

Dossier enseignants

La république des amateurs

Les amateurs photographes autour de 1900
dans les collections de la Société française
de photographie

18/06 - 06/11/2011 Château de Tours



Société d'excursion des amateurs de photographie (attribué à Gilibert), *Chamonix, la patinoire*, vers 1925 © coll. Société française de photographie, Paris

/Sommaire

/ découvrir l'exposition	3
Présentation de l'exposition	3
Repères : La culture de l'amateur à la Belle Époque	4
Parcours de l'exposition	4
Les sociétés d'amateurs	8
Repères : Le paradigme de l'amateur	9
Les photographes	10
Les procédés	12
Orientations bibliographiques	13
/ approfondir l'exposition	14
La couleur photographique	141
Pistes de travail	5
Peinture et photographie	15
Pistes de travail	18
Photographie instantanée et représentation du mouvement	19
Pistes de travail	21

/ Informations et réservations

Pour toute demande de réservation d'une visite en groupe : 02 47 70 88 44 ou de@ville-tours.fr

+ d'informations sur l'exposition : 02 47 70 88 46 ou de@ville-tours.fr

+ sur le site du Jeu de Paume www.jeudepaume.org dans /programmes / expositions hors les murs et dans /publics / enseignants et scolaires

/ découvrir l'exposition

Présentation de l'exposition

Exposition organisée par le Jeu de Paume en collaboration avec la Ville de Tours et en partenariat avec la Société française de photographie.

Commissaires : Garance Chabert, Julie Jones et Carole Troufléau-Sandrin

« Où le beau rôle des amateurs nous apparaît, c'est dans les recherches qu'ils entreprennent, dans les études qu'ils poursuivent avec ardeur. Si l'on faisait la genèse de toutes les inventions photographiques on verrait de suite la part considérable que les amateurs y ont prise ; ils ont toujours été en tête du mouvement et l'ont dirigé avec succès ». Albert Londe, (1889).

Encouragée par les simplifications techniques des procédés photographiques, la pratique amateur du médium se renforce considérablement au tournant des années 1880. Les plaques de verre au gélatino-bromure d'argent, plus sensibles que les émulsions antérieures, sont produites industriellement et très vite adoptées par de nombreux photographes amateurs. Nécessitant moins de connaissances chimiques que pour la génération des pionniers, cette pratique se distingue néanmoins de l'extrême simplification technique qu'inaugure la compagnie américaine Eastman à la même époque avec son appareil Kodak. Elle requiert encore un important investissement en temps, une connaissance fine du matériel. La maîtrise des développements techniques est souvent acquise et perfectionnée grâce à l'appartenance de l'amateur à des cercles associatifs tels que, en France, la Société française de photographie. Cette pratique amateur se développe par conséquent dans un milieu social aisé et se structure autour d'associations qui donnent à leurs membres l'opportunité de se réunir pour échanger et comparer leurs travaux. Au sein de ces regroupements de passionnés, l'amateur s'exerce grâce à l'organisation d'activités telles que les excursions, les concours d'épreuves, les soirées de projection et les publications spécialisées.

Fondée en 1887, la Société d'excursions des amateurs de photographie (SEAP) s'impose comme une association exemplaire de cette nouvelle sociabilité amateur ; en atteste le discours d'Albert Londe – directeur du service photographique de l'hôpital de la Salpêtrière et l'un de ses principaux fondateurs avec Gaston Tissandier. Prononcé à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la création de l'association, ce discours rappelle le rôle joué par la SEAP dans la photographie amateur. Il passe en revue les progrès techniques et moyens alors disponibles en ce début de siècle, de la réduction des temps de pose à l'usage de l'éclairage artificiel et à la conquête de la couleur. Sa définition de l'amateur photographe laisse entrevoir l'exigence de leur pratique, qui se distingue des « presse-boutons » usagers du Kodak. Publié dans le bulletin de la SEAP de juin 1912, il est reproduit intégralement dans le catalogue de la présente exposition. Les membres de la SEAP sont également adhérents de la Société française de photographie (SFP) qui s'affirme alors comme un organe essentiel dans la fédération des échanges de ces amateurs cultivés. Active de 1887 à 1938 (date à laquelle elle fusionne avec la Section de perfectionnement de la SFP), la SEAP a organisé plus de six cents excursions et son fonds, légué et conservé à la SFP, regroupe près de 18 000 plaques de verre négatives et positives.

L'exposition s'articule autour de quatre grandes thématiques : le portrait de l'amateur, les défis techniques, la vision de la modernité des photographes, en lien avec l'émergence du photo-reportage, et enfin leur goût pour le pittoresque qui s'inscrit aussi bien dans une culture picturale qu'au sein du tourisme émergent de l'époque. Parmi les auteurs représentés, quatre d'entre eux se distinguent particulièrement : Albert Londe, Louis Vert, Léon Gimpel et Charles Adrien. L'exposition présente des tirages modernes réalisés à partir de plaques de projection au gélatino-bromure d'argent (8,5x10 cm), de négatifs sur verre, de plaques autochromes (9x12cm) et d'épreuves positives (tirages sur papier albuminé, platinotypes, aristotypes, photoglypties). Cette sélection est complétée de plusieurs projections en noir et blanc et en couleur (plaques autochromes) rendant compte de la manière dont ces images étaient montrées et vues à l'époque. Les variations de teintes (noir, brun, rouge, vert) et les imperfections apparaissant sur les tirages modernes exposés respectent l'aspect original des plaques de verre et épreuves originales. Indiquée sur les plaques, la mention de Collection désigne le photographe auquel ces images ont appartenu, mais ne garantit pas qu'il en est l'auteur, les échanges entre amateurs étant alors fréquents.

/Repères

La culture de l'amateur à la Belle Époque

Les sujets privilégiés tout au long de la période d'activité de la SEAP témoignent de la culture et des loisirs de cette classe privilégiée d'amateurs. En majorité parisiens, les photographes réunis au sein de la SEAP enregistrent au quotidien les principaux événements se produisant dans la capitale. Les débuts de l'aviation, l'Exposition universelle de 1900, les inondations de 1910 en sont quelques exemples qui préfigurent une culture photographique du reportage. Léon Gimpel, qui oscille entre pratique amateur et professionnelle, témoigne avec brio de cet engouement pour l'actualité politique et culturelle de la Belle Époque (en même temps qu'il s'exerce aux difficultés posées par la plaque autochrome). Dans une veine résolument sociale, Louis Vert a quant à lui laissé des documents inestimables sur les petits métiers et les clochards parisiens au tournant du XX^e siècle.

Hors de Paris, les photographies reflètent les pérégrinations des amateurs, allant des excursions de groupe dominicales, permettant de faire l'aller-retour en train dans la journée, aux voyages de certains dans les pays les plus lointains.

Les bords de Marne, les travaux des champs et la vie quotidienne à la campagne, motifs naturalistes et pittoresques chers aux peintres et aux pictorialistes, sont également privilégiés par les amateurs photographes lors de multiples excursions en province, durant lesquelles ils réalisent de nombreuses études de lumière, comme des documents sur les trésors et les folklores régionaux : monuments historiques, paysages locaux, tenues caractéristiques, etc.

Ce tourisme excursionniste s'accompagne de séjours plus ou moins longs dans les lieux de villégiature. Les baignades estivales, les sports d'hiver et les randonnées en montagne sont un réservoir sans fin de scènes à photographier. Les autochromes de Charles Adrien, sillonnant les routes de la Bretagne aux Alpes, transmettent ainsi une vision joyeuse et colorée des loisirs bourgeois de l'époque.

Parcours de l'exposition

Salle 1 / Portrait de l'amateur

Dès la fin du XIX^e siècle, la pratique amateur se développe et s'organise alors autour d'associations qui donnent à leurs membres l'opportunité de se réunir, pour échanger et comparer leurs travaux lors de l'organisation de concours d'épreuves, d'expositions, de soirées de projection, et l'opportunité de publier leurs résultats dans des revues spécialisées. La toute première association réservée aux amateurs est la Société d'Excursions des Amateurs de Photographie (SEAP). Fondée le 4 juillet 1887 et active jusqu'en 1938, la SEAP a organisé plus d'un millier d'excursions dont les programmes et comptes rendus sont publiés dans son Bulletin (de 1896 à 1935). L'excursion photographique en groupe apparaît comme une des activités privilégiées permettant de se confronter à des difficultés de prise de vue dans une atmosphère conviviale. Issus de la haute bourgeoisie parisienne ou de milieux aisés, ces amateurs férus de technique se livrent à une pratique studieuse qui s'inscrit aussi dans une culture du loisir. Outre les images réalisées dans le cadre d'exercices précis, ces photographes nous ont également laissé de nombreux portraits de groupe qui retracent les différentes étapes de leurs excursions et représentent aujourd'hui des documents précieux sur la sociologie amateur de l'époque.

Salle 2 / Des défis techniques : l'instantané, la lumière, la couleur

Capter la vitesse, les effets de lumière, rendre les couleurs..., l'activité de l'amateur photographe est marquée tout au long de la période par une obsession sans cesse renouvelée du défi technique. Cherchant à repousser toujours plus loin les limites du médium, l'amateur s'illustre en particulier dans une recherche d'images prises « sur le vif ». Il doit désormais maîtriser le cadrage mais aussi l'exposition de ses clichés. Pour faciliter les calculs fastidieux du temps de pose, les manuels de photographie publient des tableaux détaillant la vitesse de divers objets en mouvement, de l'homme au pas, en passant par le cheval au galop ou le train express. Cette liste instaure un nouveau genre qui affranchit la photographie du modèle des beaux-arts, tout en s'inscrivant dans l'imaginaire de son siècle. Un saut, le départ d'un train ou des événements aussi divers qu'une course d'automobiles sont autant d'occasions pour tester la précision du matériel employé ainsi que l'habileté de l'opérateur.

Les amateurs se passionnent également pour les difficultés techniques plus directement liées à la maîtrise de la lumière. Tributaires des caprices de l'astre solaire, les photographes expérimentent divers éclairages artificiels, électriques ou à base de magnésium, à la prise de vue comme au tirage de leurs clichés. Les plus hardis s'aventurent de nuit pour saisir les feux d'artifice, les décorations lumineuses des monuments et grands magasins, les salles de spectacles parisiennes qui leur offrent un répertoire iconographique inédit. À partir des années 1920, la SEAP organise des sorties nocturnes dans Paris, dans les parcs ou au moment des illuminations de Noël. Les études de contre-jour sont quant à elles l'occasion de perfectionner non seulement la maîtrise du temps de l'exposition, mais également celle du développement. Georges Balagny, s'étant illustré dans ces derniers procédés, distingue ces exercices de ceux touchant à l'instantané.

Enfin, la couleur, rendue possible à partir de 1907 avec la commercialisation de la plaque autochrome mise au point par les frères Lumière, relance la culture du défi chère aux amateurs.

Salle 3 / En quête de couleurs : l'autochrome

Inventée par les frères Lumière en 1903 et commercialisée en juin 1907, la plaque autochrome est le premier procédé photographique industriel capable d'enregistrer les couleurs directement. Malgré son manque de rapidité qui nécessite l'usage d'un pied et des temps de pose de plusieurs secondes (soit 50 fois plus élevés que les plaques ordinaires), elle fascine nombre d'amateurs par son incroyable rendu des couleurs. Les choix iconographiques dictés par la contrainte de la pose contribuent à la naissance d'une esthétique. Certains privilégient la recherche chromatique avec des sujets aux couleurs vives ou complémentaires (natures mortes, fleurs, portraits posés avec vêtements colorés, note rouge dans un paysage vert) ; d'autres révèlent les qualités artistiques du médium par des motifs plus monochromes dévoilant de subtils camaïeux. L'autochrome produit également une sensation de vibration lumineuse propre à traduire les chairs et les jeux de lumière observés dans les éclairages diffus. Dès 1910, apparaissent les premières tentatives d'instantanés.

En quelques années,

la contribution des amateurs sur la sensibilité des plaques Lumière et l'usage de filtres appropriés accroît ses champs d'application. Quelques habiles autochromistes, tels Léon Gimpel, Charles Adrien ou Louise Deglane, saisissent dès lors des scènes de la vie parisienne comme des contrées plus lointaines, en Bretagne, en Italie, en Savoie. En regard de ces vues imprégnées de tradition, les illuminations du Paris nocturne dévoilent la modernité de la capitale. Projetée au cours des soirées organisées par les sociétés photographiques, l'autochrome accède au format tableau, pour le plus grand plaisir illusionniste.

Salle 4 / Albert Londe

Chimiste de formation et photographe autodidacte, Albert Londe (1858-1917) joua un rôle décisif pour le mouvement amateur. À la tête du service photographique de la Salpêtrière aux côtés du docteur Charcot dès 1882, il profite de son temps libre pour ouvrir le laboratoire de l'hospice à quelques amis photographes et leur prodiguer conseils et séances récréatives. À l'initiative de la première excursion aux carrières d'Argenteuil, qui donna naissance à la SEAP le 5 mai 1887, il n'eut de cesse d'encourager ces praticiens des nouvelles technologies à se réunir pour partager leurs expériences. Il se fait le défenseur d'une pratique studieuse et exigeante de la photographie, basée sur la maîtrise du processus technique et son perfectionnement permanent. En bon pédagogue, il multiplie publications et conférences. Pour cet instigateur de l'instantané, toute occasion susceptible de mettre son matériel et son savoir faire à l'épreuve est bonne à saisir. Les premières excursions de la SEAP proposent d'ailleurs des sorties permettant de photographier des sujets en mouvement.

L'Hippodrome de Paris est alors un des lieux privilégiés pour ses spectacles de cow-boys et de cirque ou ses numéros d'animaux dressés.

Inspiré des travaux de photographie séquentielle des savants Janssen, Muybridge et Marey, Londe invente une chambre photo-électrique à 9 puis à 12 objectifs pour enregistrer les pathologies des patients de Charcot. Ses instruments de précision lui permettent de capter et de décomposer le mouvement et s'adaptent à une vaste gamme de sujets. Ses essais montrent des séries d'exercices physiques, d'études d'animaux ou encore de vagues. C'est en amateur que Londe acquiert, en 1898, un cinématographe de type Demenÿ-Gaumont et l'expérimente en parallèle de son appareil à 12 objectifs. Enthousiaste, il incite les amateurs à se lancer dans cette nouvelle branche de la photographie.

Salle 5 / Reportage et modernité à la Belle Époque

Au début du XXe siècle, les événements parisiens comme les expositions universelles sont abondamment relatés dans la presse illustrée. Celle-ci se diversifie et compte de nouveaux titres, spécialisés dans le sport (*La Vie au grand Air*), les actualités politico-mondaines (*La Vie Illustrée*) etc. La photographie est dorénavant utilisée comme source première d'illustration et les rédactions, à travers de nombreux « Appels aux Amateurs », exhortent les lecteurs à leur envoyer des clichés, organisant des concours qui stimulent et forgent une culture amateur du reportage. « Le reportage photographique n'est pas exclusivement réservé à ceux qui en ont fait une véritable profession. Il faut laisser à ceux-là les opérations difficiles en terrain varié. Mais combien d'amateurs peuvent à un moment donné être appelés à se trouver transformés en reporter ! Ils peuvent très bien tirer profit de leurs connaissances en vendant à des journaux toujours avides d'actualité les clichés qu'ils auront obtenus », peut-on lire dans un article sur la profession nouvelle de photo-reporter dans *Photo-gazette* en 1909. Évènements privilégiés pour ces reporters potentiels, les courses automobiles et aéronautiques, souvent organisées par les journaux, sont l'occasion d'exploits sportifs, dépassés par chaque nouveau perfectionnement technique. Les voitures prennent de la vitesse et les premières machines volantes décollent, au prix de nombreux accidents qui font l'actualité. Les photographes, en quête d'instantanés, saisissent l'événement et ses à-côtés, les participants au départ, la foule qui assiste au spectacle, la poussière des routes sans revêtement. Cette iconographie de loisir contribue à forger rétrospectivement l'imaginaire de la Belle Époque et son atmosphère d'insouciance avant le choc de la Première Guerre mondiale, où même la crue de la Seine, en 1910, est l'occasion pour les photographes de réaliser des vues poétiques et insolites de la capitale.

Salle 6 / Léon Gimpel et Louis Vert, chroniqueurs de la vie parisienne

Louis Vert (1865-1924) et Léon Gimpel (1873-1948) apparaissent comme deux figures pionnières du photo-reportage. En 1904, le premier rejoint la SEAP, où il est vite baptisé « projectionniste attitré des événements parisiens », alors que le deuxième publie son premier cliché dans le journal *L'Illustration*, marquant ainsi le début d'une longue collaboration. Tous deux pratiquent la photographie en dilettante mais avec une approche et une maîtrise technique telles que leurs images ne sont pas sans susciter l'intérêt de leurs contemporains. Maître imprimeur de métier, Louis Vert devient membre de la SEAP pour se perfectionner. Il est, entre 1900 et 1906, à l'affût des « Cris de Paris » et autres spécimens de la population, que viennent peu à peu remplacer les kiosques et étalages fixes. En se focalisant sur les marchands ambulants, les nettoyeurs de rue et les clochards, il s'inscrit dans une vieille tradition iconographique, issue de la gravure : le sujet pittoresque exalté par la peinture romantique puis naturaliste. Louis Vert, appareil à la main, choisit de capter, à l'insu de leurs acteurs, l'instantanéité de scènes anecdotiques.

Autre virtuose de l'instantané, Léon Gimpel est initié, en 1897, à la photographie par son frère. Il relate dans son journal ses prouesses pratiques et techniques, témoignant d'une approche innovante et expérimentale du médium. Gimpel défie les contraintes techniques de la photographie allant jusqu'à modifier la chimie du procédé autochrome pour réaliser des instantanés. En près de quarante ans, il explore toutes les possibilités du médium pour son plaisir ou sur commande. Correspondant de *L'Illustration*, il innove par ses points de vues en basculant son objectif du haut des monuments parisiens ou à bord d'un dirigeable, et en photographiant de nuit, en couleur : originalités qui répondent aux attentes des journaux illustrés de la Belle Époque.

Salle 7 / Pittoresque et naturalisme, les débuts du tourisme

En parallèle à la production d'images sur les mutations urbaines et industrielles, les amateurs photographient, lors d'excursions aux environs de Paris ou en province, les bords de la Marne, les travaux des champs et la vie quotidienne à la campagne, qui sont autant de motifs naturalistes et pittoresques chers aux peintres et aux pictorialistes. Ils réalisent alors de nombreuses études de lumière, et des documents sur les trésors et les folklores régionaux. Cette production photographique témoigne d'une relation encore complexe entre peintres et photographes. S'ils s'affranchissent progressivement du modèle des beaux-arts grâce, en particulier, à la naissance de l'instantané à la fin des années 1880, leur iconographie privilégiée et leur enthousiasme pour l'utilisation de la couleur, témoignent encore d'une forme d'allégeance au modèle pictural. Ce tourisme excursionniste s'accompagne de séjours plus ou moins longs dans les lieux de villégiature. Les baignades estivales, les sports d'hiver et les randonnées en montagne sont un réservoir sans fin de scènes à photographier qui témoignent de la culture et des loisirs de cette classe privilégiée d'amateurs. Cette iconographie « touristique » s'inscrit ici entre tradition picturale et image moderne : si les amateurs rendent hommage à la majesté immobile des paysages marins et montagnards, les jeux des vacanciers sont également prétextes à un renouvellement des sujets instantanés.

Salle 8 / Une excursion en Touraine

Reconstitution de la projection « La Touraine » réalisée par Émile Corvée à l'occasion du Concours 1933 de la Société d'Excursions des Amateurs de photographie Industriel parisien et membre de la SEAP depuis 1914, Émile Corvée (?- 1939), est en 1933 vice-président de la SEAP et anime la section de Cinéma d'Amateur de la SFP. Impliqué dans la commission de photographie du Touring-Club de France, il s'est surtout consacré au développement de la photographie touristique. La présentation dans l'exposition, avec des extraits de son texte d'origine, de cette projection montrée à la suite d'une excursion photographique en Touraine, permet de se rendre compte du déroulement en images des excursions et des conditions de diffusion des clichés dans les cercles associatifs. Corvée reçut pour celle-ci, en 1933, le premier prix du Congrès de l'Union Nationale des Sociétés Photographiques de France à Troyes décerné aux collections circulantes (séries thématiques de plaques de projection accompagnées d'un texte et présentées sous forme de conférences).

Les sociétés d'amateurs

Définition de l'amateur

Selon *Le Petit Robert* :

Amateur (du latin *amator*) :

Personne qui aime, cultive, recherche (certaines choses).

Personne qui cultive un art, une science, pour son seul plaisir (et non par profession).

Société française de photographie (SFP)

Fondée le 15 novembre 1854, la SFP s'impose tout au long du XIX^e siècle par ses activités et son engagement envers la photographie. Elle s'est donnée pour mission de constituer les archives de cette discipline naissante pour laquelle elle pressent jouer un rôle moteur dans son développement : la Société recueille ainsi, dans sa collection et dans son *Bulletin* (BSFP), les témoignages des érudits de la première heure (des années 1840 à 1860), des photographes pictorialistes comme des amateurs de la fin du XIX^e siècle. Sur le modèle de l'Académie des sciences, elle tient des séances mensuelles au cours desquelles sont présentées les principales inventions et découvertes photographiques. Pour encourager les recherches dans tous les domaines d'application possibles de la photographie (scientifique, industriel, artistique), la SFP lance des concours, organise des expositions, ouvre un laboratoire d'essais. Véritable société savante, elle rassemble professionnels et amateurs, artistes, industriels, scientifiques célèbres, hauts fonctionnaires. Sa collection, classée Monument historique, est estimée à environ 70 000 photographies (daguerréotypes, calotypes, plaques de verre positives et négatives, tirages originaux) de plus de 700 auteurs identifiés, et compte de nombreux ouvrages, appareils anciens, objectifs et matériaux divers donnés par ses membres. Aujourd'hui, la SFP participe régulièrement à des expositions en France et à l'étranger. En 1996, elle a créé *Études photographiques*, revue francophone de référence en matière d'études visuelles.

Société d'excursions des amateurs de photographie (SEAP)

Fondée le 4 juillet 1887, la SEAP est la première société française n'accueillant que des amateurs de photographie. Son but est de développer et de diffuser les connaissances photographiques par la participation à des excursions et à des conférences pratiques. Après chaque excursion, les membres indiquent les conditions dans lesquelles ils ont opéré et remettent un spécimen de leurs épreuves à la société pour être jugé. Ces concours décernent des médailles aux plus méritants dans diverses catégories : épreuves sur papier, stéréoscopiques, projections monochromes, en couleurs. Dans ce cadre pédagogique basé sur le partage de l'expérience, les sociétaires sont aussi invités à exposer ou projeter leurs travaux lors des séances mensuelles et extraordinaires. Un soir par semaine, une séance, dite « intime », mettait la lanterne de projection, la bibliothèque et les collections de diapositives de leurs collègues à leur disposition. Active jusqu'en 1938 (date à laquelle elle fusionne avec la Section de perfectionnement de la SFP), la SEAP a organisé plus de six cents excursions dont les comptes-rendus sont publiés dans son *Bulletin* (de 1896 à 1935). Le fonds de plaques de projection, légué et conservé à la SFP, regroupe plus de 18 000 plaques de verre négatives et positives.

Le paradigme de l'amateur

En 1888, la photographie, utilisée par les scientifiques ou dans les clubs spécialisés, devient une pratique amateur, grâce à la marque Kodak qui lance son premier appareil. Désormais, il suffit « d'appuyer sur le bouton, [et l'appareil se charge] du reste¹ ». Pratique, le Kodak n° 1 rend la photographie accessible à tous, ce que les inventeurs du médium avaient promis un demi-siècle plus tôt². À de nouveaux publics correspondent alors de nouvelles pratiques de la photographie³. Scènes de vie en famille, images de la Première Guerre mondiale prises au front par les soldats... L'album photographique, double de la vie quotidienne, fait alors son apparition. La photographie s'émancipe des sujets classiques de la peinture, sans toutefois se démocratiser. Elle reste encore le fait des gens aisés et des citadins. Et des créateurs : Zola, Bonnard, Loti ou Degas utilisent, parallèlement à leur pratique artistique, la photographie comme outil autobiographique.

Dès la Première Guerre mondiale, les avant-gardes artistiques se penchent sur cette avalanche d'images. La photographie amateur, notamment sous forme de cartes postales à créer soi-même, alors en vogue, se montre ludique et est à l'origine de nombreuses expérimentations, dont le photomontage, repris à leur compte par le mouvement Dada, puis le surréalisme⁴.

Mais c'est véritablement avec Jacques-Henri Lartigue, auteur d'environ 250 000 clichés commencés dès l'âge de 6 ans, que « l'amateur » et les albums photographiques acquièrent une reconnaissance artistique.

John Szarkowski, conservateur au département de photographie du MoMA, décrit en 1963 le travail de Lartigue comme celui de l'authentique photographe, pour qui vie, oeuvre et créativité se confondent⁵. La photographie amateur devient ensuite une référence constante aux États-Unis, dans un contexte où le vernaculaire et le populaire sont indissociés dans la société de consommation. L'album de famille, bien qu'espace privé, devient un document témoignant involontairement de toute une époque. Pour le pop art, ce type de photographie a valeur d'emblème.

Pour les artistes attachés au land art, au body art, ainsi qu'à l'art conceptuel, le paradigme de l'amateur revêt également un intérêt à la fois sémiologique et politique. Sa pauvreté lui confère une neutralité qui semble le mettre hors des circuits de valorisation esthétique, mais aussi marchande et institutionnelle. L'utopie d'un art sans valeur d'échange monétaire rejoint celle d'un médium perçu comme démocratique. L'irruption de l'amateur, si elle a depuis été revisitée, reste toujours présente dans l'art contemporain⁶. Le Polaroid, les diaporamas, destinés au départ à l'usage familial, ou encore le photomaton sont autant d'objets de la vie courante qui sont entrés dans le domaine de l'art. Sans parler de la photographie numérique dont les contours, entre photographie amateur, professionnelle ou artistique, créent une situation nouvelle quant à la définition de son statut.

1. François Brunet, *La Naissance de l'idée de la photographie*, Paris, PUF, 2000.

2. Voir Clément Chéroux, « Le jeu des amateurs », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 255-274.

3. Voir André Gunthert, « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001.

4. Voir Elvire Perego, « Intimités et jardins secrets – l'artiste en photographe amateur », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.

5. John Szarkowski, *The Photographs of Jacques-Henri Lartigue*, New York, The Museum of Modern Art, 1963.

6. Jeff Wall, « "Marques d'indifférences" : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », in *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2001.

Les photographes

Charles Adrien (1866-1930), ingénieur des arts et manufactures, Aubervilliers. Membre assidu de la SEAP à partir de 1903, Charles Adrien participe également aux activités de l'Association des amateurs photographes du Touring-Club de France. Il rejoint la SFP en 1907, quelques mois après la commercialisation de la plaque autochrome. Ayant vite acquis une parfaite maîtrise de ce procédé, il communique son savoir-faire à travers de nombreux articles dont les recommandations pratiques et les explications précises sur l'emploi des plaques visent à encourager les débutants. L'éclectisme de ses photographies témoigne de vingt-cinq ans d'expérience au cours desquelles il a abordé les sujets les plus variés et les plus difficiles, comme les courses automobiles ou les vues de montagne.

Georges Balagny (1837-1919), avocat, Paris. Membre de la SFP depuis 1876, il fait parti de son conseil d'administration de 1899 à 1919. Membre fondateur de la SEAP, cet amateur notoire et fin technicien est un dévoué vulgarisateur par la publication de ses travaux et par ses démonstrations pratiques. Passionné de photographie de longue date, il abandonne le droit et se consacre à ses recherches sur les émulsions et méthodes de développements photographiques. Suite à son invention d'un papier pelliculaire en 1885, il tisse des liens étroits avec la maison Lumière et leur cède ses brevets pour la fabrication de papiers souples. Président de la Société d'Études photographiques de France, il est aussi fondateur de l'Union internationale de Photographie et membre de l'association du Musée de Photographies documentaires. Maintes fois primé, il a notamment retenu l'attention de ses pairs par ses études de portraits en contre-jour.

Henri Belliéni (1857- 1938), constructeur d'instruments de précision, Nancy. Devenu membre de la SFP en 1903, Belliéni fait plusieurs communications sur la reproduction des petits objets, l'éclairage du laboratoire, la variation du grain des émulsions. Auteur d'accessoires divers tels que magasin, pied, obturateur, viseur-icnomètre, il est surtout connu pour ses jumelles, type d'appareil photographique de forme trapézoïdale sans soufflet. Sa jumelle universelle pour plaque 9 x 12, dite Jumelle Belliéni, était considéré

comme l'un des appareils de prise de vue les plus perfectionnés autour de 1900.

Émile Corvée (?- 1939), industriel, Paris. Rentré à la SEAP en 1914, il devient secrétaire général adjoint en 1919 et vice-président en 1930. Impliqué dans la commission de photographie du Touring-Club de France, il s'est surtout consacré au développement de la photographie touristique. Il obtint notamment le premier prix du Congrès de l'Union nationale des Sociétés photographiques de France à Troyes en 1933, décerné aux collections circulantes pour sa projection de plaques noir et blanc sur la Touraine. Il est par ailleurs l'animateur de la section de Cinéma d'amateur au sein de la SFP, dont il est membre depuis 1920.

Ernest Cousin (?-1932), Paris. Devenu membre de la SEAP en 1892, il est à l'origine du premier cours de photographie public en vingt leçons organisé au sein de la SFP dès 1900.

Comte R. de Dalmas (1862-1930), Paris. Il devient membre de la SFP et de la SEAP en 1908. Attaché aux procédés répondant à ses conceptions artistiques (épreuves sur papier au bromure d'argent et sur papier Fresson), le comte de Dalmas pratique aussi l'autochromie lors de ses villégiatures sur la Côte d'Azur, en Bretagne, au Tyrol ou en Nouvelle-Zélande. Il projette régulièrement ses vues de paysages et portraits aux séances mensuelles de la SEAP.

Alphonse Davanne (1824-1912), chimiste, Paris. Membre fondateur de la SFP, il préside son conseil d'administration de 1867 à 1901. Ayant œuvré pour la vulgarisation de la photographie sa vie durant, il est proche des sociétés de photographie. La SEAP lui attribue le titre de membre d'honneur dès 1889.

Louise Deglane (?-1937), épouse de l'architecte du Grand Palais Henri Deglane (1855-1930), Paris. Elle pratique l'autochrome et devient membre de la SFP en 1914. Ses vues faites en Suisse et en Italie avant la guerre n'ont pas manqué de retenir l'attention des membres de la Société.

Albert Gilibert (?-?), architecte, Paris. Membre de la SEAP en 1897, il entre au conseil d'administration en 1899 jusqu'en 1920, date à laquelle il est nommé membre honoraire en reconnaissance de ses nombreux services. Il devient aussi membre du Photo-Club de Paris en 1899 puis de la SFP en 1906.

Léon Gimpel (1873-1948), Paris. Photographe amateur dès 1897, membre de la SFP à partir de 1908, Léon Gimpel devient l'un des premiers photo-reporters de son temps. L'originalité formelle de ses clichés répond alors aux attentes iconographiques des journaux illustrés de la Belle Époque. Son utilisation précoce de l'autochrome fait de lui un pionnier et le distingue encore des autres photographes d'actualité. Gimpel explore toutes les possibilités du médium, des vues de glaciers aux photomicrographies, mais les enseignes au néon et les illuminations du Paris nocturne restent ses sujets favoris.

Georges Gourhan (?-1938), dessinateur, Paris. Gourhan devient membre de la SEAP en 1920. En 1937, pour le cinquantenaire de la Société, il offre une cinquantaine de ses diapositives de l'Exposition universelle de 1900.

André Hachette (actif entre 1903 et 1945), Paris. Archiviste-bibliothécaire du Photo-Club de Paris dont il est membre depuis 1903, Hachette pratique divers procédés pigmentaires et excelle avec la plaque autochrome. Devenu membre de la SEAP en 1910, il est surtout impliqué à la SFP dont il est secrétaire général adjoint à partir de 1911 puis secrétaire général en 1919.

Hippolyte Legénisiel (1857-1934), ingénieur des Arts et Manufactures, propriétaire des fonderies Legénisiel, Paris. Membre de la SEAP en 1921, de son conseil d'administration en 1923 et trésorier de 1925 à 1933. Ce vaillant retraité était l'un des principaux animateurs de la société. Représentant de la SEAP aux congrès de l'Union nationale des Sociétés photographiques de France, il a dirigé nombre d'excursions et contribué à de nombreux concours.

Albert Londe (1858-1917) Membre de la SFP depuis 1879, élu administrateur de son conseil en 1890, Albert Londe fonde la SEAP avec Gaston Tissandier en 1887. Vice-

président de 1887 à 1895, il en est le président jusqu'en 1900. Photographe autodidacte virtuose, il se met en 1882 au service du docteur Jean-Martin Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière. L'établissement du service de radiologie compte parmi ses dernières initiatives dans le milieu médical. À partir de 1903, Londe se livre exclusivement à ses recherches personnelles, comme l'étude des éclairages artificiels et l'autochromie.

Antonin Personnaz (1855-1936), commissionnaire exportateur, Bayonne. Admis membre de la SFP en 1896, il en est le secrétaire général de 1913 à 1920. Collectionneur et ami des peintres impressionnistes, il est reconnu comme l'un des meilleurs autochromistes français. Par les nombreux articles qu'il publie dans le *BSFP*, il s'est fait le théoricien de l'autochromie et son défenseur dans le débat noir/couleur. Personnaz voyait en la projection le moyen de donner au spectateur une sensation similaire à celle qu'il aurait ressentie sur le motif. Il se rallie aux membres de la SEAP en 1900.

Georges Roy (1847-1919), officier de l'Instruction publique, Paris. Entré au conseil d'administration de la SEAP en 1899, il est nommé vice-président en 1907. Fervent pratiquant, il a communiqué à maintes reprises ses tours de main (notamment sa méthode de pelliculage des négatifs) et présentations d'accessoires. Cet amateur photographe distingué est resté fidèle aux sociétés photographiques qu'il avait ralliées jusqu'à ses derniers jours. Rentré à la SFP en 1892, il en a été le trésorier de 1908 à 1919. Membre du conseil d'administration du Photo-Club de Paris, il était aussi président de la section de photographie du Cercle Volney et membre du Touring-Club de France.

Gaston Tissandier (?-?), directeur du journal *La Nature*, Paris. Membre fondateur de la SEAP, il est le premier président de l'association de 1887 à 1894.

G. Tranche (?-1932), conducteur municipal des travaux publics, Paris. Admis à la SEAP en 1902, il est un membre assidu des excursions et séances de la société. Adeptes de la jumelle Belliéni pour des formats de plaque 8 x 9 cm, il s'essaie aux pellicules 24 x 36 mm au début des années 1930. À sa mort, la SEAP reçoit sa collection (près de 800 plaques de projection).

Louis Vert (1865-1924), maître imprimeur, Paris. Équipé de sa jumelle Sigriste, qui réduisait les temps de pose au millième de seconde grâce à son obturateur à rideau et à fente réglable, il photographie l'animation du Vieux Paris de 1900 à 1906. En se focalisant sur les marchands ambulants, les nettoyeurs de rue et les clochards, il s'inscrit dans une vieille tradition iconographique issue de la gravure et adopte une démarche documentaire, à l'instar d'Eugène Atget. Mais contrairement à ce dernier, Vert, discret et rapide, cherchait à capturer la fugacité de ces

scènes à l'insu de leurs acteurs. Membre de la SEAP en 1904, sa collection de petits métiers remportait encore un grand succès auprès des sociétaires en 1925. Elle a souvent été projetée pour son intérêt tant photographique qu'historique.

Étienne Wallon (1855-1924), professeur agrégé de physique, Paris. Membre fondateur de la SEAP, il est admis à la SFP en 1892 puis au Photo-Club de Paris en 1900. Il est l'auteur de plusieurs articles sur l'autochrome.

Les procédés

Procédés au gélatino-bromure d'argent. À la suite des travaux publiés par l'Anglais Richard Leah Maddox en 1871, le gélatino-bromure d'argent s'impose à partir de 1880. Présentant l'avantage d'être plus rapide et d'une utilisation plus pratique que les procédés antérieurs, le gélatino-bromure d'argent bouleverse tant la pratique que l'iconographie photographique. La chimie n'est plus fondamentale au savoir du photographe qui peut enfin s'éloigner de son laboratoire pour s'adonner aux joies du « plein-airisme ». Il a ensuite le choix de tirer son négatif par contact ou de l'agrandir pour en obtenir une épreuve sur papier. Nombreux sont ceux qui préfèrent aussi l'usage des plaques de verre positives pour projection.

Plaque autochrome. Inventée par les frères Lumière en 1904 et commercialisée en juin 1907, la plaque autochrome est le premier procédé photographique industriel capable d'enregistrer les couleurs directement. Il doit sa réussite à la simplicité de sa manipulation. Composée d'une émulsion noir et blanc au gélatino-bromure d'argent couchée sur un réseau de féculés de pomme de terre colorés en violet, vert et rouge-orangé, cette plaque de verre subit un traitement par inversion après exposition pour obtenir une image positive unique. À la prise de vue, le réseau sert de filtre et analyse les rayons lumineux. Au développement, il permet la reconstitution des couleurs selon le principe de la synthèse additive – le rouge, le jaune et le bleu recomposent la lumière blanche. La plaque autochrome était projetée ou observée par transparence dans des visionneuses individuelles. Utilisée jusqu'au milieu des années 1930, elle est peu à peu remplacée par le Filmcolor et le Lumicolor sur film souple.

Tirage sur papier albuminé. L'albumine (ou blanc d'œuf) était utilisée par Abel Niépce de Saint-Victor comme liant pour maintenir les sels d'argent dans la fabrication des négatifs sur plaque de verre à partir de 1847. En 1850, Blanquart-Evrard l'utilisa pour la fabrication du papier albuminé, qu'il traitait par développement à l'acide gallique. Caractérisées par une surface brillante et une grande variété de tons, les épreuves étaient obtenues par noircissement direct, par contact avec le négatif. Procédé de tirage courant au XIX^e siècle, le papier albuminé fut remplacé par d'autres procédés de tirage, plus stables, après la Première Guerre mondiale.

Platinotype (ou tirage au platine). Les tirages au platine furent commercialisés à partir de 1879. Le papier est sensibilisé par un mélange de sels ferriques et de chloroplatinite de potassium. Exposé à la lumière, il est ensuite développé dans un bain très chaud à l'acide oxalique. La gamme de tons, du gris ardoise au brun profond, est modifiable au développement. Peu économique, le platinotype est abandonné progressivement à partir de 1914.

Photoglyptie. Procédé de reproduction photomécanique inventé par Woodbury en 1864, il est utilisé pour l'édition jusque dans les années 1900. La photoglyptie était appréciée pour les gradations de tons continus et la finesse des détails qu'elle permettait d'obtenir.

/ Orientations bibliographiques

Sources

Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie (BSEAP), 1897-1935.
Bulletin de la Société française de photographie (BSFP), 1887-1946.
Petite Chronique Mensuelle de la S. F. P. C., annexe au Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie, 1938-1939.
Léon Gimpel, *Quarante ans de reportages. Souvenirs de Léon Gimpel, collaborateur à L'Illustration* (1897-1932), Jurançon, Domaine de Castelmont, 20 février 1944 [manuscrit, collection SFP].

Études

- Atget, *Géniaux, Vert. Petits métiers et types parisiens vers 1900*, (cat. exp.), Paris, Musées de la Ville de Paris, 1984.
- *La Révolution de la photographie instantanée, 1880-1890*, (cat. exp.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.
- Denis Bernard, « La lumière pesée. Albert Londe et la photographie de l'éclair magnésique », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 53-66.
- Denis Bernard et André Gunthert, *L'Instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- Nathalie Boulouch (dir.), *Voyager en couleurs. Photographies autochromes en Bretagne (1907-1929)*, (cat. exp.), Rennes, Éditions Apogée, 2008.
- Nathalie Boulouch, « Albert Londe, positions autochromistes », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 34-51.
- Nathalie Boulouch, *La Photographie autochrome en France (1904-1951)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1994. [consultable à la SFP]
- Nathalie Boulouch et Thierry Gervais, *Léon Gimpel (1873-1948), les audaces d'un photographe*, (cat. exp.), Paris / Milan,

Musée d'Orsay / 5 Continents Éditions, 2008.
- Nathalie Boulouch, Jean-Paul Gandolfo et Bertrand Lavédrine, *La Couleur sensible. Photographies autochromes (1907-1935)*, (cat. exp.), Marseille, Musées de Marseille, 1996.
- Clément Chéroux, « Le jeu des amateurs. L'expert et l'usager (1880-1910) », dans André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2007, p. 255-275.
- Thierry Gervais, « L'exploit mis en page. La médiatisation de la conquête de l'air à la Belle Époque », *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, (cat. exp.), Paris, Hazan/éditions du Jeu de Paume, 2007, p. 60-83.
- Thierry Gervais, « Un basculement du regard », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 88-108.
- Léon Gimpel, « Mes grands reportages », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 120-139.
- André Gunthert, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 65-87.
- André Gunthert, *Albert Londe*, Paris, Nathan, « Photo-Poche », 1999.
- Xavier Martel, « L'image photographique : entre art et document. Le chercheur est un pisteur », *La Gazette des Archives*, n° 180-181, 1998, p. 54-60.
- Xavier Martel, *La Photographie excursionniste en France. 1887-1914. Définition d'une pratique et d'une esthétique à travers la postérité des théories du paysage*, maîtrise d'histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1996. [consultable à la SFP]
Anne McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, Mai 1997.
- Michel Poivert et Carole Troufléau (dir.), *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*, (cat. exp.), Paris, Le Point du Jour, 2004.

/ approfondir l'exposition

Introduction

L'exposition « La République des amateurs » est l'occasion de revenir sur trois aspects importants de la photographie amateur à partir de 1880.

Avec l'invention de l'autochrome, la couleur fait son apparition en photographie.

Par les expérimentations de certains artistes s'essayant à ce nouveau médium, la question de l'autonomie et de la légitimité de la photographie par rapport à la peinture est posée.

Enfin, la photographie amateur fait naître une nouvelle esthétique, « celle de l'occasion »¹ ou de l'instantané. C'est en effet à partir de cette époque que la photographie pratiquée en studio se déplace vers les particuliers pour représenter des scènes de la vie quotidienne, tout comme elle va à la rencontre du paysage pour répertorier le territoire. Le style photographique se focalisera, dans ce contexte, sur la représentation du mouvement.

1/ La couleur en photographie

L'histoire de la photographie en couleurs, c'est avant tout l'histoire de recherches technologiques en quête d'une reproduction colorée du monde visible. Or, il n'existe aucune substance chimique capable de fixer directement les couleurs des objets. Par conséquent, les chercheurs ont dû recourir à différentes méthodes de reconstitution de la vision colorée du monde. Commercialisée en 1907, l'autochrome est une technique utilisée jusqu'en 1935 comme principal support de la photographie en couleurs. Mais il serait inopportun de réduire l'histoire de la couleur en photographie à une simple suite d'innovations technologiques car elle est aussi esthétique et culturelle, chaque procédé portant en lui la marque de son époque. Cette histoire culturelle trouve des échos à travers le reportage et la photographie publicitaire (et leur diffusion dans des magazines illustrés) qui ont eu, dans la seconde moitié du XX^e siècle, un grand impact sur la photographie amateur.

L'autochrome, une technique inventée au temps des premiers amateurs photographes

« Les frères Lumière inventent ce procédé de photographie en couleurs en 1907. La perfection de cette invention surpasse techniquement toutes les inventions modernes. Après avoir rêvé de trouver une substance unique qui fixerait toutes les couleurs et après les tentatives de Cros et de Ducos du Hauron, les photographes s'appuient sur la décomposition de la lumière blanche en trois couleurs primaires. Trois filtres de couleurs primaires (orange, vert, violet), séparant les couleurs à l'impression donnent trois images monochromes qui, superposées, restituent l'image polychrome. Les frères Lumière ont le génie de miniaturiser le procédé en l'intégrant à la plaque photographique, sous la gélatine sensible. Des grains de fécule sont colorés (1 million au cm²) de telle sorte que leur mélange approche le blanc ; ils sont répartis sur le verre, servant d'autant de filtres colorés (140 millions de points dans une plaque autochrome). Le grain de fécule réalise la division de la couleur en points, comme le rêvaient les impressionnistes. Chaque grain « dégrade » la couleur, l'analyse, offrant à l'œil le mélange optique recherché par les peintres de la couleur. Les autochromes de Personnaz, en 1910, accomplissent le projet pictural de Seurat. L'extraordinaire beauté des vibrations de la couleur et de la lumière de l'autochrome, malgré quelques grandes œuvres (Stieglitz, Lartigue), n'a pas eu d'avenir : comme le daguerréotype, excluant le tirage sur papier, il ne correspondait pas à la demande sociale de multiplication et de diffusion ».

Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La petite fabrique de l'image*, Paris, Éditions Magnard, 2003, p.21.

¹ André Gunthert, « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, n°9, mai 2001.

La photographie de presse noir et blanc en regard de la photographie publicitaire couleur

« L'emploi de la couleur dans la presse illustrée s'étant développé grâce aux importantes ressources financières des commanditaires, la photographie noir et blanc s'est progressivement imposée comme l'emblème d'un journalisme d'opinion hostile à la mercantile séduction de la couleur. Cette opposition se radicalise dans les années soixante alors que la couleur, sous l'impulsion de techniques de reproduction bon marché et, surtout, de la popularité croissante de la télévision en couleurs, séduit les éditeurs de reportages photographiques d'actualité. La guerre du Vietnam, le premier conflit télévisé en couleurs, avalise son usage dans la presse illustrée, ce qui contribue à polariser le débat sur la pertinence éthique du photojournalisme en couleurs. Elle est jugée par certains photographes de guerre impropres à la représentation de la douleur, en raison des liens historiques qu'elle entretient avec les représentations consuméristes ».

Vincent Lavoie, *Photojournalismes – revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Editions Hazan, 2010, pp. 191-194.

Pistes de travail

L'ensemble de ces exercices est disponible dans l'espace éducatif de l'exposition au Château de Tours. Avec ce « dossier enseignants », vous pouvez ainsi préparer votre visite en choisissant les exercices que vous réaliserez *in situ* avec vos élèves.

En photographie, la reproduction de la couleur sur les images a été permise grâce à la plaque autochrome.

Composée d'un réseau de grains de féculés de pomme de terre colorés et destinées à être observée par transparence, la plaque de verre reconstitue les couleurs à travers le bleu, le jaune et le rouge (dites couleurs primaires). La plaque est ensuite projetée à partir d'une source lumineuse blanche sur un écran.

Ainsi, par la superposition des couleurs primaires, on arrive à retrouver l'ensemble des couleurs.

Pour en faire l'expérience :

- Utilisez les filtres mis à votre disposition dans l'espace éducatif et superposez-les par deux ou par trois. Quelle couleur obtenez-vous ?
- Placez ensuite les filtres bleu, rouge et jaune devant une source lumineuse. Quelle couleur obtenez-vous ?
- Positionnez un verre ou une loupe devant une source lumineuse. Quel phénomène apparaît ?
- À partir de cet exemple, expliquez comment apparaît un arc-en-ciel.
- Choisissez une couleur et appliquez-la sur différents matériaux : Quels supports foncent ou éclaircissent la couleur ? Pourquoi ?

2/ Peinture et photographie

La photographie se réduit-elle à une technique de reproduction ou peut-elle être considérée comme une pratique artistique ? L'engouement de certains artistes peintres pour la pratique amateur, ainsi que leur fascination pour sa capacité à reproduire en détail le réel, provoque de nombreux débats. Le dilemme oppose d'ailleurs artistes et hommes de sciences, à un moment historique où s'impose la nécessité de considérer le monde extérieur d'un œil nouveau, objectif, c'est-à-dire dénué de toute préoccupation idéologique, théologique ou même sentimentale.

« Dès ses origines, la photographie entretient des rapports ambigus avec la peinture. Si certains peintres l'accueillent avec inquiétude et redoutent sa concurrence, d'autres, comme Delacroix ou Delaroche, sont plus ouverts. Des photographes aspirent à une reconnaissance que ne leur confèrent pas les multiples applications du médium. Ces dernières génèrent une confusion due à des pratiques extrêmement différentes. Le peintre et photographe Gustave Le Gray s'inscrit dans une

démarche créatrice et émet « le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie et du commerce, rentre dans celui de l'art ». Ses marines, par leur traitement de la lumière, s'inscrivent dans les recherches de Courbet puis de Monet qui travaillent en plein air. La photographie emprunte à la peinture tous ses sujets : nature morte, paysage, nu, portrait. Les peintres impressionnistes s'intéressent à la lumière et Degas au mouvement que traduit maintenant la photographie instantanée. Les peintres Bonnard, Vuillard s'exercent à la photographie. Cependant, dans la plupart des cas, la photographie est considérée comme un auxiliaire de la peinture. Les études de nature des environs de Paris de Cuvelier, Le Gray, Le Secq, Marville, Nègre sont utilisées par les peintres paysagistes de l'École de Barbizon et Delacroix s'inspire des nus masculins de Durieu.

Degas participe à l'extraordinaire intérêt que suscite la photographie à la portée des amateurs dans les années 1880-1900. Il donne à voir le mouvement et reprend des cadrages en plongée et contre-plongée qui sont propres à la photographie. Au-delà des oppositions entre peinture et photographie, des recherches artistiques, en synergie, sont l'œuvre de créateurs, photographes et peintres. Si le pictorialisme est une tentative de la photographie pour s'inscrire dans un processus pictural voué à l'échec, en revanche le décloisonnement des pratiques, dans les années 1920, ouvrira d'autres perspectives plus fécondes ».

Repères, « Le lien entre photographie et peinture », SCÉRÉN - CNDP, avril 2003 :
<http://www2.cndp.fr/themadoc/niepce/peinture.htm>

« Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci: "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces *héros* de bien vouloir continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant ainsi la divine peinture et l'art sublime du comédien. Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire.

[...] S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de

l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous! »

Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » (Salon de 1859), dans *Études photographiques*, n°6, Mai 1999.

« Les marines de Le Gray sont en quelque sorte des figures en miroir, des doubles symboliques de la photographie : elles traitent de sa matière principale, la lumière, et cherchent à en piéger la fugacité. Toute l'œuvre de Le Gray, l'une des plus considérables du XIX^e siècle, est conditionnée par la noblesse de son art. Peintre, élève de Paul Delaroche, mais aussi grand inventeur de techniques (le collodion sur verre, le papier ciré sec), professeur pour beaucoup de ses contemporains, il maintient sa production à un très haut niveau artistique : « J'émetts le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est là sa seule, sa véritable place » (1852) [...] La gageure consiste à vaincre deux difficultés sur une même image : rendre la forme d'une vague par une prise de vue « instantanée » et conjuguer les effets lumineux de la mer et du ciel, réputés contradictoires en raison de la différence de sensibilité du support aux lumières de l'une et de l'autre (Muybridge, lui aussi, fera sa célébrité sur la présence des nuages). Bien qu'il ait précisé « avec nuages obtenus simultanément », il est établi que Le Gray se servait de deux négatifs (un pour la mer, un pour les nuages) obtenus séparément et superposés au tirage. Très admirées aux expositions de Londres et Paris, ses marines sont un premier pas vers l'attrait romantique des rivages et une reconnaissance des beautés lumineuses (coucher de soleil, effet de lune, reflets miroitants) qu'affectionneront bientôt les impressionnistes. »

Michel Frizot, *Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Photo Poche n°40, Paris, CNP, 1989, p. 138.

« Depuis les années 1980, l'agrandissement des formats en photographie a été fortement associé à l'accession du médium à la reconnaissance artistique et à une forme contemporaine du tableau. Cette identification de la grande taille à un supplément d'art n'est pas sans paradoxe. Pendant un demi-siècle, le tirage géant a précisément représenté le contraire de l'art – une image faite pour la communication de masse, aussi immédiate qu'éphémère, moins une œuvre d'auteur qu'une production collective sans valeur marchande ou symbolique propre. À la fin des années 1970 encore, quand certains artistes, photographes ou architectes recommencent à s'intéresser à lui, c'est précisément comme émanation des mass media, de la publicité ou de la décoration commerciale, avant que l'entrée même de ces formes médiatiques dans le champ artistique ne les transforme en attributs du tableau.

[...] Telle qu'elle s'était développée au XIX^e siècle, la photographie constituait précisément une pure image de collection : on l'acquiert pour la conserver, puisqu'elle est capable de faire entrer tous les objets du monde dans un système de thésaurisation et de comparaison généralisé, mais on peine à l'exposer. Petite et grise, elle tient mal le mur, et sa surface même se détériore à la lumière dès lors qu'on la regarde. Le grand format de l'entre-deux-guerres renverse cette logique : la photographie devient image d'exposition, mais se rend par là même impropre à la collection. Seule la « forme tableau » réussira à croiser ces deux qualités, à faire de la photographie une image qui soit à la fois d'exposition *et* de collection – double critère indispensable à l'accession au système économique des beaux-arts. »

Olivier Lugon, « Avant la "forme tableau" », *Études photographiques*, n°25, mai 2010.

Pistes de travail

Quelle différence y a-t-il entre une peinture et une photographie ?

La photographie emprunte à la peinture tous ses genres : nature morte, paysage, nu, portrait et, en cela, les réactive. Qu'est-ce qui différencie alors la photographie de la peinture ?



Antonin Personnaz, *Pêcheur*, vers 1909 © coll. Société française de photographie, Paris



Charles Adrien, *Étude de costume en studio*, vers 1920 © coll. Société française de photographie, Paris

- Analyser ces images : à quel genre peut-on les rattacher ? Est-ce une peinture ou une photographie ? Pourquoi ?
- Décrivez l'action de peindre et l'action de photographier : quels sont les gestes qui diffèrent ?
- Comment le photographe intervient sur la représentation de la scène ? (Observez pour ce faire les choix de la prise de vue, le point de vue, le cadrage et leurs implications)
- Peut-on dire alors que la photographie est une « simple » reproduction mécanique du réel ou une représentation qui transforme la vision de la réalité ?

3/ La photographie instantanée et la représentation du mouvement

Comme le dit l'historien de la photographie Vincent Lavoie, « l'apparition de la photographie instantanée dans les années 1880 bouleverse les critères de validité de la représentation événementielle et transforme en profondeur les codes de l'illustration historique. Pour l'historien de la photographie Michel Frizot, "Il n'est plus une illustration du moindre fait divers qui ne doit être un cliché de l'instantanéité, d'une forme de vision qui gèle, stoppe, et glace dans la feinte imagée de l'effroi" »². Grâce aux nouveaux appareils photographiques, la possibilité technique de capter le mouvement crée une esthétique de l'instantané et transforme ainsi la culture visuelle des contemporains de ces images.

« Le cinéma n'est pas la résultante d'un certain nombre de dispositions techniques, mais l'avènement d'un nouvel imaginaire, d'un certain usage de l'image, l'invention d'un regard [...] à l'intersection exacte de l'instantané et du cinéma, à mi-chemin d'une pratique qui vient à peine de naître, et d'une autre qui n'existe pas encore, et que personne n'est encore capable d'apercevoir. L'histoire de ce regard est indissociablement liée à l'émergence du gélatino-bromure d'argent : nouveau support expérimenté depuis les années 1870, qui entre progressivement dans la pratique des photographes français à partir du début des années 1880, et permet de diviser par dix les temps de pose alors en usage. Grâce à lui, pour la première fois, l'enregistrement argentique peut descendre en dessous de la seconde, dans des conditions de prise de vue courantes. De surcroît, émulsion sèche, il facilite considérablement la photographie en déplacement : alors que la pratique du collodion humide imposait de préparer la plaque immédiatement avant la prise de vue, et donc de transporter avec soi l'équivalent d'un petit laboratoire, le gélatino-bromure d'argent permet enfin d'emporter avec soi des supports tout prêts.

Par la diminution du temps de pose comme par sa rapidité de mise en œuvre, la nouvelle émulsion ouvre à une infinité de sujets jusqu'alors inaccessibles. Photographie d'objets en mouvement, mais aussi d'animaux, d'enfants, de scènes de rue, d'intérieurs, de paysages, rendu réaliste d'un cours d'eau, extension des possibilités de prise de vue aux périodes hivernales, aux fins d'après-midi, ou tout simplement faculté de réaliser un portrait vivant : c'est tout cela qui se découvre aux premiers usagers du gélatino-bromure d'argent, bientôt transformés en explorateurs du visible, leur appareil à la main, tentés d'aller toujours plus avant, dans une surenchère de vitesse, une émulation de l'étonnement, une compétition du jamais vu.

[...] Paradoxe apparent, la déception majeure provient justement de la rapidité de l'émulsion : au lieu de traduire plus fidèlement le mouvement, celle-ci produit le plus souvent un étrange suspens visuel. Chutes et sauts, corps maladroits, contorsions incongrues, positions cocasses : devant ces clichés d'autant plus immobiles qu'ils auraient dû être plus animés, la révélation de l'involontaire, la pure apparition de l'accidentel causent un choc imprévu. Dans les manuels ou les sociétés d'amateurs, de nombreuses discussions reprennent les éléments de la polémique suscitée par les épreuves de Muybridge : « Même réussie, d'ailleurs, au point de vue photographique, une photographie instantanée pourra être critiquée avec raison, il faut le reconnaître, par un artiste qui se plaindra, par exemple, de l'excès de netteté des cordages d'un navire en marche, ou des pieds d'un cheval au trot, ou des roues d'une voiture à grande vitesse dont on pourrait compter les rais [...]. Le fait est qu'ainsi représentés, navire, cheval et voiture paraissent immobiles, et qu'il est regrettable de se donner tant de peine pour produire un effet faux ».

Déjà, l'instantané appelle le cinéma. Devant le malaise provoqué par ces irritants arrêts sur image, de nombreux photographes tentent de réinscrire la durée par la multiplication des images : recourant aux appareils de stéréophotographie, ils détournent le dispositif pour produire de doubles instantanés – séquence minimale qui restaure une perception plus supportable du mouvement.

[...] C'est très précisément dans cette marge que naît le cinéma, non comme une technique d'enregistrement supplémentaire, mais comme l'animation des scènes que l'on pouvait contempler

² Vincent Lavoie, *Photojournalismes – revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Editions Hazan, 2010, pp. 44.

depuis quelques années à peine grâce à la photographie instantanée, comme le spectacle de la vie. Plus que par un dispositif spécifique, c'est par ses images qu'il s'impose – ce pourquoi il ne pouvait, en toute rigueur, apparaître au sein des pratiques scientifiques, mais bien dans leurs marges. En quelque manière, suivant la piste indiquée par Londe, le cinéma se manifeste comme un détournement des dispositifs scientifiques, utilisés pour mimer les images de la photographie instantanée ».

André Gunthert, « *Entre photographie instantanée et cinéma : Albert Londe* », publié le lundi 14 décembre 2009 dans *L'Atelier des icônes – le carnet de recherche d'André Gunthert*, dans <https://www.culturevisuelle.org>

« Les explosions et les feux d'artifice sont d'ailleurs prisés par la communauté photographique de l'époque, alors investie dans la recherche des procédés les plus prompts à capter les phénomènes les plus fugitifs. L'explosion représente en effet un défi de taille pour la photographie instantanée. À telle enseigne que la réalisation d'un cliché réussi, c'est-à-dire qui aura capté l'instant le plus emblématique de l'événement, est un triomphe. L'attrait de l'explosion est tel dans les années 1880 que celle-ci devient, au-delà de sa valeur empirique, une véritable curiosité. Figure tutélaire de la photographie instantanée, Albert Londe relate ainsi le spectacle offert par l'abattage à la dynamite de pans de pierre dans la carrière d'Argenteuil, explosion lors de laquelle il réalise des instantanés : « Un silence profond règne dans la carrière ; seuls de légers nuages de fumée indiquent que l'opération est commencée. Tout d'un coup une détonation se fait entendre, les éclats volent autour de nous, d'autres détonations suivent, les piliers disparaissent les uns après les autres ».

[...]

La nouveauté introduite par la photographie instantanée ne se résume pas à la réduction des temps de pose. La révolution de l'instantané tient également à ce que Denis Bernard et André Gunthert identifient comme « la séparation dans le temps de la préparation, de l'impression et du développement de la plaque sensible. [...] Mais la segmentation d'un continuum d'opérations, précisent-ils cependant, qui dépendait jusque-là du seul photographe autorise également sa prise en charge par l'industrie ». C'est ce qui donnera naissance à la photographie de masse, plus particulièrement aux développements des usages sociaux de la photographie, à la pratique amateur notamment. La démocratisation de la pratique photographique est indissociable de cette tendance qui consiste à céder à l'industrie des opérations jadis accomplies par l'individu. « Comme la division du travail chez Marx, souligne André Gunthert, il [le support sec au gélatino-bromure] ouvre la pratique photographique à un ensemble de mutations qui s'enchaînent en cascade ; l'autonomisation de la préparation des surfaces sensibles permet sa prise en charge par l'industrie, ce qui entraîne à la fois une dé-spécialisation de l'activité du photographe, libéré des délicates manipulations chimiques (d'où l'ouverture de cette activité à une frange plus large d'amateurs). » **Vincent Lavoie**, *Photojournalismes – revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Editions Hazan, 2010, p. 44-60.

« Photographe actif dans l'entre-deux-guerres et auteur d'une brève histoire du photojournalisme, Tim Gidal soutient que le caractère inusité ou inédit des sujets photographiés fascine autant que la dimension accidentelle ou impromptue de la scène enregistrée. La divulgation au moyen de la photographie de réalités secrètes et inaccessibles intéresse en effet tout autant les lecteurs de magazines que les iconographies spectaculaires et paroxystiques. [...] Le pouvoir de révélation de l'image photographique est attribuable autant au nombre de clichés reproduits qu'à la discrétion de l'acte photographique lui-même. [...] L'absence de pose, c'est-à-dire la saisie du sujet sur le vif, est assimilée par Gidal comme l'un des traits fondamentaux du photojournalisme moderne. [...] Cette brèche introduite dans les conventions du portrait annonce, selon Gidal, les méthodes du photojournalisme moderne où prévaudra la saisie impromptue de situations fortuites. Cela conduit l'auteur à reconnaître dans les photographies de sport les manifestations exemplaires d'un renouvellement de la photographie de presse fondé notamment sur l'abandon de la pose. » **Vincent Lavoie**, *Photojournalismes – revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Editions Hazan, 2010, p. 44-60.

« *Le Miroir* naît le 28 janvier 1912 de la transformation du *Supplément illustré du Petit Parisien* en une revue exclusivement photographique de qualité. Paul Dupuy, fils de Jean Dupuy, propriétaire du

Petit Parisien, est co-gérant du groupe depuis 1909. Influencé par les illustrés des États-Unis - où il a passé plusieurs mois -, il ambitionne, avec *Le Miroir*, de se positionner sur le marché des hebdomadaires illustrés. C'est tout le rapport entre la photographie et l'information qu'il convient alors de revoir. Sous sa férule, progressivement, les photographies du *Miroir* passent du statut d'illustration à peine en rapport avec les textes à celui de support des nouvelles, voire de vecteur d'informations absentes du texte. Entre 1912 et 1914, la maquette du *Miroir* connaît donc de nombreux et fréquents avatars, de tâtonnements en mutations à la recherche de la formule juste. A la recherche surtout de la formule la plus large, car l'hebdomadaire cible un public beaucoup plus érudit que ne le laissent supposer le prix dérisoire et le choix de la photographie, encore peu considérée dans le domaine de l'information. Les thèmes proposés aux lecteurs sont donc variés. On attire les plus instruits par des dossiers scientifiques et des informations d'ampleur internationale, on divertit les autres par des feuilletons ou des dossiers sur les célébrités. Surtout, le public est systématiquement convié à interagir avec son hebdomadaire, régulièrement sollicité par des "référendums" ou des concours amusants et rémunérés. [...] Si *Le Miroir* transforme certains aspects de la pratique des photographes amateurs en guerre, il est en retour métamorphosé par les clichés de soldats.

Les petits faits érigés en présent de vérité générale

Formaté par la culture des faits divers, *Le Miroir* poursuit cette veine qui répond également à des habitudes de lecture anciennes. Toutefois, devant l'intensité de l'événement, il comprend la nécessité de se détacher de l'aspect purement factuel pour entrer dans un discours plus général sur l'essence de la guerre. Grâce aux nombreux clichés envoyés du front, il peut sélectionner les plus parlants, et ce faisant, transformer le fait divers en événement représentatif de l'ensemble du conflit. Dans les photographies primées par le concours mensuel, les multiples explosions jouent ce rôle. [...]

Pour dire la guerre, recréer sa violence : le choc au service de l'événement

La seconde métamorphose du *Miroir* intervient dans la publication, récurrente, de clichés forts, qui immergent le lecteur dans le présent de l'action, par le vécu, violent, du présent de l'émotion. [...] Par le choc de l'émotion, *Le Miroir* crée l'illusion de l'action vécue au présent et immerge ses lecteurs au cœur de l'événement. »

Joëlle Beurrier, « l'apprentissage de l'événement », *Etudes photographiques*, n°20, juin 2007, p.68-83.

Pistes de travail

Comment représenter un mouvement à partir de plusieurs images fixes ?

- Informez-vous sur les recherches techniques d'Eadweard Muybridge et de Jules-Etienne Marey pour enregistrer le mouvement.
- Dessinez sur plusieurs feuilles par décomposition les mouvements simples d'un corps schématisé.
- Reliez ensuite ces fiches, en les superposant. Feuillitez-les : l'œil perçoit un mouvement.
- Prenez plusieurs images d'un mouvement avec un appareil numérique puis faites les défiler sur l'écran de l'appareil. Vous obtiendrez ainsi un film.

Comment représenter le mouvement à partir d'une seule image fixe ?

- Repérez et classez tous les signes qui expriment le mouvement en bandes dessinées, des plus conventionnels aux plus rares.

Comment construire un reportage photographique ?

Au début du XX^e siècle, la presse illustrée se développe. Désormais, les actualités sont illustrées par la photographie. Les occasions sont alors nombreuses pour les photographes amateurs ou professionnels de réaliser des reportages, susceptibles d'être diffusés dans les magazines.

Choisissez un thème de reportage : Ma journée à l'école, un voyage en bus, mon sport préféré...

- Prenez le temps du repérage, de la mise en scène et de la composition des images.
- Réalisez les photographies, choisissez en trois et mettez-les en séquence.
- Echangez vos réalisations et cherchez à identifier le thème traité par les autres. Justifiez votre interprétation et confrontez-les au projet initial.
- Sélectionnez enfin, parmi les images réalisées, celle qui vous paraît la plus représentative de l'événement et justifiez votre choix.

L'aménagement de l'espace éducatif et sa programmation ont bénéficié du concours de Neuflyze Vie, mécène principal du Jeu de Paume, et d'Olympus France



et de la collaboration des **Amis du Jeu de Paume**