imprimée fugacement sur la rétine ; encore fallait-il en faire des images durables. L'impressionnisme alla à la rencontre du réel, celui que l'on perçoit sans embellissement, sans tricherie, dans les matins pluvieux ou ensoleillés. L'impressionnisme, pour saisir le réel se concentra sur **la perception** de celui-ci. Certes la science vint au secours de la peinture et Chevreul lui fit adopter le *contraste simultané* (mélange optique des couleurs complémentaires). Les *Meules* de *Monet* ont des accents de vérité parce que leur spectacle nous plonge dans l'expérience physique et directe du monde.

Mais bientôt la science et l'industrie allait donner à cette société objective et concrète l'instrument radical de son ambition : la photographie. Ainsi allait-elle avoir d'elle-même et du monde qu'elle façonnait une image exacte. Cette invention faisait l'affaire du réalisme : le nouveau médium créait un effet de transparence totale ; on pouvait confondre l'image photographique avec la réalité tangible préexistante. **Transparence, vérité et précision fixaient dès l'origine le « programme » de la photographie.**

Avec l'évolution des choses, on s'aperçut au cours du XIXe siècle que les avancées techniques ne comblaient pas l'espérance qui les avaient portées. Le « bonheur positiviste », la foi en un avenir forgé dans les progrès de la science avaient soudain bien mauvaise mine. Le *Symbolisme* en fédérant des sensibilités parfois marginales, se nourrissait d'un terreau de désillusions et de repli sur soi. Il développa des **valeurs spirituelles détachées de la réalité extérieure jugée trop plate, trop littérale, trop matérialiste**. On chercha non pas à fuir le visible mais à le décrypter et ce fut dans le rêve, la poésie, le symbole que l'on trouva le vrai sens des choses. Les écrivains et les artistes inventèrent un système de correspondances pour évoquer ce supra monde. Leurs œuvres entretenaient des rapports avec le réel mais ils en gommaient les aspects les plus saillants ; travaillant à l'idée plus qu'à l'apparence. Les œuvres symbolistes évoquent ; elles ne décrivent pas.

La photographie revendique une place dans la sphère artistique

C'est à ce moment là que la photographie, discipline encore jeune, éprouva le besoin de se positionner différemment de ses origines. Sa docilité première allait faire place à une revendication d'ordre esthétique : elle voulait prendre place sur l'échiquier des moyens d'expression, car consciente de son potentiel, elle refusait d'être l'instrument parfaitement maîtrisé d'une *mimesis* à caractère mécanique (classée au rang de technique reproductive), et ne pouvait renier ses origines scientifiques ni les dépasser. Or l'époque n'était pas à la fusion de l'art et de la science (cf. le « divorce » entre l'architecte et l'ingénieur illustré par C. Garnier et G. Eiffel).

Ainsi cloisonnées, les disciplines donnaient le primat au pictural ; c'est à dire à l'œuvre unique réalisée de la main inspirée de l'artiste, laquelle laisse sa touche visible sur le tableau.

C'est précisément de ces deux maux dont souffrait la photographie : premièrement, la **reproduction** de la réalité (par un procédé mécanique) ; deuxièmement, la **multiplication** des épreuves (perte de l'unicité, de l'originalité auxquelles sont attachées des valeurs d'authenticité).

Le tableau offrait une matérialité liée à son caractère d'objet unique alors que la photographie se diluait dans le nombre. Ceci, pensait-on était un handicap.

Le terme *pictorialisme* tire son origine de ce rapprochement avec la peinture (pictural).

Caractères généraux du pictorialisme

Dès lors, la photographie pictorialiste, se conformant aux arts graphiques minimisa tout ce qui la contraignait ou la déterminait techniquement et alla dans le sens d'une recherche d'expression plus personnelle. Ainsi dans le déroulement du processus de « fabrication » des images, les photographes privilégièrent comme temps et lieu de création, la chambre noire, le laboratoire du photographe ; la prise de vue devenant alors un moment, non pas marginal, mais certainement moins central.

Sur le plan formel ce que visaient les pictorialistes, c'était l'effet produit par **les jeux de lumière, de matière, de patte** (c'est à dire un langage proche des arts graphiques).

Quant au répertoire iconographique, du fait de son inscription dans la mouvance artistique dominante, notamment le **symbolisme**, il faut noter une prédilection pour **les sujets d'ambiance feutrée** ou domestique, espace d'intimité et de beauté intemporelle aspirant à l'harmonie, mais étonnamment décalée par rapport au grand « chamboulement » social et économique qui se produisait alors. **L'image de la femme**, telle que le symbolisme la déclinait, c'est à dire dans une double nature, fatale ou maternelle, se retrouve ici mise en scène dans des sujets tels que *Maternité* ou son contraire *Vanité*. Chez J. Vilatoba, la douceur de voiles enveloppant le corps d'une femme, révèle une nudité confrontée à un crâne. La **ville** fascine par son agitation, mais surtout par ses **nuits magiques** et mystérieuses peuplées d'ombres et de lumières : E. C. Arning, *Usine métallurgique*, P. Dubreuil, *La grande roue des Tuileries* ; la **nature** toujours, sauvage, primitive... peuplée de nymphes et autres créatures évanescences : A. Keighley, *Une Vision* ; A. Coburn, *La Maison hantée* ; C. Puyo, *Silhouette blanche* ; nature impressionniste évidemment (où passe le souffle du romantisme) : F. Drtikol, *Paysage symétrique avec lune* ; J. G. Annan, *Les Montagnes sombres*, T. et O. Hofmeister, *Le Cavalier solitaire*. La recherche du **temps perdu**, fixé dans les grandes œuvres peintes du passé, confirme le penchant nostalgique du symbolisme et celui encore très vivace de l'historicisme. C'est le peintre Vermeer, magicien de la lumière qui inspira quelques tentatives de « tableaux vivants » à Guido Rey et à Richard Polak. Les photographies abondent de détails restitués, mais de ces leçons qui semblent récitées, la poésie est malheureusement absente.

Ces exemples montrent que tout un courant de la photographie pictorialiste s'est volontiers déconnecté d'une réalité concrète et observable, au profit d'une **reconstruction de la réalité** proche du rêve, de la poésie, du fantasme, c'est à dire de l'idée.

Ainsi en s'écartant de la description, en privilégiant l'expression, les pictorialistes mirent au point des procédés qui avaient pour but de faire valoir de manière manifeste, le talent et la **subjectivité du photographe**.

Des points communs peuvent apparaître dans leurs démarches, ce qui est remarquable surtout, c'est la **bonne connaissance** qu'ils ont des innovations artistiques et leur capacité à transposer celles-ci au médium photographique. En effet, l'influence des *Post-Impressionnistes*, des *Nabis*, du *Japonisme* les conduisit à pratiquer

- Des cadrages insolites (en kakemono, c'est à dire verticalement) ex. P. Dubreuil : *Le Bénédicité*, des contre plongées et des vue aériennes ex. A. L. Coburn, *Regent's Canal* et *Un Pont à Londres*.
- Des allongements de perspectives et des premiers plans dilatés, ex : Gustav E. B. Trinks, *Ombres colorées* ; P. Dubreuil, *Entre amies*.
- Des contre jours et des saturations de noirs, ex : H. Berssenbrugge, *Garçon jouant avec un cerceau à Rotterdam*.
- Au contraire, des vibrations à la manière des impressionnistes, ex : H. Kühn, *Paysage et soleil* ; V. G. Bufka, *Train du soir*.
- Une recherche de planéité ou d'absence de profondeur de l'espace, allant parfois jusqu'à un effet paroi qui accuse la verticalité du plan, ex : B. Eilers, *Reflets d'argent* (de manière générale toutes les vues symétriques qui traitent du reflet d'un motif).
- Le recours presque systématique au flou et qui se manifeste sous l'aspect de brumes, de fumées, de Sfumato (contours estompés qui permettent de relier les choses entre elles comme chez L. de Vinci, à l'origine). Ce flou est accentué lors de certaines manipulations par des hachures, ex. F. Eugène, *Adam et Eve* ; des estompages, des gommages et ceci afin de faire valoir « l'esprit des choses ». Le motif central tend à s'extraire de son contexte en le neutralisant ; il devient ainsi intemporel, mystérieux, idéal, poétique, archétypal.

Des pratiques divergentes au sein du mouvement

Divers procédés furent mis au point par les pictorialistes, mais ceux-ci ne furent pas adoptés par tous et firent même naître la **polémique**.

Au sein de ce mouvement qui œuvrait à sa reconnaissance, il y avait deux tendances distinctes : les partisans de la « photographie pure », hostiles à toute manipulation du cliché et les autres, ouverts à divers apports et combinaisons de techniques extérieures à la photographie.

Le pôle français, représenté par Constant Puyo et Robert Demachy fit grand usage de la gomme bichromatée et de ses effets vibratoires sur la lumière. D'autres procédés comme le report à l'huile, l'épreuve au charbon, au platine et à la glycérine ou encore la photo gravure imprimée à la main firent les beaux jours du pictorialisme européen.

L'exposition de Rennes montre quelques temps forts de ces recherches singulières où il est parfois **difficile de savoir si l'on a affaire à des photographies ou à des peintures.**

Les frères T. et O. Hofmeister ont réalisé des œuvres en couleur de grande taille, retouchées par endroit au pinceau. Ces œuvres, *Canal hollandais* et *La Sorcière* produites sur un papier à grain épais et d'aspect mat, rappellent singulièrement la picturalité des tableaux. H. Henneberg est très proche de cette démarche dans les œuvres : *Allée de peupliers* et *Le Soir* (ici on voit un chemin courir vers le lointain et se perdre dans un bosquet ; le tout écrasé par un ciel tourmenté : on pourrait aisément confondre cette photographie, au grain visible avec un dessin au fusain estompé, sur papier Ingres).

Le chevauchement des techniques conforte ici l'idée d'un glissement des sujets ordinaires vers une interprétation symbolique : la vieille dame d'Hofmeister, à la silhouette cassée et figée dans l'effort d'un pas coûteux, devient une sorcière dans le couchant d'une journée d'hiver ; la femme de chambre de *Montmartre* de Puyo, un clin d'œil à la modernité et à son train de vie « haut perché » ; dans *Le Couché de soleil*, les enfants de moujiks photographiés par le Russe S. Lobovikov sont un portrait émouvant d'une enfance exposée aux rigueurs d'un sort et d'un climat dont on devine l'âpreté.

En estompant les lointains, en gommant certains éléments, en pratiquant des retouches de couleurs, les pictorialistes ont affaibli l'aspect réaliste de leurs œuvres alors que le médium dont ils se servaient était incroyablement performant à cet égard. **En rejetant la clarté, la précision, la perspective, on peut dire que certains d'entre eux ont travaillé à « contre sens » de leur outil.** R. Demachy tentant d'expliquer sa démarche déclara « peut-être nous accusera-t-on d'effacer ainsi le caractère photographique, c'est bien notre intention ».

L'autre courant du pictorialisme préconisait un usage plus conforme de la photographie. Le Britannique Peter Henry Emerson publia un livre en 1889 dans lequel il défendait l'idée d'une photographie pure, fondée sur **l'exercice rigoureux de la discipline** : choix du sujet et du cadrage, attention portée à la composition, à la lumière naturelle ; c'est à dire à **tous ces éléments qui interfèrent naturellement pour produire du sens** et que seul, l'œil du photographe est à même de **percevoir et de communiquer** grâce au nouveau médium. Hostile à toute retouche, les partisans de « la photographie pure », accordaient en revanche une attention particulière à la qualité du tirage. Leur tâche n'était pas facile car le sillon d'une photographie créative, fondée uniquement sur l'exploration de ses propres ressources et distincte de la photographie commerciale, n'était pas tracé. Il fallait en plus éduquer un public, ignorant la plupart du temps, ce genre de subtilités. L'Américain Alfred Stieglitz, partisan de cette esthétique comprit rapidement la nécessité d'une diffusion des recherches des uns et des autres ; en exposant, en éditant, il sortait le débat et les œuvres de la confidentialité.

Dans cette mouvance de « la photographie pure », l'exposition de Rennes montre le travail particulièrement éclairant du Baron Adolf de Meyer : sur le thème des Natures Mortes et dans des compositions au cadrage faisant valoir une extension du motif jusqu'aux bords du format, il fait jouer un

ensemble de valeurs transparentes et opaques et dont le prétexte est ici, un vase, des nénuphars et des hortensias. Au delà du sujet, ce qui intéresse le photographe, c'est **la partition lumineuse** que jouent, avec une infinité de nuances, les différents matériaux, qui chacun à leur manière reçoivent, absorbent, reflètent ou diffusent la lumière.

C'est probablement à partir de cette nouvelle exigence, basée sur l'exploration d'un outil et sur le jaillissement de ses ressources que des photographes comme P. Dubreuil, *Interprétation Picasso : Le Rapide* ou encore A. L. Coburn, *Vortographe*, ont pu tenter des ouvertures porteuses d'avenir (certes à la marge du mouvement pictorialiste).

Pour conclure...

Pour briser l'allégeance au réel trop prégnant, posture qui trahissait immanquablement le caractère technique de son « outillage », ainsi que le processus mécanique des productions, sans omettre le côté populaire de son utilisation, la photographie se tourna vers le champ mieux considéré des arts plastiques. Ceci exigeait une certaine culture et des innovations par rapport à une pratique strictement documentaire. A sa façon, la photographie pictorialiste voulait signifier qu'elle était **le fruit d'un acte conscient et individuel**, distinct des arts appliqués, qui eux transposent dans la production de masse, les inventions des autres, sans en maîtriser le processus de création.

C'est en empruntant les formes et le langage de la peinture, au prix parfois d'une altération de son intégrité, que la photographie s'engagea dans la bataille pour sa reconnaissance. **Elle avançait masquée, comme pour défier ses « fantômes », sur un terrain qui n'était pas toujours le sien, dans un contexte de fin de siècle où l'esprit cherchait à quitter la matière.**

Brutale fut la matière qui sortit le monde de sa torpeur en 1914. Le conflit mondial et ses lendemains avaient le goût amer de la peine et du labeur ; mais aussi celui, paradoxal de la vitalité retrouvée : la vie avant tout, notamment celle des cités pleines de bruit et de mouvement.

Les valeurs passéistes, nostalgiques d'avant guerre avaient disparu dans le rugissement d'une automobile, symbole de la modernité et que l'artiste italien Marinetti comparait (en beauté) à la Victoire de Samothrace !

C'est ce monde là, issu de la technologie et de la science, avec ses élus et ses laissés pour compte, un monde de contrastes et d'accélération que **la photographie allait pouvoir interroger de manière active et critique**. Elle allait le faire dans un jeu de miroir qui ne pourrait plus être confondu avec un enregistrement littéral (auquel on l'avait initialement destinée). Le pictorialisme en opérant **une distance avec le référent** avait contribué à cette prise de conscience et à l'émergence d'une expression artistique singulière et authentique.

Andrée Chapalain
novembre 2005

Le stéréoscope

Dans la vision binoculaire, chaque œil reçoit une image différente du même objet. Ce phénomène nous permet de percevoir la profondeur d'un espace. Ce principe optique ne connut aucune application pratique jusqu'en 1838.

Ce fut alors que le Britannique Charles Wheatstone mit au point le stéréoscope. Cet ingénieux appareil permettait à chaque œil de garder l'image de chaque objet qui lui était destinée, créant une impression de relief. Le stéréoscope remporta un vif succès, mais il ne présenta une utilité pratique qu'à partir du moment où la photographie lui fournit des images.

Onze ans après l'apparition du stéréoscope de Wheatstone, un autre savant britannique, Sir David Brewster, inventa en 1849 un appareil reposant sur le même système optique. Le stéréoscope de Brewster comprenait deux lentilles grossissantes, séparées par la distance normale existant entre les pupilles ; il mit au point un appareil de 8 cm de haut, plus facilement transportable. Les deux photographies stéréoscopiques qui donnent l'impression de relief se placent devant les lentilles grossissantes.

Les passionnés de photographie boudèrent le stéréoscope jusqu'en 1851, année où Louis-Jules Dubosq l'introduisit sur le marché. L'appareil entra alors dans l'histoire de la photographie. Dès lors, le stéréoscope acquit une réelle popularité. Dubosq se mit à fabriquer son appareil en série. L'américain Mascher obtint aussi un brevet en 1853, à Philadelphie, pour commercialiser un stéréoscope pliable fabriqué avec des éléments en cuir. La London Stereoscopic Co. vendait ces appareils à un prix abordable. L'amateur Holmes conçut un appareil réglable qui pouvait être placé à hauteur des yeux. Actuellement, les procédés stéréoscopiques n'ont plus guère de succès. Le stéréoscope constitue un chapitre dans l'évolution de la photographie.

Chronologie : évolution de la photographie

Dates	Événements et procédés dans le domaine de la photographie
1816	Nicéphore Niepce écrit à son frère avoir obtenu la première image négative sur papier au moyen d'une chambre noire.
1826	Première photographie connue de Nicéphore Niepce.
1835	Henry Fox Talbot obtient ses "dessins photogéniques" (images positives sur papier) obtenus en dix minutes de pose avec des petits appareils de 4 à 6 cm de côté. Le calotype est détrôné par le collodion humide. Jacques Louis Mandé Daguerre met au point le daguerréotype qui permet d'obtenir des images de grande qualité sur une plaque métallique argentée, développée au mercure. Le matériel est lourd et cher, les plaques sont fragiles. Ce procédé, qui ne produit que des images uniques et de petites dimensions, cesse d'être employé vers 1865 au profit du calotype et du collodion.
1839	Talbot emploie pour la première fois le mot "photographie".
1841	Talbot diffuse son procédé du calotype et du papier salé (négatif/positif).
1848	Edmond Becquerel obtient en couleurs l'image du spectre solaire mais ne parvient pas à la rendre permanente.
1851	David Brewster commercialise l'appareil stéréoscopique. Scott Archer invente le procédé au collodion humide (liant étalé sur une plaque de verre dans l'obscurité pour donner une plaque sensible utilisée avant évaporation complète de l'éther).
1855	Taupenot invente le procédé au collodion albuminé sec.
1869	Louis Ducos du Hauron énonce sa théorie de la trichromie (photographie en couleurs par synthèse soustractive).
1871	Richard Maddox découvre le procédé au gélatino-bromure d'argent. Cette invention résout les problèmes majeurs de la prise de vue. La gélatine étalée sur les plaques de verre conserve sa sensibilité une fois sèche et permet de différer le développement. Sa finesse de grain donne des agrandissements de qualité, permettant de réduire la taille des clichés et des appareils.
1878	Charles Bennett augmente considérablement la sensibilité des émulsions au gélatino-bromure d'argent.

- 1880 Invention de la similligravure.
- 1888 George Eastman lance le Kodak n°1 qui ne nécessite aucun réglage et marque le début de la photographie à la portée de tous. L'appareil connaît un succès foudroyant et contribue à démocratiser la pratique photographique amateur.
Naissance du *Photo-Club* de Paris (Société d'amateurs photographes).
- 1891 Fondation du *Linked Ring* à Londres.
Première exposition internationale de photographie à Vienne.
- 1892 Fondation du *Wiener Camera Club* à Vienne.
- 1895 Les frères Lumière inventent le Cinématographe et donnent leur première projection publique.
- 1902 Stieglitz organise à New York une exposition intitulée *La Photo-Sécession* qui présente les pictorialistes.
Naissance du groupe *Photo-Sécession* dirigé par Stieglitz.
- 1903 Parution du premier numéro de la revue *Camera Work*.
- 1907 Les frères Lumière commercialisent le procédé couleur Autochrome, mis au point en 1903.
- 1910 Sortie de l'appareil Speed Graphic américain avec 8 plaques de 4 x 5 pouces.
- 1913 Oscar Barnack met au point le procédé Leica, marquant l'apparition des premiers appareils 35 mm.
- 1925 Le Leica est commercialisé à la foire de Leipzig.
- 1927 Apparition du Rolleiflex et des flashes à lampes.
- 1938 Le Super-Six-20 de Kodak est le premier appareil à cellule photoélectrique incorporée couplée pour la mesure d'exposition.
- 1940 Defender, de la maison Ilford, met au point le papier Multigrade (à contraste variable).
- 1941 Kodacolor et Agfacolor sont les premiers négatifs couleur.
- 1948 Edwin Land lance le Polaroid 95, un appareil permettant d'obtenir en 60 secondes une image en noir et blanc.
- 1963 Sortie du Polacolor, un système Polaroid de photographie couleur instantanée en 60 secondes.
- 1975 Honeywell lance son procédé de mise au point automatique nommé Visitronic.
- 1978 Polaroid commercialise le SX 70 à mise au point automatique par ultrasons.

- 1980 Canon présente son appareil AF 35 M à mise au point commandée par rayons infrarouges.
- 1981 Sony met au point son système Mavica, qui permet la photographie sur disque magnétique.
- 1985-2000 Kodak, Fuji, Canon, Minolta et Nikon créent conjointement un nouveau format : l'APS (Advanced Photographic System).
- Apparition des appareils jetables, du caméscope, bientôt suivis par les appareils numériques. Aujourd'hui les images numérisées, informatisées, sont transmises par satellite ou par Internet partout dans le monde.

Extrait de *l'ABCdaire de la Photographie* © Flammarion, 2003



Sergueï Alexandrovitch Lobovikov, *Coucher du soleil*, 1907-1908