

De Niépce aux frères Lumière

Dossier pédagogique en trois parties : une étude de l'histoire de la photographie en France de 1826 à 1914 d'un point de vue social, esthétique, économique, artistique et technique, à partir de photographies françaises ; des propositions d'exploitation pédagogique (analyse d'images, recherche d'images, photographie et tpe, photographie et réalité) ; une sélection de ressources (bibliographie, liens)

De Niépce aux frères Lumière

PRÉSENTATION

REPÈRES

L'ère des pionniers	6
Une réponse à une nouvelle demande du marché	9
Le daguerréotype : l'unicité de l'image	11
Un succès immédiat dû à l'engouement pour le portrait	13
L'atelier	14
Le calotype : l'image reproductible	17
Des territoires multiples	21
La conquête du monde	24
Ruines et paysages	27
La ville	29
Guerre et histoire	33
Le portrait	35
L'industrialisation de la photographie	38
Nadar	41
Disdéri et la carte de visite, portrait d'une société	42
Le lien entre photographie et peinture	44
Le pictorialisme et le Photo-Club de Paris	45
Constant Puyo et Robert Demachy	46
Les frères Lumière et l'autochrome	47

POINTDOC

Textes et documents pour la classe	50
Bibliographie	56
Sur le Web	60
Médiagraphie	64
Glossaire	66
Chronologie	68

EN PRATIQUE

Analyse d'images	71
Hippolyte Bayard. Autoportrait en noyé, 1840	75
Félix Bonfils. Bédouines syriennes, 1880	78
Une problématique : les relations entre photographie et	

De Niépce aux frères Lumière

réalité	81
Pistes pour les TPE	83
La représentation photographique de la Commune de Paris	84
La vision de l'Orient au XIXe siècle	86
Autoportrait, entre art et thérapie	87
Sur les traces de Marey	88
Recherche d'images sur le Web	89
Exemple de TP - Paris au XIXe siècle	90
Guide pour le TP - Paris au XIXe siècle	91

PLAN

À PROPOS

DOCUMENTS

un outil pour l'enseignement d'histoire des arts	100
une proposition de grille	102
proposition de grille	103

Ce dossier intitulé « De Niépce aux frères Lumière » sera suivi d'un second « De Lartigue à Man Ray ». Ces deux volets proposent une étude de l'histoire de la photographie en France, dans sa composante esthétique mais aussi sociale, industrielle et économique, de ses débuts à 1939. À partir d'œuvres appartenant au patrimoine français, ils permettent d'engager une réflexion sur le statut de la technique dans l'expression artistique.

Cette première partie suit l'évolution du médium, de 1826 à 1914, date de rupture qu'a représentée la première guerre mondiale.

Pourquoi un dossier en ligne ? On trouve sur le Web, notamment anglophone, nombre d'images et de textes épars sur la photographie française et son histoire. Nous avons ressenti le besoin de rassembler des ressources, en langue française, afin d'apporter aux enseignants [un outil pour l'enseignement d'histoire des arts \(voir page 100\)](#).

Un grand choix d'images du Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale et de la Société française de photographie accompagnent la partie « Repères » qui présente l'essentiel des connaissances pour appréhender le sujet. Des références de documents sur tous supports, sélectionnés pour la rubrique « Pointdoc » en permettent l'approfondissement. Enfin, des propositions pédagogiques d'analyse et de recherche d'images, de réflexion sur le statut de la photographie, de pistes de recherche dans le cadre des TPE, composent la partie « En pratique ».

Ce dossier, plus particulièrement destiné à la classe de première, en histoire des arts, s'adresse également à tout enseignant menant un projet dans les domaines scientifique, technique, artistique ou culturel où la photographie peut trouver toute sa place.



R. Demachy. Le Grand Palais, souvenir de l'exposition, Paris, 1900.
©SFP

À consulter**Enseignements artistiques**

[Document d'accompagnement](#) (PDF, 86 ko)

Histoire des arts : programmes

[Seconde - Première](#)

www.education.gouv.fr/

[Terminale](#)

Enseignement transversal

[Classes à projet artistique ou culturel](#)

www.education.gouv.fr/

Sites de référence

[Éducnet - Histoire des arts](#)

www.educnet.education.fr/

[Mission Arts et culture - Photographie](#)

www.artsculture.education.fr/

L'ère des pionniers

L'émergence de la notion de photographie, au début du XIXe siècle, s'inscrit dans le cadre de la révolution industrielle, riche en inventions qui favorisent l'essor économique. Joseph Nicéphore Niépce, en compagnie de son frère Claude, travaille sur plusieurs projets (moteur à explosion, remplacement de la machine hydraulique de Marly, culture du pastel pour remplacer l'indigo). En 1829, sous le terme de « héliographie », il définit la photographie qui « consiste à reproduire spontanément par l'action de la lumière, avec des dégradations de teintes du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure¹ », après avoir réalisé plusieurs essais fructueux.

Les premières héliographies de Nicéphore Niépce :

[Le Cardinal d'Amboise](#) (vers 1826)

www.museeniepce.com/

[Point de vue de la fenêtre de Saint-Loup de Varennes](#) (vers 1826-1827)²

<http://hemingway.hrc.utexas.edu/>

C'est alors qu'entre en scène Louis-Jacques Mandé Daguerre, un peintre, décorateur de théâtre ; en 1829, les deux hommes lient leurs recherches au sein d'un contrat d'association. Niépce abandonne son invention et Daguerre apporte une nouvelle combinaison de la chambre noire. Ils poursuivent séparément leurs recherches et, à la mort de Niépce, en 1833, le concept de photographie est parfaitement défini, mais le procédé n'est pas encore techniquement au point pour permettre une utilisation commerciale.

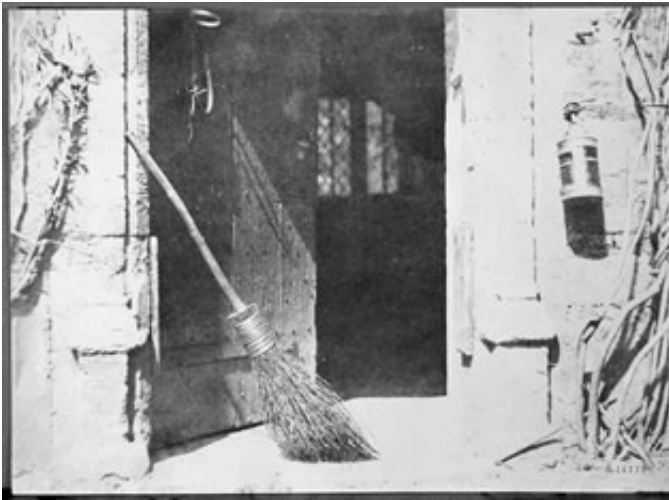
Daguerre apporte les perfectionnements nécessaires (réduction du temps de pose et obtention d'une image définitive) en utilisant l'iode. Il obtient une image non reproductible : le daguerréotype. Le procédé, présenté comme l'invention de Daguerre, est révélé au monde par Arago, le 19 août 1839, lors d'une séance solennelle à l'Institut de France.



L.-J. M. Daguerre. Le Louvre vu de la rive gauche de la Seine, Paris, 1839.

©BnF

D'autres chercheurs essaient d'apporter une réponse au problème de la représentation. L'Anglais William Henry Fox Talbot réalise, en 1834, ses premiers « dessins photogéniques » sur du papier imprégné de nitrate d'argent. En janvier 1839, il fait une communication à la Royal Society de Londres afin d'affirmer la paternité de cette invention.



W.H. Talbot. *The Open Door*, 1843.
©BnF

Le 20 mai 1839, Hippolyte Bayard présente à Arago des « positifs directs ». L'invention s'inscrit dans un réseau de recherches simultanées et va connaître de multiples perfectionnements qui assureront sa pérennité.

L'engouement populaire, l'intérêt que lui portent les hommes de science et les artistes, les exigences du marché de la reproduction canalisent et fécondent les recherches dans le domaine de l'optique mais surtout dans celui de la chimie, très lié à l'expansion de l'industrie.



Bayard. Autoportrait en noyé, 1840. SFP
©SFP

1. Nicéphore Niépce, *Notice sur l'héliographie*, Chalon-sur-Saône, 24 novembre 1829. Texte reproduit dans Nicéphore Niépce. *Lettres et documents*, introduction et présentation de Paul Jay et Michel Frizot, Paris, CNP, Photo Poche n° 8, 1983, p. 125.
2. *Présentation (en anglais) de l'histoire de cette première photographie sur le site de l'université d'Austin, Texas, lieu où la photographie originale est conservée.*

Pour aller plus loin

L'invention de la photographie

Dossier réalisé par Jean-Louis Marignier et l'équipe de la Maison de Nicéphore Niépce.

www.niepce.com/

Une réponse à une nouvelle demande du marché

L'extraordinaire succès que rencontrent le daguerréotype, puis le calotype¹, s'explique par les multiples réponses qu'ils offrent aux demandes spécifiques des industriels, des artistes et des savants qui ont besoin d'une représentation précise et exacte. La photographie s'inscrit dans un processus technique où la machine remplace la main de l'homme.



J.-B. Gros. L'Acropole, Athènes, 1850.
©BnF

Fondée sur la rationalisation de la production de l'image, la photographie répond à un double objectif : éliminer toute subjectivité et diminuer les temps de production afin d'en baisser le coût. En 1840, un quart d'heure est nécessaire à la réalisation d'une image. En 1841, la mise en place d'un objectif à deux verres achromatiques et à faible distance focale permet un temps de pose de quelques minutes puis l'accroissement de la sensibilité des plaques réduit le temps d'exposition à quelques secondes. La mise en place d'un procédé rapide et efficace, où les échecs deviennent une exception, prime sur les considérations esthétiques. La vulgarisation de l'image correspond à un besoin social fondé sur une idéologie libérale. Elle signifie le passage à une production de masse pour laquelle le daguerréotype non reproductible va bientôt montrer les limites.

L'avènement au pouvoir de la bourgeoisie, en la personne de Louis-Philippe, correspond à l'ascension de toute une classe sociale qui trouve dans le daguerréotype un substitut à la miniature. Le daguerréotype, bien mieux que l'image peinte et à moindre prix, atteste de la réussite sociale de la grande bourgeoisie, puis de la moyenne et petite bourgeoisies au fur et à mesure que la concurrence, dynamisée par un marché en constante expansion, fait baisser les prix.



Anonyme. Groupe avec Mme E. Bertin, 1845.
©BnF

Des nombreuses recherches en vue d'améliorer le procédé, seules vont perdurer celles qui offrent les meilleures réponses aux impératifs économiques de l'époque. Dès les premières années, la photographie s'inscrit dans un marché. Si des peintres comme Eugène Delacroix lui portent un vif intérêt, la photographie est moins une affaire d'artistes que de savants, d'industriels et de commerçants.

1. *Premier procédé photographique comprenant un négatif qui permet la reproduction de l'image.*

Le daguerréotype : l'unicité de l'image

En donnant son nom au procédé, Daguerre assure son statut d'inventeur de la photographie pour de longues années. L'invention est offerte au monde par un gouvernement plus soucieux du rayonnement de la France que d'impératifs du marché comme c'est le cas en Angleterre où Talbot prend un brevet pour protéger son invention, le calotype.



G. de Prangey. La fontaine du château d'eau gelée, Paris, 1842.

©BnF

« La France dote noblement le monde entier d'une découverte qui peut tant contribuer aux progrès des arts et des sciences ». Ainsi s'exprime François Arago lors de son discours du 19 août 1839 devant l'académie des Sciences.

L'accueil est enthousiaste, unanime et immédiat en France, dans toute l'Europe et aux États-Unis.

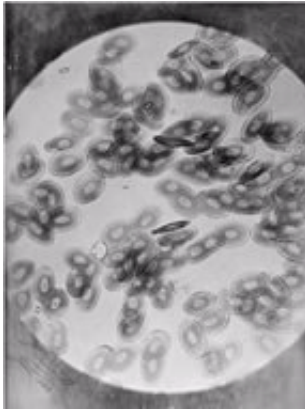
Le daguerréotype se caractérise par l'extrême précision de la reproduction et la richesse des détails fournis. Les premières plaques, pour des raisons techniques (luminosité, temps de pose) sont des natures mortes et des paysages urbains pris depuis des fenêtres, mais la demande d'images se focalise sur le portrait, ce qui oriente les recherches vers une diminution du temps de pose.

La « daguerréotypomanie » s'empare des milieux mondains et la bourgeoisie argentée de fraîche date n'a de cesse de contempler son portrait dans de précieux cadres qu'utilisaient autrefois les miniaturistes.



Anonyme. Portrait de Victor Hugo, s.d.

©BnF



Anonyme. Cellules vues au microscope, 1844.
©BnF

Si le portrait constitue l'essentiel des activités du daguerréotypiste, le procédé, dès les premières années, s'avère le précieux auxiliaire d'une volonté encyclopédique de rendre compte de l'état du monde. Paris fait l'objet de nombreuses prises de vue dont les cadrages modifient la perception que l'on avait alors de l'espace urbain¹. L'actualité s'inscrit elle aussi dans cette volonté de rendre compte par l'image, avec un réel souci de vérité qui se conjugue déjà au spectaculaire (les ruines de Hambourg, après le terrible incendie du 5 au 8 mars 1843, sont daguerréotypées par Biow).

Le daguerréotype se caractérise par son unicité. La prise de vue se concrétise par une image inversée (droite-gauche) sur une plaque de métal, unique et non reproductible. Sa réalisation reste de type artisanal. Le daguerréotype n'apporte donc qu'une réponse partielle aux attentes du marché de l'image et de sa reproduction. Dans les années 1850, d'autres solutions, déjà envisagées par Talbot et Bayard, introduisent le principe du négatif et la reproduction du positif à plusieurs exemplaires. Le calotype fonde la photographie comme procédé reproductible.

1. Voir à ce sujet *Paris et le daguerréotype*, Paris, Paris-Musées, 1989, 272 p. Catalogue de l'exposition réalisée par Françoise Reynaud au musée Carnavalet.

Un succès immédiat dû à l'engouement pour le portrait



Anonyme, ca. 1846.
©BnF

L'arrivée du daguerréotype bouleverse le marché du portrait et des peintres comme Daumier et Maurisse s'insurgent contre une concurrence dont ils pressentent la redoutable efficacité. De nombreux miniaturistes, plus pragmatiques, se reconvertissent en daguerréotypistes. À Paris, ils sont dix en 1844, 49 en 1852 et 161 en 1856. Bertrand, les frères Bisson, Demser, Lerebours sont les plus connus, mais beaucoup restent anonymes, même quand ils opèrent avec un certain talent. Le quartier du Palais Royal voit s'installer Soleil dans la galerie Vivienne, Gustave dans la galerie Montpensier, et Derenne, rue de Richelieu.

Le long temps de pose est d'abord un obstacle à la diffusion du procédé, mais vers 1855 il est réduit à dix secondes. Dans les grandes villes, la clientèle se fait toujours plus nombreuse et les ateliers fleurissent. Avec la concurrence, le prix des daguerréotypes ne cesse de diminuer sans pour autant le rendre accessible au plus grand nombre. En 1841, un portrait se vend entre dix et vingt francs soit le salaire d'une à deux semaines de travail d'un ouvrier. En 1841, Lerebours estime à 1500 sa production annuelle de portraits.

En 1849¹, on évalue à 100 000 daguerréotypes la production des ateliers parisiens.



Anonyme. Insurgé, 1844.
©BnF

La clientèle aisée, mais souvent d'origine modeste, constituée d'entrepreneurs, de marchands, d'industriels, tient à affirmer une réussite sociale dont le portrait est le symbole. Port de tête altier qu'impose la rigidité d'une pose longue sur une chaise avec appui-tête, vêtements de cérémonie, mobilier de studio témoin d'un confort bourgeois, livre négligemment posé sur un guéridon, le dispositif atteste de façon formelle de l'ascension sociale. Pour rendre plus précieux le portrait et atténuer l'impression d'austérité des noirs et des gris, les daguerréotypes sont rehaussés de couleurs posées au pinceau. La mise en scène du portrait se fige, dès les origines, dans des stéréotypes que seuls rompent des photographes créateurs. Les codes de représentation traduisent une demande explicite du public et sa volonté de correspondre aux critères d'appartenance à une classe sociale. En même temps, les portraits répondent au besoin de fonder une lignée, de transmettre non seulement un patrimoine, mais la représentation d'une famille à l'égal des galeries d'ancêtres des nobles de l'Ancien Régime.

1. Voir à ce sujet : Jean Sagne, *L'Atelier du photographe, 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, 33 p.

L'atelier

La pratique du portrait s'opère en intérieur pendant tout le XIXe siècle pour des raisons techniques. Les appareils sont lourds et encombrants et le développement exige un laboratoire à proximité du studio. En 1841, les premiers ateliers s'installent sur les terrasses des immeubles afin de bénéficier du meilleur ensoleillement possible. Pour atténuer la puissance des rayons du soleil, les daguerréotypistes prévoient des écrans teintés de bleu. Ainsi naissent « les ateliers aux verres bleus ». qui n'auront leur équivalent dans les villes de province qu'à la fin de la décennie.

La prise de vue ne manque pas d'inquiéter le bourgeois comme le rappelle Nadar : « Rien n'y manquait comme inquiétant, hydroscopie, envoûtement, évocation, apparitions. La nuit chère au Thaumaturge régnait seule dans les sombres profondeurs de la chambre noire, lieu d'élection tout indiqué pour le Prince des ténébres¹. »



L.-D. Blanquart-Evrard. Autoportrait dans son atelier, 1846.
©SFP

Dans les salons d'attente, des portraits dans des cadres de bois sculpté, en poudre d'écaille, des médaillons en cuivre doré, en bois d'ébène, des écrins de velours rouge frappé sont exposés sur des tables ou sur des présentoirs. Les images uniques sont délicates et fragiles et doivent être protégées. Les opérateurs les plus habiles peuvent faire varier la gamme des valeurs, les effets de contraste et le rendu des reliefs en jouant sur le polissage de la plaque, la sensibilisation, la prise de vue ou le développement. Les dimensions varient de la pleine plaque : 21,5 x 16,5 cm au neuvième de plaque : 7 x 5,5 cm. Lerebours propose des plaques panoramiques de 12 x 38 cm et 16 x 52 cm.



P. Derussy. Portrait d'une fillette, ca. 1845-1850.

©BnF

Pour des raisons techniques, il est recommandé de porter des vêtements sombres. Si le client arbore une chemise blanche, elle est occultée par un tissu de couleur. Peu à peu le décor, les accessoires envahissent l'atelier où règne l'odeur âcre des produits chimiques. Le matériel est impressionnant par sa diversité et l'irruption de techniques multiples et complexes au regard des ateliers de peintres. Les objectifs, chambre noire, châssis pour la prise de vue, mais aussi boîte à mercure, cuves à bromer, à ioder, pieds à chlorurer, lampes à esprit de vin et tout un arsenal de flacons contenant des produits chimiques s'ajoutent aux polissoirs en daim, en velours...

L'atelier exhibe la technique de pointe de l'époque en matière d'optique, de chimie et de mécanique. Cependant, les pinceaux et les coupelles du peintre subsistent pour colorier les daguerréotypes.

1. Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900, p. 4-5.

Le calotype : l'image reproductible



C. Nègre. *Les petits ramoneurs*, Paris, 1852.
©SFP

Pendant une quinzaine d'années, le daguerréotype permet à un nombre toujours croissant d'hommes et de femmes d'accéder à leur représentation. Pour remédier à l'unicité du daguerréotype, le marché s'oriente vers le calotype, un procédé breveté par Talbot en 1841. Le calotype du grec *kalos* (beau) affirme sa supériorité avant d'être lui-même très rapidement supplanté par des procédés sur plaque de verre à l'albumine et au collodion humide. Le calotype adopte le principe du négatif sur papier qui génère des positifs et inscrit définitivement le médium dans la sphère de la reproductibilité. La diffusion du procédé a été retardée, jusqu'en 1846, par les brevets pris par Talbot pour protéger son invention. Talbot publie alors *The Pencil of Nature*¹, le premier livre constitué de photographies originales collées.

Le calotype se révèle d'une utilisation plus souple que le daguerréotype, sa mise en œuvre est plus rapide et surtout il est reproductible. En revanche, sa sensibilité inférieure à celle du daguerréotype (1 à 2 minutes de pose au soleil) lui font privilégier le paysage, la nature morte et l'architecture des monuments. L'image sur papier s'apparente au rendu de la gravure et du dessin et les veloutés estompés lui font perdre la précision qui caractérisait le daguerréotype. Le calotype s'inscrit dans la production d'images précieuses pour un usage plus sélectif.



C. Nègre. Abbaye de Montmajour, 1852.
©BnF

L'invention d'Hippolyte Bayard rassemble des peintres conquis par le procédé. Bayard réalise ses premières images en 1841 avec un procédé négatif / positif et revient au positif direct en 1843. Il visualise l'espace dans des cadrages en rupture avec les canons de l'époque et se révèle l'un des premiers photographes majeurs.



H. Bayard. Les moulins de Montmartre, 1842.

©SFP

D'autres photographes produisent une œuvre originale. En 1851, Édouard Denis Bal-dus, avec Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray et Mestral sont chargés par la « Mission héliographique » de recueillir des clichés à la fois documentaires et artistiques sur le patrimoine architectural français. Charles Marville utilise le calotype pour photographier les sculptures et les dessins du Louvre. De 1851 à 1855, il devient le principal collaborateur de l'éditeur de photographies Louis-Désiré Blanquart-Evrard et entreprend le recensement de l'architecture médiévale en France et en Allemagne.

Des synergies s'opèrent : le savant Henri-Victor Regnault, premier président de la Société française de photographie, encourage la recherche sur la conservation des images. Instruit par Blanquart-Evrard, il produit également une œuvre sensible où l'homme de science laisse la place à l'artiste. Gustave Le Gray initie son confrère peintre Charles Nègre aux mystères de la chambre noire. Il la transporte dans la rue pour réaliser des scènes de mœurs comme les ramoneurs. Le calotype, dans ses multiples variantes, assure la pérennité de la photographie. Il met au second plan le caractère vériste de l'image révélée pour accéder à une relation ambiguë avec les arts picturaux.



C. Nègre. Joueur d'orgue de Barbarie, 1853.
©BnF

1. Felix Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longman, 1844-1846. (six fascicules in-quarto comptant 24 images). Réédition, New York, H.P. Krauss Jr., 1989.

Pour aller plus loin

La Mission héliographique

Présentation de l'exposition réalisée par la Maison européenne de la photographie.

www.mep-fr.org/

Interrogation de la base Mémoire constituée du fonds des Archives photographiques, sur le site du ministère de la Culture (saisir le nom d'un photographe de la Mission héliographique).

www.culture.fr/

« La Mission héliographique » : entre inventaire et archéologie

Conférence de Danièle Meaux, IUFM d'Amiens

www.crlv.org/

Gustave Le Gray - Traité pratique de photographie...

Texte numérisé (reproduction de l'édition Baillière, Paris, 1850).

<http://gallica.bnf.fr/>

Des territoires multiples

Dès ses origines, la photographie investit les secteurs liés à l'expansion économique de la bourgeoisie, mais également ceux qui assoient et consolident son idéologie individualiste, rationaliste et progressiste inspirée de la philosophie des Lumières. La précision du daguerréotype permet de sonder des territoires qui dépassent la simple illustration populaire et d'investir de nouveaux champs exploratoires. La vulgarisation des connaissances favorise l'accession d'un plus grand nombre (qui néanmoins reste une minorité) aux dernières recherches pour satisfaire ses aspirations égalitaristes.

Des hommes de science, des industriels, des artistes, des explorateurs, des écrivains s'emparent du procédé. La photographie n'est pas un simple auxiliaire de la science mais un nouveau mode d'expérimentation. Les savants utilisent le médium pour découvrir ce que l'œil discerne mal (*Filières d'une araignée*, *Portrait de la lune* par Daguerre, en 1839). Le physicien Jean-Bernard Foucault obtient des vues à l'aide d'un microscope-daguerréotype solaire qui lui permet d'obtenir des grossissements de 20 à 400 fois. Ses recherches avec Hippolyte Frizeau lui permettent de réaliser le premier daguerréotype du soleil en 1843. En 1846, un anonyme prend un daguerréotype de la première anesthésie à l'éther¹.



L. Rousseau et A. Poitevin. Gorgone, 1855.
©BnF

Le calotype ouvre la photographie sur l'extérieur. Les chambres pourtant lourdes et peu maniables recensent et explorent le patrimoine architectural, découvrent la ville et son petit peuple d'artisans. L'arrivée de nouveaux procédés comme le collodion humide et le négatif sur verre augmente encore les champs à explorer. Après 1855, les visées des photographes sont autant artistiques que commerciales. La photographie s'impose chez le peintre, l'architecte, le graveur, l'éditeur. Les sociétés photographiques en diffusent les principes, les institutions passent des commandes, les industriels l'exploitent. Adolphe Braun, dessinateur pour étoffes, utilise des plaques au collodion pour une collection de vues de fleurs. Les usages se multiplient, gommant parfois la véritable révolution qui s'installe dans la perception. Les voyageurs saisisent des vues panoramiques, des monuments, s'attachent à leurs détails architecturaux, privilégient les scènes de la vie quotidienne des contrées lointaines de la Chine et de l'Afrique.



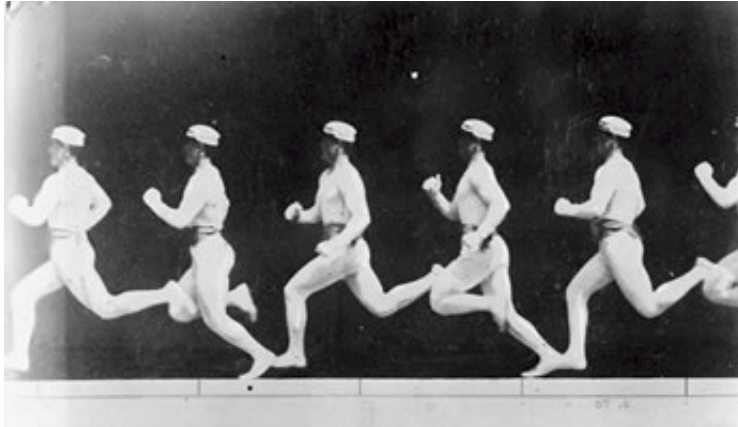
Anonyme. « Le Géant » au Champ de Mars, Paris, 1863.
©BnF

Intéressé par les innovations incessantes, dont beaucoup sont d'ailleurs sans lendemain, Nadar monte une chambre dans un ballon dirigeable et dépose, en 1858, un brevet pour le « Nouveau système de photographies aérostatiques », l'ancêtre de la photographie aérienne. Ci-contre, la première épreuve de photographie aérienne, prise en ballon de la place de l'Étoile, à Paris.



F. Nadar. Vues aériennes du quartier de l'Étoile, 1868.
©BnF

Plus tardivement, le physiologiste Étienne-Jules Marey théorise et met en place un dispositif expérimental propre à l'analyse photographique du mouvement. La chronophotographie permet une étude rationnelle du mouvement dans les années 1880.



É.-J. Marey. Station physiologique photographique, ca. 1880.
©BnF

1. Jean-Paul Getty Museum, Malibu. Reproduction dans : Michel Frizot (ss la dir. de), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 54.

Pour aller plus loin

Étienne-Jules Marey, le mouvement en lumière

[Exposition en ligne](#) réalisée par la Maison du cinéma, Mission de réalisation et la Cinémathèque française.

www.expo-marey.com/

La conquête du monde

Les explorateurs, les voyageurs et en dernier lieu les touristes, associent la photographie à leur désir de découvrir les sites archéologiques, les paysages exotiques et les scènes de genre pittoresques. Cet engouement s'inscrit dans le cadre de l'expansionnisme colonial alors que les expéditions se font plus lointaines. Véritable exploration topographique, le recensement des territoires présente de multiples intérêts : historique, architectural, artistique, anthropologique. L'idée de nation civilisatrice, incarnée dès 1846 dans cette France de Michelet qui lutte contre les ténèbres et amène les peuples à la lumière, se concrétise dans un messianisme que conforte toute une iconographie.



Bisson frères. Ascension du Mont Blanc, 1863.

©BnF

Entre 1847 et 1851, les recherches de l'industriel lillois Blanquart-Evrard pour créer les conditions techniques de tirages massifs d'épreuves positives lui permettent de produire jusqu'à 300 épreuves par jour du même négatif dans son « imprimerie photographique ». Les images collées à la main illustrent vingt-six ouvrages pendant les cinq années de production de l'imprimerie. Le plus notable est *Égypte, Palestine, Syrie et dessins photographiques* de Maxime Du Camp.



F. Bonfils. *Bédouines syriennes*, ca.1880.
©BnF

La diversité de la production révèle la pluralité des visions personnelles. Celles-ci s'inscrivent dans une volonté de capter la réalité avec le plus de neutralité possible, associée à un désir de rendre compte de la beauté, de la grandeur du passé et de l'exotisme.

En 1856, Ernest Lacan, dans ses *Esquisses photographiques*¹, enjoint les professionnels de photographier le monde de façon exhaustive et rationnelle.

L'année suivante, la commercialisation à grande échelle des vues de villes, de paysages et de pays plus ou moins lointains prend son essor. Alexis Gaudin et Frère, le propriétaire du journal *La Lumière* fait de la publicité pour des vues de Venise.

En 1858, l'offre se diversifie et des vues de « tous les pays » sont disponibles : France, Algérie, Angleterre, Allemagne, Espagne, Russie... Des studios s'installent dans tout le bassin méditerranéen.



J. Robertson et A. Beato. Environs de Constantinople, 1854.

©BnF

Les expéditions militaires sous le Second Empire s'accompagnent de missions photographiques et par la mise en œuvre « dans l'armée de moyens rapides exacts et puissants que la photographie met aujourd'hui dans nos mains ² ». Dans les années 1880, avec la maîtrise de l'instantané, les reportages se multiplient, offrant de nombreuses scènes de la vie quotidienne des contrées les plus reculées alors que les touristes réalisent des albums personnels avec leurs images d'Italie et de Grèce et que les coloniaux enregistrent des scènes de leur vie en Afrique du Nord ou en Indochine.

1. Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la Guerre d'Orient*, Paris, 1856, p. 209.
2. Eugène Disdéri, *L'Art de la photographie*, Paris, 1862, p. 148.

Pour aller plus loin

Voyage en Orient

Dossier iconographique et pédagogique autour de l'exposition réalisée par la Bibliothèque nationale de France, 2001.

<http://expositions.bnf.fr/>

Regards sur le monde, trésors photographiques du Quai d'Orsay (1860-1914)

Visite virtuelle de l'exposition sur le site du ministère des Affaires étrangères.

www.france.diplomatie.fr/

Ruines et paysages

Alors que le portrait canalise la majorité de la production, d'autres sujets s'affirment. Les calotypistes comme Baldus s'essaient à des vues de paysages dont l'équilibre et le rendu des valeurs annoncent les travaux des peintres pré-impressionnistes¹. L'industrialisation du paysage, dont témoignent les voies de chemins de fer, est l'objet de plusieurs albums sur le chemin de fer du Nord, à l'occasion du voyage de la reine Victoria sur la ligne Boulogne Paris (1855), sur la commémoration de l'extension de la ligne Paris-Lyon à la Méditerranée (1859) par Baldus. Ils célèbrent dans de grands formats l'ère de la révolution industrielle. En marge des projets de grande envergure financés par l'État et les sociétés privées, des amateurs éclairés, comme le vicomte Joseph Viguier (*Les Pyrénées*, 1853), Bacot (*Rouen*, c.1855), Furne fils (*Vues des côtes de Bretagne*, 1857), produisent des images d'une grande qualité de composition et de rendu. Parallèlement aux images topographiques qui alimentent un marché prospère de vues stéréoscopiques, des *Études de nature* sont vendues aux artistes et aux amateurs. Le calotypiste Eugène Cuvelier, en relation avec les peintres de l'école de Barbizon, s'attache aux paysages et aux rochers de la forêt de Fontainebleau.

Dans les pays du bassin méditerranéen, le tourisme d'érudits aisés favorise une pratique photographique pourtant compliquée en raison de l'encombrement et du poids du matériel. Ils photographient les grandes cités italiennes et leurs vestiges. Le développement du marché laisse la place à des professionnels, et bientôt, chaque ville, chaque site dispose de ses photographes attirés. Les paysages, l'architecture, la statuaire sont répertoriés et mis à la disposition du public et les images circulent dans toute l'Europe.



L. de Clerq. Tour Antonia, Jérusalem, 1860.
©BnF

Les civilisations méditerranéennes plus anciennes jouissent d'un attrait particulier. Depuis l'expédition de Bonaparte en Égypte, celle des pharaons cristallise le mythe des origines et induit des travaux scientifiques qu'encadrent les institutions académiques. La photographie est un outil d'investigation et d'attestation en même temps qu'elle permet, en suivant le cours du Nil, de dresser une topographie des sites. En 1850, Maxime Du Camp, en compagnie de Gustave Flaubert, répertorie les temples d'Aboud-Simbel à Louqsor.



M. Du Camp. Péristyle du tombeau d'Osymandias, Gournah, 1850.
©BnF

D'autres amateurs comme Cammas sont bientôt supplantés par des officines commerciales. Les premiers ateliers de photographes européens s'installent en Égypte. Le plus notable est Antonio Beato, qui ouvre un studio au Caire (1862) puis à Louqsor (1872).



H. Cammas. Temple hypètre et port de Philae, 1859-1860.
©BnF

Au Liban, à Beyrouth, Félix Bonfils dirige un atelier familial. Une iconographie exotique, d'abord de grand luxe, tirée par Blanquart-Evrard pour les éditeurs Gide et Goupil constitue les premiers incunables de la photographie française. Elle permet ensuite la vulgarisation d'un exotisme teinté de goût pour l'Antiquité.

1. Voir à ce sujet : Françoise Heilbrun, *L'Impressionnisme et le Paysage français*, Paris, Grand Palais, 1984, p. 371-389.

Pour aller plus loin

Musée Nicéphore Niépce

Exposition « Le Voyage en Égypte - Vivant Denon et les photographes du XIXe siècle ».

www.museeniepce.com/

Bibliothèque numérique Gallica

Deux albums et 168 photographies du voyage en Égypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850.

<http://gallica.bnf.fr/>

Musée Goupil, Bordeaux

Goupil & Cie éditeurs-imprimeurs d'estampes et photographies à Paris, de 1827 à 1920.

www.culture.fr/

La ville



Anonyme. Fiacre au coin d'une rue, s.d.

©BnF

La ville est parmi les premiers sujets en extérieur dont s'empare la photographie. En 1839, Daguerre photographie Paris. *Le boulevard du Temple*¹ inaugure les campagnes incessantes de prises de vue réalisées par des amateurs et des professionnels. À une époque où l'art et la science, la technique et l'esthétique font cause commune, les daguerréotypistes traduisent la nouveauté d'une vision de l'espace où s'inscrivent les places, les bâtiments inondés de soleil, la Seine et ses ponts et composent pour l'imaginaire collectif une nouvelle vision de Paris. Vincent Chevalier (vers 1840) et Charles Nègre (vers 1845) photographient la cathédrale Notre-Dame de Paris avant qu'elle ne soit restaurée par Viollet-Le-Duc.

Des images plus intimistes mais plus rares s'attachent à la vie quotidienne.



Anonyme. Groupe de femmes devant un magasin de dentelles, s.d.
©BnF

Les transformations de l'espace urbain parisien qui accompagnent la révolution industrielle sont enregistrées par des campagnes photographiques commandées par les institutions et les architectes. Baldus photographie la gare de Strasbourg, nouveau temple d'une modernité qui redéfinit le temps et l'espace.



E. Baldus. Gare de Strasbourg (devenue gare de l'Est), Paris, ca. 1851.
©BnF



C. Marville. Rue de Glatigny, Paris,
1865.
©BnF

Entre 1858 et 1878, Marville réalise pour la ville de Paris environ 900 plaques² au collodion de format 30 x 40 cm. Les photographies représentent la capitale avant sa rénovation, et témoignent des profondes modifications dues aux grands travaux du Second Empire (création de la place du Châtelet, édification de l'Opéra, démolition de ruelles, percement des douze avenues autour de l'Étoile...).

Des ateliers de photographie industrielle comme ceux de Delmet et Durandelle, puis de Chevojon ne se contentent pas de tenir le registre des innovations architecturales, des percements de lignes de métro et autre construction de la tour Eiffel. Par les angles de prise de vue, les gros plans et les panoramiques, ils préfigurent la modernité urbaine chantée par Apollinaire et Cendrars.



E. Atget. La Bièvre, passage Moret, Paris, 1900.
©BnF



E. Atget. Passage du grand Cerf, 145 rue Saint-Denis, Paris, 1903.
©BnF

À la charnière de deux siècles, de deux mondes, Eugène Atget recueille des documents pour les peintres, les décorateurs de théâtre, les bibliothécaires et pour ceux qui, déjà, s'efforcent de préserver un Paris pittoresque des appétits des promoteurs. Les ruelles, les cours, les hôtels particuliers et leurs escaliers monumentaux, les boutiques anciennes et les quartiers populaires sont visités, répertoriés, engrangés pour être vendus sous forme d'images puis réunis sous forme d'albums. *Enseignes et vieilles boutiques de Paris* est vendu à la Bibliothèque nationale par Atget. Ses sujets traditionnels le rattachent aux romantiques. Certaines de ses photographies sont néanmoins revendiquées par les surréalistes pour leur sujet, leur cadrage, leur composition en rupture avec les conventions de l'époque.

1. La photographie est au Stadtmuseum, à Munich.
2. L'essentiel du fonds est conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

Pour aller plus loin

Bibliothèque numérique Gallica

Oeuvres d'Atget

4 000 photographies

<http://gallica.bnf.fr/>

Guerre et histoire

Le daguerréotype s'inscrit dans une relation au temps qui fige l'histoire et transforme la scène en document. Les images de Thibault réalisées depuis une fenêtre avant et après l'attaque de la rue Saint-Maur, les 25 et 26 juin 1848¹, celle d'un anonyme saisissant le retour des troupes d'Italie défilant triomphalement en 1859 sont parmi les premiers témoignages individuels des conflits. Leur représentation va ensuite être orchestrée par des professionnels, sous le contrôle de l'armée très soucieuse d'en préserver la maîtrise.

La guerre de Crimée² est le premier grand conflit couvert par la photographie. En 1854, le peintre et calotypiste Roumain Szathmari ne réussit pas à éditer un album et les Anglais Nicklin, puis Brandon et Dawson, ne parviennent pas à ramener des images. En revanche, leur compatriote Roger Fenton réalise, au collodion humide, ce qu'il considère comme des vues « presque instantanées ». Le terrain des opérations avec ses morts et ses dévastations est négligé au profit de portraits d'officiers et de vues de campements. Fenton est suivi par James Robertson dont les images se refusent également à enregistrer la souffrance des blessés et la mort qui hante les champs de bataille.



F. Martens. Pièces brisées dans la redoute Korniloffe, 1855.

©BnF



J.-C. Langlois. Souvenirs de la guerre de Crimée, tour Malakoff, 1855.

©BnF

Le colonel et peintre Jean-Charles Langlois est envoyé par le gouvernement français, en octobre 1855, pour réunir des photographies nécessaires à un panorama célébrant la campagne de Crimée. Arrivé après les combats, il s'en tient, lui aussi, à des vues de ruines qui témoignent de la rage des attaques. En France, les vues de Fenton sont publiées par Moulin et celles de Langlois par Martens.



Anonyme. Les Prussiens place de la Concorde, Paris, 1871.
©BnF

C'est à la suite des événements de l'occupation de Paris par les Prussiens et de la Commune de Paris que l'exploitation commerciale, à plus grande échelle, de l'image de guerre se développe et qu'apparaissent les premières grandes falsifications de la photographie pour des raisons de propagande.

L'Illustration, *Le Monde illustré* publient des gravures sur bois d'après photographies tandis que la police utilise le portrait photographique comme moyen d'investigation pour développer la répression.

Quatre mille portraits de communards, sous forme de cartes de visite, sont envoyés à la police des frontières. Des collections de vues des monuments détruits sont constituées et Liébert propose cent vues des *Ruines de Paris* (Siège de 1870 et Commune de 1871). Le peintre photographe Appert fait poser des figurants pour sa série *Crimes de la Commune*.

L'histoire hésite à s'inscrire dans un cadre où le réalisme du document ne laisse guère de place à l'hagiographie, mais le témoin oculaire ne peut plus se contenter des mots pour traduire l'événement. La demande d'images s'accroît et le document photographique devient un gage d'authenticité. L'objectivité du photographe n'est pas mise en doute et sa partialité bien loin d'être perçue comme telle.

1. Les daguerréotypes sont utilisés pour réaliser des gravures sur bois publiées dans *L'Illustration*, n° 279-280, vol. XI, 1-8 juillet 1848, et sont repris dans l'ouvrage *Journées illustrées de la révolution de 1848*, édité la même année, p. 206-207.
2. En octobre 1853, la Turquie déclare la guerre à la Russie et, en mars 1854, la France et l'Angleterre s'allient à la Turquie.

Pour aller plus loin

Musée Nicéphore Niépce

Catalogue d'exposition : les désastres de la guerre et ses cruels ravages
« Reportages » et portraits de la guerre en France, 1870.

www.museeniepce.com/

Bibliothèque de Northwestern University

The Siege and Commune of Paris, 1870-1871

Pages de la Northwestern University Library contenant plus de 1200 images sur le Siège et la Commune de Paris (en anglais).

www.library.northwestern.edu/

Le portrait

Dans les années 1850, le portrait ne pose plus de problèmes techniques, son prix et sa qualité évoluent. L'attrait narcissique pour sa propre image se double d'un intérêt pour des personnalités en vue qui génère le commerce prospère de studios renommés. Les élites du monde des arts, des lettres mais aussi de la politique, du théâtre et même de l'Église se font tirer le portrait.



Nadar. Sarah Bernhardt, ca. 1860.
©BnF

Les libraires, les papetiers commercialisent ensuite leurs visages sous forme d'estampes, puis de photographies au format de carte de visite.

Les ateliers focalisent une clientèle avide de regarder « les binettes contemporaines » et de « se faire tirer » chez Disdéri, le photographe de l'Empereur, ou bien chez Nadar, celui de l'opposition ou bien encore chez Etienne Carjat¹, le journaliste caricaturiste dont les portraits rivalisent avec ceux de Nadar. Les images publiques et privées sont intégrées dans des albums photographiques, « nouveau musée familial² », et confortent ainsi l'appartenance à la même classe sociale. La carte de visite signe le glas du daguerréotype et perdurera jusqu'à la première guerre mondiale.

1. Lire à ce sujet le récit romancé mais bien vu du portrait de Rimbaud par Carjat (Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991).
2. Selon une appellation de Marcelin dans *Le Journal amusant*, 18 février 1860.



G. Le Gray. L'impératrice Eugénie, 1856.
©BnF



Nadar. George Sand, 1864.
©Denoyelle



Nadar. Sarah Bernhardt, 1864.
©BnF



Carjat. Baudelaire, ca. 1866.
©BnF



É. Carjat. Rimbaud, 1872.
©BnF



Bisson frères. Napoléon III, ca. 1860.
©Denoyelle



Nadar. Portrait
d'une femme coiffée
de pampres, s. d.
©BnF

Les ateliers s'agrandissent et prospèrent, la concurrence entre les photographes redouble. De très grands studios émergent (Nadar, Carjat, Disdéri, Mayer et Pierson) et drainent la clientèle la plus aisée. Si quelques photographes de talent produisent des portraits d'une grande qualité, la production de masse se standardise. Alors que la banalité, voire la médiocrité, s'installe, les photographes revendiquent des prétentions artistiques pour dynamiser leur commerce dont l'équilibre financier reste précaire en raison des investissements engagés.



Nadar. Portrait, s. d.
©BnF

L'uniformisation des canons de représentation est dénoncée par des peintres et surtout des écrivains comme Gustave Flaubert et Théophile Gautier qui reprennent la diatribe engagée par Charles Baudelaire contre le daguerréotype. Nadar, écœuré par l'évolution de la production raille Mayer et Pierson, ses concurrents, qui se contentent « d'un format à peu près unique, singulièrement pratique pour l'espace de nos logements bourgeois. Sans s'occuper autrement de la disposition des lignes selon le point de vue le plus favorable au modèle, ni de l'expression de son visage, non plus que de la façon dont la lumière éclaire tout cela. On installait le client à une place invariable, et l'on obtenait de lui un unique cliché, terne et gris à la va-comme-je-te-pousse¹ ».



Anonyme, d'après une épreuve de Nadar. Ambassadeurs japonais, ca.1865.
©BnF

1. Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, p. 198.

L'industrialisation de la photographie

Après avoir courtoisé le pouvoir de Louis-Philippe autour du Palais Royal, la photographie s'installe à l'ouest de Paris, vers la Madeleine, dans le nouveau quartier où parade la bourgeoisie. Sur les Grands boulevards bordés de commerces de luxe, de cafés, de

théâtres, une nouvelle clientèle franchit la porte des « temples de la photographie ».



Anonyme. Salon de réception de Disdéri, ca. 1860.
©BnF

Les nouvelles stratégies commerciales qu'implique l'industrialisation de la photographie sont étroitement liées à la circulation des capitaux et à la constitution de fortunes éphémères. La création de sociétés, l'actionnariat, la publicité, la recherche de contrats rémunérateurs, les innovations techniques s'inscrivent dans un contexte de libre concurrence. Disdéri emploie jusqu'à cent ouvriers et six comptables gèrent un chiffre d'affaires d'un million et demi de francs. Des ateliers d'imprimerie et d'encadrement complètent l'établissement du 8, boulevard des Italiens. Pour masquer le caractère industriel de la production et flatter une clientèle sensible à la considération qu'on lui porte, les ateliers se transforment en « temple de la photographie ».

Sur deux étages, Disdéri étale dans une profusion de luxe, une confusion de styles, une prodigalité de nouveau riche, sa réussite commerciale à laquelle les clients, hôtes de passage, sont associés le temps d'une prise de vue. Ils passent par des salons de réception, des pièces d'apparat dont la fonction est de les conditionner à l'univers factice de la

prise de vue.



Nadar. Le studio Nadar, 35 boulevard des Capucines, Paris, ca.
©BnF

Nadar lui-même n'échappe pas à l'industrialisation de la photographie. En 1861, il fait construire, boulevard des Capucines, « un palais de cristal » et monte pour cela une société à laquelle participent plusieurs commanditaires. Architecture de fer et de verre, le palais de Nadar offre sa façade sur trois étages que couronne une terrasse aménagée en jardin. Nadar rivalise avec Disdéri dans le gigantisme et l'étalage d'objets rappelant les cabinets de curiosité



Nadar. Intérieur de l'atelier Nadar rue d' Anjou, Paris, s.d.
©BnF

Les salons d'attente, comme chez Disdéri, ploient sous la profusion de tapis orientaux, de peaux de bêtes et de collections d'armes. A la tête d'une cinquantaine d'ouvriers, Nadar l'artiste s'est transformé en chef d'entreprise. Pour amortir les investissements, les clients défilent par dizaines devant l'objectif.



Nadar. Intérieur aux collections de l'atelier Nadar, Paris, s.d.
©BnF

Les revers de l'Empire, la période confuse de la Commune, l'introduction d'une nouvelle technique (les plaques sèches au gélatino-bromure d'argent) et la photographie d'amateur ruinent les grands « temples de la photographie ». Les grands studios doivent fermer, les opérateurs essaient dans tous les arrondissements de Paris et reviennent à des structures de type artisanal.

Nadar



H. Daumier. Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'Art, 1862.
©BnF

En 1853, Nadar (pseudonyme de Adrien Gaspard-Félix Tournachon) dessinateur, caricaturiste, journaliste et romancier à ses heures, installe un atelier de photographies, au rez-de-chaussée avec jardin du 113, rue Saint-Lazare. Il reçoit ses amis Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Gérard de Nerval. Son assistant prépare les plaques dans un atelier du jardin. Nadar parade dans sa vareuse rouge et affiche ses sympathies pour les républicains et les peintres impressionnistes refusés au Salon. Entre bavardages, considérations sur la politique et sur l'art et libations, il réalise quatre à cinq portraits par jour profitant des instants où la lumière est la plus propice pour saisir l'intimité de chacun avec une grande économie de moyens sans s'encombrer de tout l'attirail du mobilier, des toiles peintes qui peuplent les studios. Négligeant la retouche, il s'attache à mettre en valeur l'expression du regard et la position des mains dont il réalise plusieurs études. Il produit alors le meilleur de son œuvre, des portraits dans des poses classiques rappelant

le travail d'Ingres.



Nadar. Peintres et dessinateurs, ca. 1860.

©BnF



Nadar. Autoportrait tournant^a, ca. 1865.

©BnF

La construction du nouvel atelier, boulevard des Capucines, met un terme à sept années de grande créativité. La situation financière du photographe ne cesse de se détériorer. Derrière la façade rutilante, Nadar est condamné à un « travail hâté, forcément fiévreux, haletant jusqu'à la livraison, se compromettant pour presser, forcer le paiement, achetant tout plus cher, sacrifiant souvent tout bénéfice pour rentrer dans le solde, dévoré dans d'insupportables proportions par l'effroyable usure des frais de justice¹ ».

Passionné par toutes les innovations, en 1858, il dépose un brevet pour le « Nouveau système de photographie aérostatique » et fait construire un ballon, Le Géant, à bord duquel il prend les premières photographies aériennes.

Après la Commune, Nadar ouvre un nouvel atelier, beaucoup plus modeste, 51 rue d'Anjou, mais la période de grande créativité ne revient pas et les affaires sont loin d'être prospères. Lassé par un métier qu'il prend en horreur, il cède son affaire et rédige ses mémoires, *Quand j'étais photographe*, avant de s'éteindre en 1910.

Pour aller plus loin

Archives photographiques (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine)

Les albums de la base Mémoire : photographies de l'atelier Nadar

[Sarah Bernhardt, Vues stéréoscopiques](#)

www.culture.fr/

Disdéri et la carte de visite, portrait d'une société

En 1857, dans *La Lumière*, le chroniqueur La Gavinié mentionne l'apparition d'un nouveau mode de portrait : la carte de visite, « une reproduction du personnage des pieds à la tête », collée sur du carton. Deux ans plus tard, les petits portraits font basculer la photographie de l'artisanat à l'industrie. Afin de faire baisser les coûts de production, Disdéri a repris l'idée du châssis multiplicateur de Mayer et Pierson en l'associant au portrait

1. Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, p. 209.

monté sur carton. En divisant un seul cliché par quatre, six ou huit, il obtient autant de portraits.



A. Disdéri. Monsieur le docteur Cabanès, 1858.
©BnF

En une seule journée, Disdéri vend deux à trois mille cartes de visite, ce qui est légèrement supérieur à la production annuelle d'un daguerréotypiste. Disdéri, pour le prix d'un portrait « grandeur nature » en offre cent « petits » de quatre poses. La concurrence uniformise la structure des ateliers à l'image des entreprises industrielles des années 1860-1870. La division du travail s'impose afin de fournir une production de masse meilleur marché. Si de petites unités persistent et défendent une photographie plus artisanale et plus artistique, rares sont les photographes qui ne doivent pas se soumettre à l'obligation de rentabilité des capitaux investis.

De la sensibilisation des plaques de verre au collodion humide à la présentation des épreuves sur papier albuminé, le portrait passe entre les mains d'une dizaine, voire d'une vingtaine d'employés selon l'importance de l'établissement. Pour sans cesse diminuer les coûts, Disdéri mécanise la découpe, le montage. Les prix chutent, la concurrence redouble.

Le portrait carte présente un sujet en pied et reprend les canons esthétiques déjà amorcés à l'époque du daguerréotype. La pose austère, le noir et les teintes foncées du costume et des robes effacent les signes distinctifs, gommant les particularités, mais répondent à la demande sociale. Appuyé contre une balustrade, un guéridon, un livre à la main, le sujet est plaqué dans un univers artificiel et factice où la tenture, la toile de fond sont autant de signes d'appartenance à la bourgeoisie. Les femmes exhibent leurs dernières robes dont les crinolines ne semblent jamais assez amples pour souligner la prospérité des affaires. Une dignité compassée traduit le culte de l'effort, du sérieux et de la respectabilité. La conformité à un modèle, symbolique, mais prégnant, est d'autant plus grande que la volonté d'assimilation et de reconnaissance est récente.

Si l'ensemble de la production ne peut se réduire à « un art de quatre sous mis à la portée de la vaniteuse gueuserie d'un siècle du bon marché et de la camelote » comme le stigmatise le dandy légitimiste Barbey d'Aurevilly¹, peu sensible aux vertus de la démocratisation, il s'y apparente souvent.



A. Disdéri. Portrait, ca. 1860.
©BnF

1. Barbey d'Aurevilly, *Le Portrait photographique*, Paris, Le Nain Jaune, 1867.

Le lien entre photographie et peinture



Anonyme. Repos du peintre et du modèle, s.d.

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'art¹ » 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.



H. Le Secq. Nature morte au compotier, s.d.
©BnF

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 Cuvellier, 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.

1. Cité dans le catalogue *Regard sur la photographie en France au XIXe siècle*, Paris, Petit Palais, 1980.



E. Degas. Danseuse,
1895.
©BnF

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.

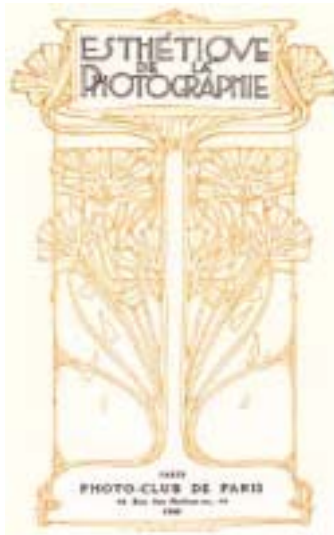
Pour aller plus loin

Gustave Le Gray

Dossier de l'exposition réalisée par la Bibliothèque nationale de France, 2002.

<http://expositions.bnf.fr/>

Le pictorialisme et le Photo-Club de Paris

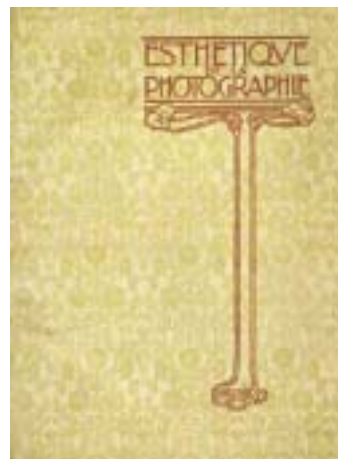


Reproduction d'un
ouvrage pictorialiste.
©Denoyelle

Dans les dernières décennies du XIXe siècle, des amateurs éclairés regroupés dans quelques sociétés prestigieuses de photographie en Europe (à Londres et à Vienne) et aux États-Unis (la Photo-Secession américaine et le Linked Ring anglais) acceptent mal l'évolution du médium. Sa technique en a encore démocratisé l'utilisation, transformant ce qui était une pratique pour initiés en un loisir auquel tout un chacun peut accéder tandis que les images se multiplient dans les journaux. Les interrogations sur la représentation de l'espace, de la lumière et du mouvement s'accompagnent d'une ouverture toujours plus grande vers le monde extérieur dont l'exploration est rendue de plus en plus aisée par les progrès de la technique. Ce mouvement s'inscrit dans les recherches des impressionnistes et des naturalistes mais également, et de façon contradictoire, dans le symbolisme. Plus tardivement, à l'orée du nouveau siècle, ce mouvement international atteint la France.

Le très élitiste Photo-Club de Paris, entre 1890 et 1914, est animé par des esthètes¹, comme le commandant Constant Puyo, Robert Demachy, Hachette, De Singly. Ils organisent « Les mercredis » de la rue des Mathurins et, en 1894, la « Première exposition d'art photographique ». En 1903, Puyo crée l'organe du groupe, *La Revue de photographie*, une prestigieuse publication qui remplace le *Bulletin du Photo-Club de Paris*. En 1899, Robert de la Sizeranne publie son manifeste dans un ouvrage luxueux² intitulé *La Photographie est-elle un art ?*

Par un travail à la main, tant sur le négatif que le positif, les pictorialistes manipulent le réel et tentent de faire prévaloir un nouveau rapport au marché, celui de l'art. Au vérisme de la photographie, ils opposent les effets de lumière, le flou, les papiers granuleux qui rappellent le dessin et l'estampe.



Reproduction d'un ouvrage pictorialiste.

©Denoyelle



Demachy.
Étude de jeune fille de profil, 1899.
©BnF

Ils préconisent des procédés qui permettent l'interprétation comme la gomme bichromatée. Son rendu rappelle le fusain, le lavis ou la sanguine. D'autres techniques aux sels de plomb, au charbon, aux encres grasses favorisent elles aussi l'intervention et la subjectivité du photographe.

Le projet des pictorialistes n'est pas d'imiter la peinture mais de conférer à l'image photographique le statut d'œuvre d'art. Alternative idéaliste puisant son inspiration dans le passé, le pictorialisme ouvre des perspectives contradictoires. Le travail sur le modelé annonce le « flou artistique » qui sera perpétué dans le portrait commercial jusque dans les années trente et bien au-delà chez les photographes de quartier. Les plus novateurs sont les précurseurs des reporters.

Constant Puyo et Robert Demachy

« Effacer par l'art » telle est bien la démarche de Constant Puyo et de Robert Demachy, les deux pictorialistes français les plus notoires qui s'opposent à la photographie « pure » ou documentaire. Pour eux, la photographie n'est pas un procédé destiné à créer des images reproductibles, grâce à la lumière, avec les moyens qui lui sont propres (optique, chimie mécanique) mis en œuvre pour accéder au maximum de netteté. Les pictorialistes considèrent que les photographies n'ont d'autres valeurs que celles apportées par l'intervention manuelle. Pour que la photographie soit un art, il faut minimiser le rôle d'une machine sans âme qui ne répond qu'aux lois de l'optique et de la chimie. Le cliché reçoit l'impression, mais c'est un travail sur l'épreuve qui révèle l'artiste.

Après son élection à la Société française de photographie, en 1882, Demachy favorise

1. Dans les années 1930, la composition sociologique du Photo-Club de Paris n'évolue pas : il comprend un grand nombre d'aristocrates pour qui l'instantané relève de la performance technique alors que leurs préoccupations sont artistiques.
2. Robert de la Sizeranne, « La photographie est-elle un art ? », article publié dans *La Revue des Deux Mondes*, en 1897, et sous le même titre, chez Hachette, Paris, 1899.

le rayonnement du pictorialisme. En 1894, après Rouillé et Ladevèje, Robert Demachy est le premier à donner ses lettres de noblesse à la gomme bichromatée¹. En 1895, il rencontre Constant Puyo, au Photo-Club de Paris, et se lie d'amitié avec lui. Puyo devient un des dirigeants du Photo-Club et un des maîtres du procédé aux encres grasses.



C. Puyo. Femme se re-coiffant au bord de l'eau, ca. 1900.

©Médiathèque du patrimoine



C Puyo. Femme assise, ca. 1900.

©Médiathèque du patrimoine

Ce procédé lui permet de contrôler l'ensemble des paramètres et des phases d'élaboration de l'image : couleur et texture des supports papier, teinte de pigments utilisés et correction des valeurs finales. Il explore également les autres procédés pictorialistes et multiplie les sujets : scènes de genre, portraits et reportages sur la vie quotidienne, d'une précoce modernité. Les portraits de femmes et d'enfants d'une grande pureté révèlent le sommet de son art. Il rédige de nombreux articles dans le *Bulletin du Photo-Club de Paris* et dans des revues étrangères qui vont en populariser son emploi. Robert Demachy et Constant Puyo vont organiser la section française au Salon de Londres où leurs œuvres sont largement représentées. Demachy rencontre Stieglitz qui publie ses œuvres dans la prestigieuse revue américaine *Camera Work*, l'organe de la Photo-Secession.

Pendant la première guerre mondiale, les sociétés de photographie ferment leurs portes. Demachy cesse définitivement ses activités photographiques pour se consacrer au dessin. En revanche, Puyo reprend ses séances d'atelier et ses démonstrations d'encre à la Société française de photographie. En 1931, une exposition rétrospective rassemble les œuvres de Puyo et de Demachy au studio Saint-Jacques.

Pour aller plus loin

Bibliothèque numérique Gallica

Oeuvres de Puyo

<http://gallica.bnf.fr/>

Les frères Lumière et l'autochrome

Si le travail sur la lumière rassemble peintres et photographes, dans les années 1870, ces derniers ne maîtrisent pas la couleur même si deux savants, Louis Ducos du Hauron et Charles Cros, ont découvert un procédé photographique permettant de restituer les couleurs à partir de l'assemblage de trois images monochromes correspondant aux couleurs primaires de la trichromie. Ils parviennent à la synthèse des couleurs par superpo-

1. Le procédé a été mis au point à partir des travaux de John Pouncy et Louis-Alphonse Poitevin.

sition des négatifs. Mais la complexité du procédé n'en permet pas la commercialisation et le photographe doit se contenter d'épreuves noir et blanc, coloriées ou virées. Lipmann, en 1891, privilégie la méthode interférentielle et apporte une réponse physique qui ne peut satisfaire le marché.



Anonyme, ca. 1910.
©Gandolfo

En 1907, les frères Lumière, des savants et des industriels, en reprenant le principe de la trichromie, lancent sur le marché la plaque autochrome qui se présente sous forme de positif sur verre et trouve sa plus grande intensité lumineuse dans la projection. Le procédé est simple et le succès commercial rapide (la production annuelle s'élève à un million de plaques en 1913) mais ne permet ni la multiplication des tirages ni la production d'épreuves sur papier ce qui, à terme, le condamne.



Anonyme, ca.
1910.
©Gandolfo

La plaque autochrome est recouverte d'une pellicule de grains microscopiques de fécule de pomme de terre colorée, qui agit comme des filtres de sélection.

Ce procédé, en utilisant les couleurs pures, restitue d'un point de vue pictural, le pointillisme prôné par Seurat et les néo-impresionnistes dans les années 1880. En 1907, Steichen, séduit par les potentialités du support, expose quelques plaques à la galerie 291 de Stieglitz à New York.

Jacques-Henri Lartigue et Léon Gimpel explorent le support, mais aucun photographe majeur n'attache son nom et son œuvre à ce procédé, prisé par les amateurs éclairés et utilisé dans les entreprises documentaires. Les photographes mandatés par Albert Kahn pour constituer *Les Archives de la planète*, entre 1909 et 1932, l'utilisent avec bonheur pour des portraits comme pour des

scènes quotidiennes¹.

En 1932, la plaque est remplacée par un film et l'autochrome reste le seul support couleur fabriqué en France, jusqu'à la seconde guerre mondiale, alors que les Américains lancent, en 1936, un procédé soustractif à développement chromogène², le Kodachro-

1. La collection du financier Albert Kahn, commencée par lui-même en 1909, poursuivie par des missions dans le monde entier, compte 72 000 clichés autochromes conservés au musée Albert-Kahn à Boulogne (Hauts-de-Seine).

2. Bain de développement assurant la formation d'une image colorée par la synthèse de colorants organiques.

me, immédiatement concurrencé par l'Agfacolor allemand.

Pour aller plus loin

Direction du de l'architecture et du patrimoine

Les albums de la base Mémoire : [autochromes de la guerre 1914-1918](#)

www.culture.fr/

Musée Autochromes Lumière

[Galerie d'autochromes](#)

www.autochrome.com/

Textes et documents pour la classe

Quelles photos pour l'histoire ?

Gilles Candar, Frédéric Sorbier

In *L'historien face aux photographies*, TDC n° 805, décembre 2000.

Pour l'historien, la photographie constitue un témoignage, une source. Pour en tirer toute la richesse et éviter d'être trompé par les non-dits ou la charge émotionnelle de tel ou tel cliché, il lui faut la passer au crible de la rigueur scientifique. Cet exercice n'est pas toujours facile...



TDC 805, déc. 2000

La photo naît au XIXe siècle, à l'heure même où l'histoire se constitue progressivement en discipline scientifique. Une heureuse concomitance chronologique, car, pour la photo comme pour l'histoire, le trait saillant de la période est sans doute l'avènement de la démocratie, d'une société marquée par le poids croissant de masses revendicatrices de droits et de pratiques culturelles renouvelées. L'émergence de la conscience historique de la population passant notamment par la diffusion de l'image, par la production en série de représentations des êtres et des choses, un lien étroit se tisse rapidement entre la photographie et l'histoire, toujours en quête d'archives écrites ou visuelles.

Un effet de vérité

Photo et histoire satisfont ainsi un même besoin de mémoire, d'autant plus vif que la société, l'économie, la politique et les arts vivent alors un bouillonnement fécond. De plus, les qualités spécifiques de la photo siéent aux temps démocratiques : c'est un procédé mécanique supposé objectif qui, en théorie, se met au seul service de la raison et de la connaissance rationnelle de l'univers. Elle répond donc au souci de l'historien Hippolyte Taine : « Je veux reproduire les choses comme elles sont ou comme elles seraient, même si je n'existais pas ». Mieux encore que la peinture ou la littérature, pourtant engagées dans la quête de la vérité et du rendu exact qui anime les artistes réalistes et naturalistes, de Rosa Bonheur à Léon Lhermitte, d'Émile Zola à Jules Renard, la photo est, par excellence, l'art de l'ère positiviste. L'ambition du positivisme, horizon intellectuel dominant des élites françaises durant la seconde moitié du siècle, est de se fonder sur la connaissance des faits et sur l'expérimentation scientifique. Auguste Comte, Ernest Renan, Hippolyte Taine en sont les figures tutélaires. Ils fournissent l'armature spirituelle de la masse des « nouvelles couches dominantes » : la bourgeoisie commerçante et industrielle, alliée aux notables détenteurs du savoir (avocats, professeurs, médecins), qui sont précisément les premiers à s'enticher de la photographie. Cette mode permet donc la mécanisation du portrait - autrefois privilège aristocratique des peintres -, l'instrument indispensable et le témoignage d'une considération affichée.

Aux temps pionniers de la seconde moitié du XIXe siècle, la photo suscite l'adhésion générale et une puissante croyance collective dans son pouvoir d'authenticité, son irréfutable effet de vérité. Elle est plus qu'une image : elle est comme une mèche de cheveux, un morceau de la vraie croix, la vera icona... Très vite, elle entraîne un discrédit des mots

face à l'évidence du visuel montrant le monde tel qu'il est, avec un sentiment inédit de proximité. L'événement lointain devient familier et donne au spectateur le sentiment convaincant d'être sur place, car la photo souligne l'impression de rétrécissement de la planète entraînée par la révolution des communications (chemins de fer, télégraphie, puis automobile, avion, TSF).

La Première Guerre mondiale renforce la diffusion de la photo. L'impact de cette dernière grandit. Entre 1914 et 1918, la presse illustrée - *Le Miroir*, *L'Illustration*, *Excelsior* - se montre aussi friande de témoignages, de comptes rendus, de lettres et de journaux intimes de poilus que de photos officielles ou d'amateurs. Celles-ci permettent d'accrocher les lecteurs. Certains périodiques spécialisés, tels *Sur le front* et *Sur le vif*, publient même des appels d'offre aux fournisseurs de clichés, souvent des soldats (l'état-major est peu soucieux de faire respecter l'interdiction de prendre des photos au front). Par ailleurs, et pour l'essentiel, rares sont les clichés trop impressionnants risquant de porter atteinte au moral des troupes et de l'arrière ; la censure et la propagande privilégient les documents rassurants, qui montrent la vie quotidienne des soldats en dehors des combats.

La politique mise en scène

La photo donne à voir le fonctionnement de l'État et des institutions et donne chair aux dirigeants du pays. Avant elle, d'autres formes de représentation existaient ; néanmoins, elles demeuraient exceptionnelles : tableaux et sculptures ne pouvaient être reproduits en grand nombre. Certes, l'imagerie populaire permettait une diffusion plus massive des effigies des gouvernants, mais elle maintenait une distance avec eux. En revanche, la photo, outil « vrai » et démocratique, rapproche le peuple de ses dirigeants, en les mettant en scène : hommes, lieux de délibération, grandes cérémonies, prises de fonctions, visites officielles... Elle n'est pas l'apanage du pouvoir en place : ceux qui aspirent à lui succéder diffusent aussi leurs portraits. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, les portraits des leaders d'opinion, politiques, écrivains et journalistes, sont offerts en supplément des journaux, de savons et de toutes sortes d'autres produits courants. Les uns et les autres prennent la pose adéquate. L'homme aux affaires affirme son sérieux : on attend de lui des qualités d'honnêteté et de compétence. L'opposant dévoile ses convictions : avec un regard indigné ou farouche, il signifie qu'il est prêt à la relève.

Dès la fin des années 1920, en Allemagne, le photographe Erich Salomon - qui se faisait appeler Herr Doktor pour pénétrer les milieux influents - met à profit la commercialisation d'appareils compacts, légers, discrets et à visée lumineuse (Ermanox, puis Leica) pour saisir à leur insu les hommes politiques, durant leurs débats. Il lui arrive même de prendre la place d'un diplomate invité, mais empêché.

Salomon est-il le premier des paparazzi ? La réponse réside dans l'éthique du regard. Il ne cherche pas le scandale. Il traque la vérité des comportements d'hommes publics décadant, à l'abri des regards, du sort des nations.

Très vite, le monde politique saisit donc tout le pouvoir de l'image, en soi, et dans la mesure où la mise en scène de la société est indissociable de son organisation. De fait, depuis un siècle, photos et films racontent l'imaginaire d'un pays, les attentes, les frustrations, les colères ou les espoirs de ses habitants.

La société mise en scène

Avec la photo, le champ du visible s'élargit considérablement. Dès les années 1850, une armée de photographes se lance dans un inventaire de la planète. Eugène Atget, Paul Strand, Bill Brandt et bien d'autres n'ont cessé de rendre compte de la vie des hom-

mes, avec sollicitude et sympathie. À l'image de Jacob-A. Riis, de Lewis Hine, d'Eugène Smith ou de Larry Burrows, tous solidaires de leurs sujets, l'opérateur est souvent animé d'un vif sentiment de fraternité avec les gens placés devant son objectif. Cependant, la critique directe, l'invective, le portrait incisif, la satire ou la dérision, genres littéraires, ne leur sont guère accessibles. Force et limites du médium.

Il n'empêche... Danois immigré à New York en 1870, Riis est un journaliste engagé dans la défense des miséreux. Il décrit les bas-fonds du Lower East Side pour le *Herald Tribune*, le *Sun* et l'*Evening Post*. Lors de ses conférences, il sent que sa conviction et ses arguments ne suffisent pas à emporter l'adhésion de l'auditoire quant au besoin de réformes sociales. Aussi réalise-t-il des images, pour lever les doutes de ses interlocuteurs ignorant tout des taudis. L'image prend le relais des superlatifs et, en effet, Theodore Roosevelt, commissaire de police, futur gouverneur de New York et président des États-Unis, fait rénover logements insalubres, écoles et jardins publics. Plus intimiste, sentimentale et anecdotique, l'École de Paris (Willy Ronis, Robert Doisneau, Izis, Édouard Boubat) cultive, en 1950-1960, une vision humaniste - certes réaliste, mais empreinte de poésie et de nostalgie - d'un Paris gouailleur et populiste rappelant l'esprit des films réalisés par Carné et Prévert, Clair, Duvivier ou Becker dans l'entre-deux-guerres. À l'heure des grandes transformations urbaines et de la prédominance des classes moyennes, ils affectionnent les petits bistros, les bals et les fêtes foraines des quartiers pittoresques d'un Paris au charme « éternel » et de la banlieue populaire. Le monde qu'ils enregistrent avec une tendre philanthropie appartient déjà au passé ; il témoigne d'un attachement à un mode de vie auréolé de bonheur, mais en voie de disparition, malgré sa survivance du côté de Belleville ou de Ménilmontant.

Le goût de l'épopée

Mais le public du premier XXe siècle veut aussi participer à la « grande histoire », vivre par procuration les épopées, éprouver dans son autobus quotidien les sensations fortes, le danger des champs de bataille. Avec sa mythologie de globe-trotter, de risque-tout vivant l'histoire en train de se faire, le photoreporter répond à cette soif. Ce qui manquait à Roger Fenton en Crimée en 1855 ou à Alexander Gardner et William Brady aux États-Unis en 1864 - une presse diffusée massivement - existe désormais. La presse ne cesse d'augmenter et ses tirages et la part de l'image sur celle de l'écrit. *L'Arbeiter illustrierte Zeitung* (1921) et *Der Stern* (1948) en Allemagne ; *Vu* (1928), *Regards* (1932), *Voilà* (1931) et *Paris-Match* (1949) en France ; *Life* (1936) et *Look* (1937) outre-Atlantique ; *Oggi* (1945) en Italie... tous publient de véritables récits en séquences de photos, substitués d'expérience vécue et supports de projection psychologique.

Les photojournalistes justifient leur travail par l'urgence qu'il y a à montrer, pour mieux le dénoncer, ce que la plupart des gens refusent de voir. Ils croient que leurs images parleront d'elles-mêmes. Louable intention... Mais comment juger de la sincérité de leur engagement ? Ils pensent que leurs photos doivent choquer, afin d'ébranler la sensibilité du spectateur, de secouer sa bonne conscience et de le mobiliser. Toutefois, à la recherche du scoop, du sensationnel, ne satisfont-ils pas d'abord le voyeurisme morbide ? Insérés entre une publicité pour un déodorant corporel et un article sur la décoration des cuisines, leurs clichés suscitent au mieux une pitié quelque peu narcissique chez le lecteur, qui se reconforte en se disant que, somme toute, il n'est pas si malheureux et qu'il ne risque rien. Cette compassion teintée de charité ne favorise ni la compréhension des événements ni l'analyse des enjeux idéologiques qui les ont provoqués. En somme, les photos n'expliquent rien.

Dans les années 1980, cet humanisme photographique a cédé la place à l'humanitaire, qui entend dénoncer, sur le mode de l'attestation médico-légale, le caractère inhumain du sort infligé aux laissés-pour-compte. Dès lors, on recourt à une surenchère dans l'horreur et l'obscène, soutenue par une rhétorique du pathétique qui conduit à une inflation dans l'insoutenable.

Un bombardement d'images normalisées

Trois autres périls menacent les images du XXI^e siècle.

Le premier est l'avalanche d'images toujours plus nombreuses et rapidement diffusées sur les réseaux de la télévision et d'Internet. Ce mitraillage laisse peu de traces : vues sans être regardées, les images se dissolvent dans la profusion d'un flux médiatique nivelant les hiérarchies et conduisant à la généralisation du non-événement. L'ère du tout numérique est donc pour l'historien celle de la méfiance et du doute : les possibilités de manipulations, de trucages et d'amalgames hybrides entre images « réelles » et créations virtuelles hyperréalistes sont décuplées et à la portée de tous.

Deuxième danger : la raréfaction des images, due à leur contrôle étroit. En Afghanistan, durant la guerre entre l'Irak et l'Iran, puis lors de la guerre du Golfe, le phénomène s'est amplifié, à l'image de ces pools de reporters encadrés par des militaires et menés en autobus de leur chambre d'hôtel jusqu'à un site non stratégique...

Enfin, le droit à l'information, inscrit dans la Constitution, se heurte aujourd'hui au droit à l'image, extension jurisprudentielle de la protestation de la vie privée (article 9 du code civil). Stimulés par l'attitude des stars, de simples quidams se reconnaissant sur une photo de presse, même au milieu d'une foule et dans un lieu public, intentent des procès aux journaux et peuvent obtenir de substantiels dédommagements. Histoire exemplaire que celle de la jeune « Marianne de 68 » : en 1998, après que son grand-père, un comte anglais l'eut déshéritée à cause de sa déshonorante célébrité médiatique, elle poursuit son photographe en justice, trente ans après la publication de la photo la montrant en égarée porte-drapeau des manifestants à Paris.

Délits de prises de vue

La multiplication des procès intentés au nom du droit à l'image risque d'entraîner la disparition des photos d'actualité. Faute de pouvoir montrer le réel par des images « à risque », la presse est tentée de recourir à des images d'illustration aseptisées et autorisées. Aujourd'hui, la plupart des photos d'Atget, de Cartier-Bresson ou de Doisneau pourraient leur valoir des condamnations.

À force de refuser de se voir telle qu'elle est - violente, injuste -, la société finira-t-elle par choisir sur catalogue des images édulcorées, faites de faux délinquants de banlieue et de fausses mères de famille, joués par des comédiens ? L'information court en tout cas le risque d'être placée sous la coupe du judiciaire et de l'autocensure. Le contrôle scrupuleux de la diffusion en aval des images conduit à un contrôle pernicieux en amont de la prise de vue, via l'interdiction de photographier. Cette « judiciarisation » a été renforcée par la récente loi Guigou sur la présomption d'innocence, visant à interdire les photos portant atteinte à la dignité de la victime, notamment lorsqu'elle est menottée.

Quelles images notre société souhaite-t-elle conserver de son histoire ? Celles d'un monde rassurant, sans heurts ni troubles ? Des images purement virtuelles ?

En outre, il devient chaque jour plus difficile de publier les photographies prises dans des espaces publics. Les propriétaires des bâtiments ont un droit sur leur image. La rue elle-même est soumise à une privatisation galopante. Photographier le Stade de France ou

la Grande Arche de la Défense implique de payer des droits de reproduction à l'État propriétaire (pourtant investi d'une mission de service public), aux architectes (ils ont refusé de céder leur droit patrimonial à l'État), aux paysagistes et, si c'est en nocturne, aux éclairagistes. Considérons enfin que le site naturel des volcans d'Auvergne est désormais protégé contre toute prise de vue non autorisée par l'Union des associations et groupements de propriétaires de la chaîne des Dômes... En l'état, nombre de projets éditoriaux - livres scolaires, encyclopédies, guides touristiques - assurant la promotion du patrimoine, ne font plus face au coût des photos.

L'historien face aux photographies

L'historien travaille sur des sources textuelles et iconiques : récits, documents, archives, presse, gravures, tableaux, photos. À partir de ces traces fragmentaires confrontées et recoupées, il reconstitue un contexte, une continuité, des significations. Il reconstruit en interprétant des données brutes, éparses, lacunaires. Aujourd'hui, il ne peut faire l'économie d'une photographie omniprésente, sur les murs de la ville, dans les journaux, les livres, dans la vie intime de toutes les familles, des plus nanties aux plus démunies. La photographie est la pratique culturelle la plus répandue, après le bricolage (75 % des Français ont fait des photos régulièrement ou occasionnellement en 1997) mais devant le sport, et il n'est aucun domaine d'activité où la photo ne joue un rôle : sciences, techniques, industries, médias, loisirs, services. C'est le plus vaste mémorial de la période contemporaine.

La photo détient le pouvoir de rendre compte d'une expérience directe des faits, d'offrir un témoignage de premier œil, a priori irréfutable. Il n'est pas anodin de rappeler que les camps de concentration furent dénoncés, photos à l'appui, dès 1933, dans la revue allemande *Arbeiter illustrierte Zeitung*, puis en France dans *Regards* (1937) et *Match* (1940). De fait, l'image apporte souvent à l'historien une confirmation de ce qu'il sait déjà. Il arrive cependant qu'elle le surprenne. Ainsi, on pensait que la destruction de la cathédrale orthodoxe du Sauveur à Moscou (1931), sur ordre de Staline, avait été expéditive ; or plusieurs photos prouvent que l'opération a été minutieusement conduite, et les icônes, soigneusement démontées avant le dynamitage. Un autre exemple peut être tiré du travail d'Élie Kagan (1928-1999), photographe engagé, témoin des luttes politiques des années 1950-1970. Le 17 octobre 1961, il immortalise la répression des manifestations algériennes à Paris, scandée par la brutalité de policiers poussés à la vengeance par Maurice Papon, alors préfet de police de Paris. Pour sauver ses pellicules avant d'être fouillé, il les jette dans un terrain vague et les récupère plus tard. Trente ans après, poursuivi pour son rôle à la préfecture de Bordeaux sous l'Occupation, et interrogé sur les rations d'octobre 1961, Papon conteste ces images et parle de « montage ». Ou comment nier la vérité des images pour mieux taire la réalité des faits... Au demeurant, la photo n'est pas un document a priori irréfutable, une preuve de vérité. Ce qu'elle approche de plus qu'un texte, ce sont des visages, des regards, des vêtements, des lieux. Elle témoigne d'un état du monde, au risque d'imposer une dictature des faits, car la reproduction photographique d'un événement peut lui conférer une illégitime importance historique. Aussi l'historien doit-il résister à la tentation de « fétichiser » les faits, images à l'appui. Dès 1930, Bertolt Brecht signalait qu'une vue des usines Krupp ne dit rien des rapports de classes qui s'y tissent. Une photo exhibe autant qu'elle dissimule. Prises à dix secondes d'intervalle, deux images d'une même personne peuvent la montrer sous des jours contradictoires : agressive ou rassurante ; méprisante ou condescendante. Perçu comme un double de l'individu, le portrait ne présente finalement qu'une facette parmi d'autres, dont la justesse est aléatoire. Par ailleurs, certaines photos ont acquis le

statut d'œuvres d'art, devenant des icônes pures, trouvant en elles-mêmes leur propre fin. L'historien se risquant à les commenter en soi ou pour ce qu'elles représentent se voit accusé par les esthètes de les réduire à des illustrations, de les étudier de façon extrinsèque. Ne faut-il pas faire fi de ce cloisonnement réducteur, quand les images les plus fortes, lourdes de sens, sont précisément celles où le document et l'œuvre s'enrichissent mutuellement ? Certes, le risque d'une confusion des genres existe lorsque la sophistication des images violentes sert de prétexte au jeu malsain de la mise en scène de drames humains. Ainsi, les images choisies dans les années 1980-1990 par Oliviero Toscani pour les affiches de la firme Benetton prenaient en otage le citoyen, dans la rue, en le faisant glisser progressivement, à des fins mercantiles, de l'indignation à l'indifférence.

De la méthode et du discernement

D'autres photos deviennent opaques par leur célébrité même : on ne voit plus en elles que des symboles, quasi abstraits : une révolte, un cri d'espoir ou de rage. C'est le cas des clichés de victimes de crimes contre l'humanité. Piégées par la rhétorique de la douleur et de la compassion, celles-ci symbolisent la misère universelle, éludant les causes et les circonstances de leur sort au profit de la fatalité de la condition humaine. Une photo n'est pas la vérité ; elle est à peine la connaissance. Elle véhicule d'abord une émotion. Par là, son impact est immédiat, mais son sens procède d'une réflexion sur son contexte de création, son mode de diffusion, les modalités de sa réception. Les images ne doivent donc pas être prises pour argent comptant. Comme toutes les sources, elles doivent être soumises à une analyse critique, davantage, peut-être, tant le moindre document est porteur d'un potentiel d'imaginaire et de fiction. Trop d'historiens se contentent encore de les utiliser pour accompagner un propos déjà établi avec lequel elles n'ont parfois qu'un lointain rapport, ou simplement pour illustrer un événement.

Ainsi, il faut poser des questions élémentaires : qui a pris l'image ? quand ? où ? avec quelle intention ? à la demande et à l'usage de qui ? Les réponses à ces interrogations entraînent parfois de complets renversements du sens témoignant de l'écart entre la motivation du photographe et la destinée de ses images. Par exemple, les photos des victimes du génocide cambodgien prises quelques instants avant leur exécution constituent une irréfutable accusation face aux atrocités du régime de Pol Pot. Elles sont exposées à Phnom Penh et dans plusieurs musées américains. Mais elles ont été commanditées par Pol Pot lui-même, comme preuves que le « travail » confié à ses hommes avait bien été accompli. Quant au photographe, c'était un adolescent qui obéissait sous la menace ; l'esquisse d'un refus signifiait pour lui la mort. Le statut de ces photos s'est donc retourné : preuves de l'exécution d'un travail meurtrier, puis « actes d'accusation » des massacres perpétrés.

Demander des comptes à une photo implique aussi de ne pas prendre sa légende comme une vérité. Ainsi, la célèbre photo originelle du *Garçon du ghetto de Varsovie levant les bras* (1943), souvent recadrée sur le visage de l'enfant, n'a pas été prise dans le ghetto de Varsovie. Tout le monde y était très maigre et portait l'étoile jaune ; or ce n'est pas le cas de cet enfant, ni de ceux qui l'entourent. Retrouvée dans les archives nazies, cette photo a sans doute été prise non loin du ghetto, à la demande du IIIe Reich. Par manque d'images, elle a pourtant servi à illustrer le drame de l'insurrection du ghetto. Ainsi, quand la mémoire s'affronte à une pénurie documentaire, elle utilise des palliatifs, des photos voisines, évocatrices. L'historien doit donc, sans infirmer la part de vérité de l'émotion, établir l'exactitude des références factuelles.

Art de masse, histoire des anonymes

Lorsqu'on évoque les relations entre photo et histoire, le spectaculaire, la catastrophe, l'image de guerre, de génocide, viennent spontanément à l'esprit. Mais l'histoire n'est qu'affaire de sang et de douleur, et il ne faut pas oublier l'intérêt historique de la masse incommensurable et souvent vouée à la disparition des documents anonymes, sortis des petits studios de village, de chez les amateurs. Il faut travailler sur ces documents négligés et réduits à la seule sphère de la vie privée ou locale. En effet, l'historien doit étudier avec une égale attention les chefs-d'œuvre d'auteurs professionnels, reconnus, et les clichés standards des amateurs anonymes, catégorie foisonnante allant du passionné ayant des préoccupations esthétiques à l'homme ordinaire enregistrant maladroitement un repas de famille. Du reste, ce dernier est plus intéressant pour l'historien, car la banalité des tranches de vie recèle une mine d'informations sur les mœurs, les rituels sociaux et les traditions, vus de l'intérieur par un opérateur complice de ses modèles, de la communauté qu'il photographie et dont il partage les valeurs.

La peinture d'histoire servait autrefois le prestige des puissants. Les tableaux, de grand format, étaient exécutés sur commande par des artistes pensionnés par les rois. Depuis un siècle, la photographie a changé la donne en offrant une image - donc une existence - à ceux qui jusqu'alors n'avaient pas accès à leur propre effigie, et en permettant leur entrée sur la scène de l'Histoire. Malgré la difficulté intrinsèque que représente la gestion de cette foisonnante richesse, les historiens sont conscients de l'importance du témoignage photographique sur les aspects les plus quotidiens et les plus anonymes de notre vie sociale. C'est là, en vérité, bien autant que dans les grandes tragédies, les grands chocs de l'histoire, que se niche une des plus importantes sources de connaissance sur ce que nous sommes et sur ce que nous avons été.

[Voir la notice de la revue](#)

Bibliographie

Les documents généraux

Histoire de voir

N° 40, 41, 42. Paris : Nathan. , 2002.

Photo Poche

Une présentation d'œuvres majeures de la photographie en trois volumes : « De l'invention à l'art photographique (1839-1880) », « Le médium des temps modernes (1880-1939) », « De l'instant à l'imaginaire (1930-1970) ».

BAJAC Quentin

L'Image révélée, l'invention de la photographie

Paris : Gallimard ; RMN. , 2001.

Découvertes

Une chronologie, enrichie de nombreux documents, des cinquante premières années de la photographie. L'auteur en explore les multiples usages et le statut d'art que les photographes tentent de lui faire reconnaître.

DAVAL Jean-Luc

© SCÉRÉN- CNDP - *Thém@doc* - *De Nièce aux frères Lumière*

2003-04-15 - Tous droits réservés. Limitation à l'usage non commercial, privé ou scolaire.

La Photographie

Paris : Albert Skira. , 1994.

Histoire d'un art

L'ouvrage privilégie l'émergence de la photographie comme art et analyse ses multiples rapports avec les différents courants artistiques. (*À consulter en bibliothèque*)

FRIZOT Michel (dir)

Nouvelle histoire de la photographie

Paris : Larousse. , 2001.

L'ouvrage, à l'iconographie excellente, a pour ambition de renouveler l'approche de l'histoire de la photographie et d'explorer méthodiquement tous les domaines de création. Est exposée ici une histoire multiple de la photographie : évolution de la technique, destination des images, esthétique de la création, interprétation du contenu.

FRIZOT Michel ; DUCROS Françoise

Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes

N° 27. Paris : CNP. , 1987.

Photo Poche

L'ouvrage présente un choix de textes regroupés sur ce que permet de faire et sur ce que l'on peut attendre de la photographie. Il retrace les changements d'attitude et d'opinion qui participent à l'histoire de la photographie.

ROUILLÉ André

L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois (1839-1870)

Paris : Le Sycomore. , 1982.

Est abordée ici l'évolution de la photographie, de l'artisanat à l'industrialisation. L'ouvrage analyse comment la photographie répond aux nouveaux besoins de la bourgeoisie et comment elle s'inscrit dans une économie de type capitaliste. (*À consulter en bibliothèque*)

SAGNE Jean

L'Atelier du photographe (1840-1940)

Paris : Presses de la Renaissance. , 1984.

Une histoire de la photographie en France à travers l'histoire des ateliers. (*À consulter en bibliothèque*)

Études photographiques

Paris : Société française de photographie. [Webwww.etudes.photographie.com/](http://www.etudes.photographie.com/) ¹

Seule revue francophone, semestrielle, consacrée à la recherche en matière de photographie : articles de référence, proposant à chaque fois l'état le plus récent de la recherche sur les sujets abordés, indications bibliographiques et iconographiques, notes de lecture critiques des publications françaises et étrangères.

1. <http://www.etudes.photographie.com/>

FRIZOT Michel ; DE VEIGY Cédric

Photographie(r)

n° 8021, 1 dossier + projetables (diapositives et transparents). La Documentation photographique, juin 2001.

Les auteurs de ce numéro soulignent la forte imbrication de la créativité et de la technique en listant les opérations techniques et mentales qui entrent en jeu dans l'élaboration d'une photographie. Les problématiques liées au médium sont posées : tentatives de définition de la photographie et de l'acte photographique, de la fonction assignée à la photographie par la société.

L'historien face aux photographies, quelles photos pour l'Histoire ?

n° 805. TDC, du 1er au 15 décembre 2000.

Le dossier présente une réflexion sur l'utilisation des documents photographiques par l'historien. Comme toute archive, la photographie livre, délibérément ou non, un point de vue sur la réalité impliquant une rigueur scientifique pour son analyse.

DELPIRE Robert (dir)

Collection Photo Poche

Paris : Centre national de la photographie (1982-1996) ; Nathan, 1996. La collection « Photo Poche » est une véritable encyclopédie de la photographie. Chaque ouvrage consacré à un photographe comprend de très nombreuses reproductions de ses œuvres, précédées de textes de qualité. Monographies, sujets historiques, thématiques sont abordés dans des livres soigneusement imprimés, au format maniable et à un prix accessible.

Monographies

Nadar (n° 1) ; Nicéphore Niépce (n° 8) ; Etienne-Jules Marey (n° 13) ; Eugène Atget (n° 16) ; Charles Marville (n° 65) ; Robert Demachy (n° 71) ; Albert Londe (n° 82) ; Hippolyte Bayard (n° 91).

Thématiques

La Commune (n° 2), Le grand œuvre, photographies des grands travaux, 1860-1900 (n° 11) ; Les autochromes (n° 22) ; Le temps des pionniers à travers les collections de la Société française de photographie (n° 30) ; Étranges étrangers, photographie et exotisme (n° 39) ; Images d'un autre monde, la photographie scientifique (n° 47) ; L'orientalisme. L'Orient des photographes au XIXe siècle (n° 58).

Les catalogues d'expositions

AUBENAS Sylvie ; LACARRIÈRE Jacques

Voyage en Orient

Paris : BnF ; Hazan. , 2001.

Le catalogue de l'exposition présente les images d'une trentaine de photographes entre 1850 et 1880, appartenant aux collections de la BnF. Les photographies sont ici montrées au fil d'une route qui mène d'Alexandrie à Constantinople par la Haute-Égypte, le Sinaï, Jérusalem, la Syrie, le Liban. Influence de la peinture, exigences de l'archéologie..., ces œuvres dégagent toutefois une beauté propre à la photographie (jeux d'ombre et de lumière, construction rigoureuse, rapports complexes entre fiction et réalité).

AUBENAS Sylvie

Le Gray, 1820-1884

Paris : BnF ; Gallimard. , 2002.

À la fin des années 1840, Gustave Le Gray entend « unir la science à l'art » et met au point, entre autres procédés, le négatif sur verre au collodion. Ce livre-catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Gustave Le Gray, photographe (1820-1884) », présente une œuvre témoignant de l'importance de cet artiste dans l'histoire de l'art du XIXe siècle.

HEILBRUN Françoise ; MARBOT Bernard ; NÉAGU Philippe

L'Invention d'un regard (1839-1918)

Cent-cinquantième de la photographie

Paris : RMN. , 1989.

Cet ouvrage est le catalogue d'une exposition organisée par le musée d'Orsay et la Bibliothèque nationale à l'occasion du cent-cinquantième du don de la photographie au monde par le gouvernement français. « L'invention d'un regard » avait pour but de montrer le caractère original et l'apport formel de ce nouveau médium, langage neuf, différent de la peinture, du dessin et de la gravure, même si les liens avec ces derniers restent étroits. (*À consulter en bibliothèque*)

MALCOM Daniel ; PARRY Eugenia ; REFF Théodore

Edgar Degas, photographe

Paris : BnF ; MMOA. , 1999.

Le catalogue de cette exposition organisée par le Metropolitan Museum of Art, le J. Paul Getty Museum, la BnF et le musée d'Orsay présente une quarantaine d'œuvres, analysées. Edgar Degas a réalisé entre 1895 et 1896 une œuvre très personnelle, en explorant les possibilités techniques de la photographie.

POIVERT Michel

Le Pictorialisme en France

Paris : Hoëbeke ; BnF. , 1992.

Catalogue et prolongement de l'exposition « La photographie pictorialiste en France » organisée à partir des collections de la Bibliothèque nationale, ce livre expose les enjeux du pictorialisme et met en exergue le rôle du courant français dans la diffusion internationale du mouvement. (*À consulter en bibliothèque*)

L'analyse de l'image

GARAT Anne-Marie

Petite fabrique de l'image

Parcours théorique et thématique, 180 exercices

Paris : Magnard. , 1997.

Les aspects essentiels d'une pédagogie de l'image : image et ressemblance, notion de champ, points de vue, représentation de l'image fixe, relations à l'espace et au temps.

GERVEREAU Laurent

Voir, comprendre, analyser les images

Paris : La Découverte. , 2000.

Repères

Ce guide d'analyse générale des images traite des types les plus variés d'images et expose une histoire des méthodes de compréhension de l'image, mettant en jeu art, histoire, sémiologie.

JOLY *Martine*

L'Image et les Signes

Approche sémiologique de l'image fixe

Paris : Nathan. , 2000.

Ce livre expose la manière dont l'approche sémiologique permet de comprendre certains fondements du statut de l'image visuelle dans la société contemporaine L'auteur appuie son analyse sur de nombreux exemples de l'histoire de la représentation visuelle occidentale.

Sur le Web

Sites de référence

Annuaire spécialisés

Les signets de la BnF

[Web www.bnf.fr/](http://www.bnf.fr/) ¹

Sélectionner « Photographie ».

BPI : sélections de liens sur la photographie

Bibliothèque publique d'information. [Webwww.bpi.fr/](http://www.bpi.fr/) ²

Voir aussi la catégorie « Banques d'images ».

Internet culturel : Patrimoine/ Photographie

Ministère de la Culture. [Webwww.portail.culture.fr/](http://www.portail.culture.fr/) ³

Banques d'images

Documentation française. [Webwww.ladocumentationfrancaise.fr/](http://www.ladocumentationfrancaise.fr/) ⁴

Éduclik : Arts et culture

CNDP ; ministère de l'Éducation nationale. [Webhttp://educlik.education.fr/](http://educlik.education.fr/) ⁵

Sélectionner les catégories « Photographie » et « Histoire des arts ».

Bases d'images

Base Mémoire

-
1. <http://www.bnf.fr/pages/liens/index.htm>
 2. <http://www.bpi.fr/11/photographie.html>
 3. <http://www.portail.culture.fr/sdx/pic/culture/int/rubrique.xsp?id=c683>
 4. http://www.ladocumentationfrancaise.fr/documentation/photographie/sites_web/banques_images/banques_images.shtml
 5. <http://educlik.education.fr/Arisem23/iClass4U/node/NodeView2.asp?idC4UNode=294&idC4UTree=14>

Ministère de la Culture. [Webwww.culture.gouv.fr/](http://www.culture.gouv.fr/) ¹

La base décrit les fonds graphiques et photographiques conservés par la Direction de l'architecture et du patrimoine et comprend 275 000 notices dont 140 000 associées à une image.

Agence photographique de la Réunion des musées nationaux

RMN. [Webwww.photo.rmn.fr/](http://www.photo.rmn.fr/) ²

L'agence, spécialisée dans la reproduction photographique d'œuvres conservées dans les musées nationaux français, propose 100 000 images en ligne.

Gallica

BnF. [Webhttp://gallica.bnf.fr/](http://gallica.bnf.fr/)

Gallica est une base constituée de 80 000 documents numérisés (textes, imprimés, dessins, cartes, photographies) en provenance des collections de la BnF ou de collections publiques et privées (dont les images des collections de la Société de géographie, de la Caisse nationale des monuments historiques et du fonds des œuvres du photographe Eugène Atget).

Présentation des images de la base : cliquer sur les onglets « Découverte », puis « Thèmes », puis « XIXe siècle », puis « Images d'un siècle ».

Moteurs de recherche d'images

Ixquick Métamoteur

[Web http://ixquick.com/](http://ixquick.com/) ³

L'option « Images » effectue la recherche simultanée sur plusieurs moteurs : la sélection s'affiche directement sous forme d'images avec l'adresse précise du fichier image correspondant.

Google : recherche d'images

[Web www.google.fr/](http://www.google.fr/) ⁴

L'option « Images » du moteur Google effectue la recherche sur plus de 250 millions d'images. Pour déterminer le contenu graphique d'une image, Google analyse le texte de la page qui entoure l'image, le titre de l'image et de nombreux autres critères.

Image et histoire des arts

Institut national des arts, Institut d'enseignement et de recherche, lieu de stockage et de diffusion de l'information en histoire de l'art, propose des dossiers iconographiques commentés, réalisés à partir d'images numérisées de collections spécialisées.

www.inha.fr/

Louvre.edu est une base de données évolutive des œuvres des collections du musée du Louvre (plus de 3 000), de textes (biographies, notices d'œuvres, etc.). L'ensemble des collèges et lycées y accède par mot de passe, chaque élève pouvant créer un espace personnel sur le serveur pour conserver les œuvres et textes sélectionnés.

1. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/pres.htm>

2. <http://www.photo.rmn.fr/>

3. <http://ixquick.com/fra/>

4. <http://www.google.fr/imghp?q=&ie=UTF8&oe=UTF8&hl=fr&meta=>

www.louvre-edu.fr/

L'histoire par l'image 1789-1939, base en accès libre, évolutive, fruit d'un partenariat entre les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, propose l'analyse d'œuvres (dessins, peintures, gravures, sculptures, photographies, affiches et objets) appartenant aux musées nationaux.

Consulter les [analyses de photographies](#)

www.histoire-image.org/

Musée critique de la Sorbonne, réalisé par Pierre Fresnaut-Deruelle, professeur de sémiologie de l'image à l'université de Paris-I, est constitué d'analyses courtes d'une trentaine de tableaux de toutes les époques.

<http://mucri.univ-paris1.fr/>

Photographie et pédagogie

Outils pour l'analyse de l'image

Les images sont des textes aussi : à l'intention des enseignants, un dossier complet sur l'étude des images a été réalisé par Pierre Fresnaut-Deruelle, professeur de sémiologie de l'image à l'université de Paris-I, Sylvie Royo, enseignante au collège Corneille-de-Tours et Manuel Royo, professeur d'histoire de l'art à l'université Rabelais-de-Tours.

www.ac-orleans-tours.fr/

Pour apprendre à lire l'image : des outils et de nombreux exemples à l'intention des lycéens sont proposés sur le site « Image/imaginaire » de Christian Perrier, enseignant de lettres et d'histoire des arts au lycée Marguerite-de-Navarre de Bourges.

Analyse d'une photographie : Eugène Cuvelier. *La Forêt de Fontainebleau*, 1860. Caroline Benzaria, historienne d'art, analyse cette photographie en étudiant les rapports entre peinture et photographie au XIXe siècle.

www.imageimaginaire.com/

Propositions pédagogiques

Photographies de reportage

Le site Imagesmag.net souhaite inciter les élèves à réfléchir sur la façon dont un texte change notre perception des images et suggère des exercices à partir de photographies prises lors de la révolution mexicaine (1910-1918). www.imagesmag.net/

Portrait et photographie

Le dossier pédagogique de la BnF approche le thème du portrait de façon originale, au croisement des arts plastiques et de la littérature, en prenant appui sur les ressources de la bibliothèque. Plusieurs chapitres traitent du portrait photographique en regard d'une importante iconographie (place du portrait dans l'histoire de la photographie, relations entre art et photographie, question de la ressemblance, la relation du photographe à son modèle...).

<http://classes.bnf.fr/>

Photographie et peinture orientaliste, images de la femme orientale

Ces pistes pédagogiques sont proposées dans le dossier « Voyage en Orient ».

<http://expositions.bnf.fr/>

Autour du thème de l'exil : photographie, histoire et littérature

À partir d'une photographie d'Alfred Stieglitz *The Steerage* et d'un texte de Maupassant *Pierre et Jean*, une équipe d'enseignants coordonnée par Christian Perrier, enseignant

en histoire des arts, a conçu une démarche interdisciplinaire autour du thème romanescque de l'exil. L'objectif est de mettre en évidence la réalité sociale et historique perceptible dans le texte littéraire et présente dans les documents historiques par l'analyse de cette photographie légendaire.

www.ac-orleans-tours.fr/

[Parcours pédagogiques autour des collections du musée de Chantilly](#)

Autour d'une sélection de photographies, les élèves sont invités à s'interroger sur les relations entre le choix des sujets représentés et les possibilités techniques de la photographie du XIXe siècle.

www.ac-amiens.fr/

Autour du patrimoine photographique

Pôles nationaux de ressources pour la photographie

Les pôles nationaux de ressources (PNR) sont créés sous la double tutelle du ministère de l'Éducation nationale et de la Culture et doivent faciliter la rencontre des mondes éducatif et culturel, leurs tâches étant de réaliser la liaison entre les arts et la pédagogie. Pour le domaine « Photographie » ont été mis en place quatre PNR implantés dans les académies de Corse, de Dijon, de Toulouse, et de Créteil. Ces PNR ont respectivement pour partenaire culturel le centre méditerranéen de la photographie, le musée Niépce, le centre photographique de Lectoure et le centre photographique d'Ile-de-France.

[Centre méditerranéen de la photographie](#)

www.cmp-corsica.com/

[Musée Niépce](#)

www.museeniepce.com/

[CRDP de l'académie de Toulouse: actions pédagogiques](#)

www.crdp-toulouse.fr/

[Centre photographique d'Ile-de-France](#)

www.cpif.net/

[Présentation des actions pédagogiques](#)

www.ac-creteil.fr/

Les expositions, les centres ressources

[Agenda des événements culturels](#)

En sélectionnant la région désirée puis le thème « Photographie », on affichera les diverses expositions ou manifestations en cours.

www.culture.gouv.fr/

[Base des ressources culturelles locales](#)

Cette base nationale recense les lieux, organismes ou personnes ressources utiles pour monter un projet artistique et culturel en milieu scolaire. Les mots-clés « histoire de la photographie », « patrimoine photographique », et les déclinaisons du mot « photographie » permettent de cibler la recherche.

<http://crdp.ac-reims.fr/>

Du côté des collections photographiques

Le *Bulletin des bibliothèques de France* a publié un dossier spécial « Images » (BBF 2001, t. 46, n° 5). Deux articles :

Les images fixes numérisées à la BnF,

Les collections photographiques des bibliothèques municipales abordent les questions de conservation et de mise à disposition des collections :

<http://bbf.enssib.fr/>

La plus riche collection française de photographie du XIXe siècle se trouve au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France

www.bnf.fr/

La Société française de photographie (SFP), fondée en 1854, dispose également d'une collection prestigieuse.

www.sfp.photographie.com/

Au musée d'Orsay (1839-1922), 45 000 œuvres photographiques ont été réunies depuis 1979. Une galerie permanente présentera désormais grâce à trois accrochages thématiques par an les chefs-d'œuvre de la collection photographique du musée d'Orsay.

www.musee-orsay.fr:8081/

L'École nationale supérieure des beaux-arts dispose d'un fonds topographique comprenant des tirages de Charles Marville, d'Édouard Baldus, de Charles Nègre, d'Eugène Atget pour l'architecture française et d'un fonds spécialisé de photographie scientifique au département de morphologie dont les travaux de Duchenne de Boulogne, Albert Londe et Paul Richer.

www.ensba.fr/

La bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) détient, pour la période 1840-1918, de nombreuses images de la Commune de Paris et de la première guerre mondiale.

www.bdic.fr/

Au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, la collection compte environ 4 000 œuvres qui couvrent pratiquement tout le champ de l'histoire de la photographie.

www.musees-strasbourg.org/

Le musée des Arts et Métiers possède une importante collection iconographique dont la recherche dans la base « Objets » donne un aperçu de la richesse.

www.arts-et-metiers.net/

Le musée de Chantilly renferme également un fonds de photographies anciennes, composé d'environ 1400 épreuves de la seconde moitié du XIXe siècle.

www.institut-de-france.fr/

Le musée Albert-Kahn gère les « Archives de la planète », 72 000 autochromes où sont représentés différents sujets, photographiés entre 1910 et 1931 dans l'ensemble du monde et, en particulier, dans les départements français (scènes de la vie quotidienne, cadre de vie et habitat, industrie, domaine militaire, guerres, etc.).

Le musée français de la Photographie détient le fonds Pierre-Loti et la bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP) une importante collection autour du thème de Paris avec les fonds Marville, Sééberger, Atget...

<http://crdp.ac-reims.fr/>

Médiagraphie

1848-1914, toute une histoire !

Art, politique, science et société

Paris : musée d'Orsay ; Productions la Forêt ; RMN. , 1995.

Nombreux documents, images et animations présentant les événements politiques, artistiques, scientifiques et économiques des années 1848-1914.

GERVEREAU Laurent ; GUNTHERT André ; JOLLY Francis

Décrypter la photographie

Paris. , 2002.

Ce vidéom s'articule autour de quatre grandes thématiques : l'histoire de la photographie à travers les procédés et les usages, des interviews inédites de professionnels du monde de la photographie, une méthodologie de l'analyse d'images photographiques à travers le témoignage d'Elikia M'Bokolo, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et enfin, une approche ludique.

La Photographie du XIXe siècle à Chantilly

1 vidéom + 1 livre, 84 p. Amiens : CRDP de l'académie d'Amiens ; Artlys. , 2002.

Le château de Chantilly conserve environ 1400 photographies, datant de la seconde moitié du XIXe siècle. L'ouvrage, catalogue de l'exposition, est accompagné d'un vidéom qui propose une présentation du musée, de l'exposition et des accès thématiques aux œuvres. Les ressources sont constituées de pistes pédagogiques, de dossiers documentaires, d'un forum et de nombreux liens.

Histoire de voir

60 min. Paris : Centre national de la photographie ; RIFF international production. , 1991.

Arcanal

D'après l'ouvrage *Histoire de voir* de Roger Delpire et Michel Frizot, cette série de soixante spots retrace l'histoire internationale de la photographie, de son invention à nos jours. Chaque module est consacré à un photographe. Ce tour d'horizon donne un aperçu complet des domaines très divers dans lesquels la photographie est utilisée.

JAEGGI Danièle

Dans le champ des étoiles

26 min. Paris : musée d'Orsay ; Les films d'Ici ; RMN. , 2000.

La photographie astronomique a fasciné, dès son apparition au milieu du XIXe siècle, scientifiques et artistes, leur permettant de capter des phénomènes invisibles jusqu'alors. Ce film donne la parole à Jean-Pierre Luminet, astrophysicien, à Patrick Fuentes, biographe de Camille Flammarion et à Denis Canguilhem, historien de la photographie.

NEUMANN Stan

Nadar, photographe

26 min. Paris : musée d'Orsay ; Les films d'Ici ; RMN. , 1994.

Autour d'une trentaine de portraits réalisés par Nadar, le film cherche à mettre en évidence les « outils » du photographe : la chimie des supports, le rôle du cadrage, de la lumière, du décor.

Catalogue : Images de la culture

Paris : CNC (Centre national du cinéma). [Webwww.cnc.fr/](http://www.cnc.fr/) ¹

Le fonds CNC-Images de la culture est un catalogue de films documentaires qui s'adresse aux organismes culturels et aux établissements scolaires. Les films peuvent être prêtés pour des représentations publiques et gratuites.

Glossaire

Les procédés

Une héliographie, gravure héliographique, héliogravure

Image obtenue par des procédés photographiques permettant de réaliser des planches gravées, soit en creux, soit en relief. La première héliographie est réalisée par Nicéphore Niépce.

Un daguerréotype

Image obtenue par le procédé mis au point par Daguerre. Une plaque de cuivre argentée est soumise à des vapeurs d'iode. Après exposition à la chambre noire, le développement s'opère en soumettant la plaque à des vapeurs de mercure. Le fixage est assuré par une solution d'hyposulfite ou de cyanure de potassium. Le daguerréotype n'est pas reproductible et donne une image inversée.

Un calotype ou talbotype

Image obtenue par le procédé de Talbot. C'est le premier procédé négatif sur papier. Un papier fort, lisse, est enduit d'iodure d'argent dissous dans de l'iodure de potassium. Sec, on enlève l'iodure de potassium par l'eau distillée. Pour s'en servir, on le sensibilise avec un mélange d'acide gallique, d'azotate d'argent et d'acide acétique et on l'expose humide à la chambre noire. Le développement est assuré dans un bain d'argent et d'acide gallique. Après fixage à l'hyposulfite et séchage, le calotype est rendu transparent par de l'huile.

Le négatif sur plaque de verre au collodion humide

Le collodion est une substance constituée de coton poudre dissous dans un bain d'alcool et d'éther sulfurique étalé sur plaque de verre. Majoritairement adopté à partir de 1850 jusqu'en 1880, ce procédé rapide et de grande sensibilité avait l'inconvénient de devoir être utilisé humide.

Le négatif sur plaque de verre au gélatino-bromure d'argent

Procédé inventé au début des années 1870, il supplantera la technique au collodion, ayant le double avantage d'être très rapide et simple d'emploi, les négatifs pouvant être préparés à l'avance et utilisés secs.

Les épreuves photographiques

Les modes de tirages des photographies varient en fonction des papiers utilisés pour recevoir l'image positive.

1. http://www.cnc.fr/intranet_images/data/Cnc/index.htm

Les papiers salés (1839-1860)

Les épreuves sont obtenues par noircissement direct par contact avec le négatif. Ce type de papier a de nouveau été utilisé à des fins esthétiques dans les années 1890.

Les papiers albuminés (1850-1918/20)

Les épreuves sont obtenues selon le même principe que pour les papiers salés, mais donne un meilleur contraste. Leur emploi s'est prolongé bien après l'arrivée du gélatino-bromure d'argent.

Les papiers aristotypiques

Les épreuves au gélatino-chlorure d'argent ou au collodio-chlorure d'argent sont les premiers papiers commercialisés à la fin du XIXe siècle et largement utilisés par les professionnels et les amateurs.

Le gélatino-bromure d'argent

Il remplace peu à peu, à partir de 1880, la majorité des procédés antérieurs.

Les tirages

Une épreuve de lecture

Un tirage simple, utilisé par le photographe pour préciser sa première sélection opérée sur les contacts et étudier un éventuel recadrage.

Un tirage de presse

Un tirage destiné à la reproduction sur la page imprimée et qui, pour des raisons techniques de photogravure, est généralement moins contrasté qu'un tirage définitif.

Un tirage définitif

Un tirage réalisé ou non par le photographe, mais sous son contrôle. Le tirage original peut-être signé par l'auteur.

Un tirage d'époque ou vintage

Un tirage contemporain de la prise de vue.

Un retirage

Un tirage exécuté après la mort du photographe et hors de son contrôle.

Un tirage original

Une photographie tirée d'après un négatif est toujours une photographie originale, quelle que soit la date du tirage.

Un contretypage ou reproduction

Une photographie obtenue par prise de vue de la photographie. Sa matrice n'est pas le négatif original.

Chronologie

L'invention

1816

Nicéphore Niépce réalise ses premières investigations sur la photosensibilité du chlorure d'argent.

1826

Date probable de la première héliographie réussie par Niépce.

1837

Date probable de la production des premières plaques daguerriennes par Louis-Jacques Mandé Daguerre.

20 mars 1839

Hippolyte Bayard montre à Grévéon et Biot, membres de l'académie des Sciences, des épreuves positives réalisées à la chambre noire.

24 juin 1839

Hippolyte Bayard organise la première exposition mondiale de trente photographies, dans le cadre d'une manifestation de bienfaisance.

19 août 1839

Le discours de présentation du daguerréotype est assuré par François Arago devant l'académie des Sciences. Le brevet est acheté par le gouvernement français et l'invention « offerte au monde ».

La période primitive

1841

William Henry Fox Talbot fait breveter son procédé négatif de prise de vue sur papier.

1847

Louis-Désiré Blanquart-Evrard introduit la pratique du négatif papier en France.

1851

Frederick Scott Archer présente son procédé de prise de vue sur plaque enduite de collodion (procédé au collodion humide).

Création de la Société héliographique, la première société de photographie.

La Commission des monuments historiques met en place la « Mission héliographique », première commande photographique d'État assurée par cinq photographes : Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq et Mestral.

Publication de *La Lumière*, « journal non politique consacré à l'héliographie, aux beaux-arts et aux sciences ».

Louis-Désiré Blanquart-Evrard crée la première imprimerie de photographies à Loos-Lès-Lille.

1853

Gustave Corot commence la pratique du cliché-verre qu'il poursuit, pendant vingt ans, avec des interruptions.

1854

Création de la Société française de photographie.

Adolphe Disdéri ouvre l'un des plus importants studios de photographie et dépose un brevet pour la carte de visite.

Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar ouvre un atelier pour le portrait au 113 rue Saint-Lazare.

1855

Premier reportage de guerre sur la guerre de Crimée par Roger Fenton et par Jean-Charles Langlois.

Première exposition de photographies organisée par la Société française de photographie dans le cadre de l'Exposition universelle de 1855.

1859

Dans sa critique du Salon de 1859, Baudelaire dénie à la photographie la possibilité d'appartenir aux Beaux-Arts et condamne son naturalisme.

1869.

Louis Ducos du Hauron et Charles Cros présentent simultanément les résultats de leurs travaux sur la représentation des couleurs par la trichromie.

La période moderne**1871**

Richard Leach Maddox publie, sans revendiquer de brevet, son procédé de prise de vue au gélatino-bromure d'argent.

1878

Eadweard Muybridge obtient des instantanés successifs du galop d'un cheval.

1882

Étienne-Jules Marey réalise ses premiers travaux sur la chronophotographie.

1886

Première interview photographique du savant Eugène Chevreul, pour son centenaire par Nadar, publiée dans *Le Journal illustré*.

1888

Commercialisation du premier appareil Kodak chargé avec un film de cent vues que l'utilisateur renvoie à l'usine pour le traitement.

1890

Alphonse Bertillon publie sa méthode photographique sur la classification et l'identification anthropométrique : *Instructions sur la photographie judiciaire*.

1893

Première utilisation de la photographie couleur dans un magazine. *L'Illustration* publie trois photographies dans son numéro de Noël.

Le Photo-Club de Paris réalise « La première exposition d'art photographique ».

1903

Lancement de la revue *Camera Work*, à New York, par Alfred Stieglitz à laquelle collabore l'élite mondiale du pictorialisme.

1907

Les frères Lumière commercialisent la plaque autochrome.

Analyse d'images

L'image



H. Bayard. Autoportrait en noyé, 1840.
©SFP

L'image est sur papier, de format carré, aux coins rognés. Elle représente un homme aux yeux clos qui paraît dormir. Il est assis sur une sorte de banc, l'épaule gauche nonchalamment appuyée contre ce qui semble être le fût d'une colonne. Sa tête est inclinée sur la gauche et repose aussi contre la colonne. Les mains sont croisées à hauteur du bassin.

Les mains et visage sont gris et contrastent avec la lividité du torse. Car l'homme est à demi nu, un drap recouvre ses jambes et son bassin. Ce drap se prolonge vers le haut derrière lui, de telle sorte que la tête et le buste reposent dessus. On imagine que le drap recouvrirait complètement l'homme et qu'il a été ouvert, laissant alors apparaître le buste du dormeur.

Deux objets figurent sur l'image : sur la droite du personnage, un chapeau de paille et sur sa gauche un vase.

L'intention de l'auteur

La scène doit être interprétée comme la représentation d'un noyé dont le corps est à la morgue. Ce corps noyé est celui du photographe lui-même, Hippolyte Bayard. C'est ce que précise le texte qui figure au dos de l'image.

Le texte du verso

« Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention.

L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer. »

L'état de la photographie en 1840

En 1840, date de cette image, la photographie n'a que seize ans d'existence.

Le premier procédé photographique fut inventé par Nicéphore Niépce en 1824. Il prit la première photographie du monde, ou tout du moins la plus ancienne actuellement connue, en 1826. Elle fut obtenue sur une plaque de cuivre enduite d'une substance photosensible, le bitume de Judée. Elle représente une vue des toits prise depuis la chambre où il travaillait. Le temps de pose dura plusieurs jours.

En 1829, il s'associe avec Louis Jacques Mandé Daguerre. Ensemble, ils perfectionnent le procédé. Après la mort de Niépce en 1833, Daguerre continue seul les travaux et met au point en 1838 le daguerréotype. Une plaque de cuivre argentée est recouverte d'une substance photosensible, l'iodure d'argent, exposée à la lumière dans une chambre noire, puis soumise à des vapeurs de mercure qui révèlent l'image latente. L'image obtenue est donc unique, inversée, sur une plaque argentée. Le temps de pose est voisin de trente minutes. Daguerre prend contact avec les autorités scientifiques et politiques et, en janvier 1839, Louis Arago annonce officiellement l'existence du procédé du daguerréotype devant l'académie des Sciences et demande au gouvernement d'en acheter les droits. Peu après, le gouvernement décide d'attribuer une rente viagère à Daguerre.

De 1834 à 1839, un anglais, William Henry Fox Talbot, expérimente et perfectionne un procédé basé sur la sensibilisation d'un papier à l'aide de nitrate d'argent. Il obtient ainsi des négatifs sur papier et peut produire des images multiples en positif, sur papier.

C'est dans ce contexte qu'Hippolyte Bayard conduit ses travaux.

Le photographe

Hippolyte Bayard naît dans l'Oise en 1801, issu d'une famille de la petite bourgeoisie picarde. Il gagne Paris où il devient fonctionnaire du ministère des Finances. Parallèlement, il suit une formation artistique puis s'intéresse aux procédés de reproduction photogénique. L'époque est propice à ces passions croisées pour les arts, les sciences et la technique.

En 1839, il met au point un procédé qui lui permet d'obtenir directement des images positives sur papier : un papier recouvert de chlorure d'argent est exposé à la lumière dans une chambre noire après sensibilisation préalable dans de l'iodure d'argent. Le temps de pose varie entre trente minutes et deux heures. C'est sur ce même principe que fonctionnent toujours les pellicules Polaroid.

Cette découverte apparaît comme une alternative au daguerréotype. Inventeur du positif direct, Bayard ne peut obtenir de reconnaissance officielle de l'académie des Sciences, et n'obtient pas davantage celle des savants et de la presse. D'où sa déception, et cette photographie.

Pour l'histoire, Bayard obtiendra la reconnaissance de l'académie des Beaux-Arts peu après et déposera finalement son brevet à l'académie des Sciences, fin 1839.

Par la suite il poursuivra sa pratique photographique, connaîtra la consécration publique et officielle, participera à la mission héliographique, première grande commande officielle, concourra à la fondation de la Société héliographique de France. Il meurt en 1887, oublié.

Analyse

Cette photographie est intéressante à plus d'un titre.

Tout d'abord parce que, replacée dans son contexte historique, elle montre que la photographie n'a pas été découverte, une fois pour toutes, par un seul homme. C'est une œuvre collective, qui ne doit son perfectionnement et sa diffusion qu'à la conjonction des travaux et des talents de plusieurs inventeurs. Le procédé de Daguerre n'est pas maniable, celui de Talbot est rudimentaire, Bayard est ignoré par ceux qui ont trop donné à Daguerre. Pourtant, c'est d'un peu des travaux de chacun que la photographie est née.

Ensuite parce qu'elle montre que le besoin de reconnaissance financière et la soif de notoriété sont des moteurs essentiels de la recherche : c'est par dépit de ne pas être reconnu et de ne pas se voir attribuer de rente comme Daguerre que Bayard réalise cette image. Elle traduit son amertume de ne pas être célébré par les instances officielles, les journalistes, les savants.

Par cette image, Bayard nous livre la première mise en scène de l'histoire de la photographie, et son premier canular. De façon très habile, il détourne à son avantage les inconvénients et les défauts de la technique photographique. La durée d'exposition était très longue et ne permettait guère que les portraits après décès ou la pose les yeux fermés. On n'avait pas encore mis au point tous les dispositifs destinés à aider les modèles à garder la pose. Bayard se représente donc mort, appuyé contre une colonne. Cela lui permet de garder l'immobilité nécessaire à la qualité de la prise de vue et contribue à donner cette impression d'abandon dans la mort. De par leur nature et leur composition, les papiers photographiques étaient très peu sensibles au rouge, couleur qui était rendue par un gris plus ou moins prononcé. C'est la raison pour laquelle le visage et les mains du personnage, halées et teintées par le soleil, apparaissent si foncés. Pour en venir à son but, il compose son image comme un peintre et la dramatise par l'adoption d'une

pose suggestive. Il ne nous montre pas un photographe désespéré, il nous révèle la tragédie de son désespoir. Non seulement il se suicide, mais personne ne vient réclamer sa dépouille à la morgue : faut-il y voir une allégorie de la solitude de l'artiste et du créateur ? Le rapprochement est facile avec le tableau de David : *Marat assassiné*, thème commun du précurseur sacrifié, pose similaire, drap/linceul découvrant le corps, tête inclinée, texte accompagnant la représentation.

Aujourd'hui, les premières photographies nous apparaissent comme des œuvres d'art et s'il est probable que les premiers photographes aspiraient à ce statut d'artiste, il ne fait aucun doute qu'ils y sont parvenus par des chemins détournés, en imitant les peintres, et en transcendant les imperfections d'une invention technique balbutiante. Chaque photographe est un technicien qui affine la technique et permet d'autres points de vue, d'autres rendus de la matière photographique et de son sujet : le monde.

Avec les élèves

À partir des analyses du tableau *Marat assassiné* de David, consultées sur les sites ci-dessous, comparer cette œuvre à la photographie d'Hippolyte Bayard.

Le musée critique de la Sorbonne <http://mucri.univ-paris1.fr/>

L'Histoire par l'image www.histoire-image.org/

Louvre-edu www.louvre.edu/

(Nom d'utilisateur : code de l'établissement / mot de passe : Louvre)

On pourra élaborer collectivement avec les élèves une méthode d'analyse ou leur fournir une [proposition de grille](#) (voir pages 102 et 103)..

Hippolyte Bayard. Autoportrait en noyé, 1840

L'image



H. Bayard. Autoportrait en noyé, 1840.
©SFP

L'image est sur papier, de format carré, aux coins rognés. Elle représente un homme aux yeux clos qui paraît dormir. Il est assis sur une sorte de banc, l'épaule gauche nonchalamment appuyée contre ce qui semble être le fût d'une colonne. Sa tête est inclinée sur la gauche et repose aussi contre la colonne. Les mains sont croisées à hauteur du bassin.

Les mains et visage sont gris et contrastent avec la lividité du torse. Car l'homme est à demi nu, un drap recouvre ses jambes et son bassin. Ce drap se prolonge vers le haut derrière lui, de telle sorte que la tête et le buste reposent dessus. On imagine que le drap recouvrirait complètement l'homme et qu'il a été ouvert, laissant alors apparaître le buste du dormeur.

Deux objets figurent sur l'image : sur la droite du personnage, un chapeau de paille et sur sa gauche un vase.

L'intention de l'auteur

La scène doit être interprétée comme la représentation d'un noyé dont le corps est à la morgue. Ce corps noyé est celui du photographe lui-même, Hippolyte Bayard. C'est ce que précise le texte qui figure au dos de l'image.

Le texte du verso

« Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dérrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention.

L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer. »

L'état de la photographie en 1840

En 1840, date de cette image, la photographie n'a que seize ans d'existence.

Le premier procédé photographique fut inventé par Nicéphore Niépce en 1824. Il prit la première photographie du monde, ou tout du moins la plus ancienne actuellement connue, en 1826. Elle fut obtenue sur une plaque de cuivre enduite d'une substance photosensible, le bitume de Judée. Elle représente une vue des toits prise depuis la chambre où il travaillait. Le temps de pose dura plusieurs jours.

En 1829, il s'associe avec Louis Jacques Mandé Daguerre. Ensemble, ils perfectionnent le procédé. Après la mort de Niépce en 1833, Daguerre continue seul les travaux et met au point en 1838 le daguerréotype. Une plaque de cuivre argentée est recouverte d'une substance photosensible, l'iodure d'argent, exposée à la lumière dans une chambre noire, puis soumise à des vapeurs de mercure qui révèlent l'image latente. L'image obtenue est donc unique, inversée, sur une plaque argentée. Le temps de pose est voisin de trente minutes. Daguerre prend contact avec les autorités scientifiques et politiques et, en janvier 1839, Louis Arago annonce officiellement l'existence du procédé du daguerréotype devant l'académie des Sciences et demande au gouvernement d'en acheter les droits. Peu après, le gouvernement décide d'attribuer une rente viagère à Daguerre.

De 1834 à 1839, un anglais, William Henry Fox Talbot, expérimente et perfectionne un procédé basé sur la sensibilisation d'un papier à l'aide de nitrate d'argent. Il obtient ainsi des négatifs sur papier et peut produire des images multiples en positif, sur papier.

C'est dans ce contexte qu'Hippolyte Bayard conduit ses travaux.

Le photographe

Hippolyte Bayard naît dans l'Oise en 1801, issu d'une famille de la petite bourgeoisie picarde. Il gagne Paris où il devient fonctionnaire du ministère des Finances. Parallèlement, il suit une formation artistique puis s'intéresse aux procédés de reproduction photogénique. L'époque est propice à ces passions croisées pour les arts, les sciences et la technique.

En 1839, il met au point un procédé qui lui permet d'obtenir directement des images positives sur papier : un papier recouvert de chlorure d'argent est exposé à la lumière dans une chambre noire après sensibilisation préalable dans de l'iodure d'argent. Le temps de pose varie entre trente minutes et deux heures. C'est sur ce même principe que fonctionnent toujours les pellicules Polaroid.

Cette découverte apparaît comme une alternative au daguerréotype. Inventeur du positif direct, Bayard ne peut obtenir de reconnaissance officielle de l'académie des Sciences, et n'obtient pas davantage celle des savants et de la presse. D'où sa déception, et cette photographie.

Pour l'histoire, Bayard obtiendra la reconnaissance de l'académie des Beaux-Arts peu après et déposera finalement son brevet à l'académie des Sciences, fin 1839.

Par la suite il poursuivra sa pratique photographique, connaîtra la consécration publique et officielle, participera à la mission héliographique, première grande commande officielle, concourra à la fondation de la Société héliographique de France. Il meurt en 1887, oublié.

Analyse

Cette photographie est intéressante à plus d'un titre.

Tout d'abord parce que, replacée dans son contexte historique, elle montre que la photographie n'a pas été découverte, une fois pour toutes, par un seul homme. C'est une œuvre collective, qui ne doit son perfectionnement et sa diffusion qu'à la conjonction des travaux et des talents de plusieurs inventeurs. Le procédé de Daguerre n'est pas maniable, celui de Talbot est rudimentaire, Bayard est ignoré par ceux qui ont trop donné à Daguerre. Pourtant, c'est d'un peu des travaux de chacun que la photographie est née.

Ensuite parce qu'elle montre que le besoin de reconnaissance financière et la soif de notoriété sont des moteurs essentiels de la recherche : c'est par dépit de ne pas être reconnu et de ne pas se voir attribuer de rente comme Daguerre que Bayard réalise cette image. Elle traduit son amertume de ne pas être célébré par les instances officielles, les journalistes, les savants.

Par cette image, Bayard nous livre la première mise en scène de l'histoire de la photographie, et son premier canular. De façon très habile, il détourne à son avantage les inconvénients et les défauts de la technique photographique. La durée d'exposition était très longue et ne permettait guère que les portraits après décès ou la pose les yeux fermés. On n'avait pas encore mis au point tous les dispositifs destinés à aider les modèles à garder la pose. Bayard se représente donc mort, appuyé contre une colonne. Cela lui permet de garder l'immobilité nécessaire à la qualité de la prise de vue et contribue à donner cette impression d'abandon dans la mort. De par leur nature et leur composition, les papiers photographiques étaient très peu sensibles au rouge, couleur qui était rendue par un gris plus ou moins prononcé. C'est la raison pour laquelle le visage et les mains du personnage, halées et teintées par le soleil, apparaissent si foncés. Pour en venir à son but, il compose son image comme un peintre et la dramatise par l'adoption d'une

pose suggestive. Il ne nous montre pas un photographe désespéré, il nous révèle la tragédie de son désespoir. Non seulement il se suicide, mais personne ne vient réclamer sa dépouille à la morgue : faut-il y voir une allégorie de la solitude de l'artiste et du créateur ? Le rapprochement est facile avec le tableau de David : *Marat assassiné*, thème commun du précurseur sacrifié, pose similaire, drap/linceul découvrant le corps, tête inclinée, texte accompagnant la représentation.

Aujourd'hui, les premières photographies nous apparaissent comme des œuvres d'art et s'il est probable que les premiers photographes aspiraient à ce statut d'artiste, il ne fait aucun doute qu'ils y sont parvenus par des chemins détournés, en imitant les peintres, et en transcendant les imperfections d'une invention technique balbutiante. Chaque photographe est un technicien qui affine la technique et permet d'autres points de vue, d'autres rendus de la matière photographique et de son sujet : le monde.

Avec les élèves

À partir des analyses du tableau *Marat assassiné* de David, consultées sur les sites ci-dessous, comparer cette œuvre à la photographie d'Hippolyte Bayard.

Le musée critique de la Sorbonne <http://mucri.univ-paris1.fr/>

L'Histoire par l'image www.histoire-image.org/

Louvre-edu www.louvre.edu/

(Nom d'utilisateur : code de l'établissement / mot de passe : Louvre)

On pourra élaborer collectivement avec les élèves une méthode d'analyse ou leur fournir une proposition de grille (voir pages 102 et 103)..

Félix Bonfils. Bédouines syriennes, 1880

L'image



F. Bonfils. Bédouines syriennes, c. 1880.

©BnF

La scène représente trois femmes immobiles, yeux baissés, la femme au centre de l'image semblant plus âgée, et une jeune fille endormie. Des palmiers, un sol sableux et le

titre de l'image, de type ethnographique, *Bédouines syriennes* évoquent un oasis. Les trois femmes, à l'attitude identique, se ressemblent, par l'unité de leurs tenues vestimentaires. On aperçoit une stèle à droite derrière le groupe. Une lumière douce et diffuse éclaire le côté gauche des visages.

L'état de la photographie en Orient en 1880

La période 1840-1880 est l'âge d'or de la photographie en Orient. Les pionniers du voyage photographique comme Maxime Du Camp, Auguste Salzman, Félix Teynard, John B. Greene ont réalisé leurs albums en utilisant dès 1850 le procédé du calotype, au magnifique rendu esthétique (des contours légèrement flous dus à la structure fibreuse du papier). Il est ensuite remplacé par l'emploi du négatif sur verre au collodion, les épreuves étant ensuite reproduites sur papier albuminé. Le procédé, associant un temps de pose rapide à la reproductibilité de l'image, s'est imposé pour un quart de siècle, permettant d'obtenir des photographies d'une grande netteté.

Pour répondre à la demande des voyageurs occidentaux aisés, des professionnels installent de nombreux studios. Des photographes comme Francis Frith, James Robertson, J. Pascal Sebah, Félix Bonfils parviennent à allier les impératifs commerciaux à une production intense, mais de qualité, aux thèmes variés : scènes de genre et types pittoresques, paysages, ruines.

Le développement de tels studios s'achève avec la diffusion, à partir de 1880, de la carte postale.

Le photographe

Félix Bonfils, né à Saint-Hippolyte-du-Fort, en 1831, relieur de métier, apprend la photographie avec Niépce de Saint-Victor, neveu de Niépce, qui a mis au point le procédé de fixation de l'épreuve négative sur verre.

En 1867, il s'installe à Beyrouth. Sa femme Lydie (1837-1918) réalise des portraits en studio tandis qu'il photographie en extérieur, parcourant le Moyen-Orient. En 1871, il reçoit une médaille de la Société française de photographie pour ses épreuves sur l'Égypte, la Palestine et la Syrie. Son fonds de photographies comprend alors 15 000 tirages et 9 000 plaques stéréoscopiques, qui permettent la vision en relief.

En 1872, il publie aux éditions Ducher un album de 100 photographies du Proche-Orient, vendu dans le monde entier par des agents.

En 1876, il se fixe à Alès pour publier une série de cinq albums, *Souvenirs d'Orient : album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables*. Il obtient en 1878 une médaille à l'Exposition universelle de Paris.

Son fils Adrien (1861-1929) prend la relève à Beyrouth.

Félix Bonfils meurt à Alès en 1885. Adrien et sa mère continuent à faire fonctionner l'atelier jusqu'en 1918, pour le céder ensuite à Abraham Guiragossian, associé depuis 1909. L'atelier ferme définitivement en 1938.

Analyse

À qui est destinée la photographie ?

Les portraits et les vues de l'atelier Bonfils, destinés aux artistes, aux voyageurs et aux touristes de plus en plus nombreux, sont vendus à l'unité ou rassemblés dans des albums commercialisés dans les grands hôtels fréquentés par les Occidentaux et dans les

grandes capitales européennes (voir à ce sujet : Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, Paolo Tortnese, La Boîte à documents, 1996).

L'image participe de la scène de genre dont sont friands les Occidentaux. Le photographe affiche à son enseigne : « Photographie de Bonfils. Curiosités de tout l'Orient » .

À quel genre cette photographie appartient-elle ?

L'image des *Bédouines syriennes* renvoie surtout à un Orient féminin et mythique symbolisé par la reine Didon, la reine de Saba, Salammô, Salomé ou Schéhérazade. Le désert, avec ses connotations bibliques, autre élément exotique de la littérature et de la peinture, est de façon métonymique, circonscrit à l'oasis.

La scène de genre est réduite à sa plus simple expression : femmes au repos dans l'oasis. Est gommé ce qui participe généralement du pittoresque (femme qui danse, vend des fruits, se pare de ses bijoux, fume le narguilé, s'apprête à sa toilette).

Du studio demeurent et font signe :

- le fond peint où sont esquissés des palmiers et où est suggérée la proximité du désert ;
- le sol parsemé de pierres, et une stèle dont l'interprétation reste mystérieuse.

Comment s'organise la composition du groupe ?

La composition triangulaire de facture très classique est reprise en abyme par la pose de chacune des trois femmes et par la stèle. L'enfant endormie et allongée vient rompre la trop grande rigidité du groupe.

Les regards baissés avec ostentation participent de la condition réservée à la femme. Un masque semble se substituer au visage et ajoute encore à l'austérité qui préside à l'ensemble. Le drapé des vêtements, savamment étudié, s'apparente au rendu pictural. Les pieds sont nus comme il est d'usage pour de nombreuses femmes portraiturees, même si certaines peuvent porter des mules.

Avec les élèves

Comparer cette image au portrait de Sarah Bernhardt par Nadar et à une carte de visite de Disdéri.

Dégager les qualités propres à Bonfils.

On pourra élaborer collectivement avec les élèves une méthode d'analyse ou leur fournir une proposition de grille (voir pages 102 et 103)..



A. Disdéri. Monsieur le docteur Cabrares, c.1860.



Nadar (Gaspard Félix Tournachon, dit). Sarah Bernhardt, c.1860.
©BnF

Plusieurs portraits-cartes de Disdéri, à consulter sur le site du musée Niépce.

www.museeniepce.com/

Voir l'analyse de cette photographie de Nadar sur le site L'Histoire par l'image.

www.histoire-image.org/

Biographies en ligne

Nadar (1820-1910) www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/

Disdéri (1819-1899) www.museeniepce.com/

Une problématique : les relations entre photographie et réalité

Une des spécificités énoncées de la photographie est d'être le témoin de la réalité. Or dès 1840, l'image d'Hippolyte Bayard affirme malicieusement le contraire.

Les thèmes suivants pourront être mis en évidence en proposant aux élèves des recherches sur documents, des discussions autour des textes et des photographies.

La citation du photographe Joan Fontcuberta¹ (« Toute photographie est une fiction qui se prétend véritable ») pourra introduire le débat.

1. *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Actes Sud, 1996, p. 12.

L'image manipulée

Au service de la fiction

Les images de fiction comme celles de Bayard sont rares au XIXe siècle de même que les montages, collages, effets visuels dus au hasard puis maîtrisés, superpositions volontaires... mais quelques exemples préfigurent des recherches abouties au XXe siècle. En regard d'œuvres du XXe siècle, commenter ces images :

Oscar Rejlander : [Hard Times](#), [The Bachelor's Dream](#), [Photomontage of man with vest and St Peter Basilica](#), [Two Ways of Life](#)

www.geh.org/

Nadar : [Égouts de Paris](#), vue intérieure d'une galerie, bifurcation (sélectionner l'image n° 10)

www.culture.fr/

Pour un rendu esthétique

Consulter des photographies de Gustave Le Gray, en particulier les marines et faire une recherche sur les procédés techniques utilisés pour leur réalisation.

Comparer avec les œuvres picturales de ses contemporains sur le même thème.

Rechercher l'éventail des procédés utilisés par les pictorialistes.

Dans un but idéologique

Rechercher des exemples de détournements de légendes (Commune, première guerre mondiale), de photomontages, d'images spiritistes, de scènes « orientales »...

L'image « mirage »

Fictions et reportages à l'épreuve du temps

Lire le texte [Fiction et narration](#) de Sylvie Aubenas et consulter [les photographies](#) présentées.

www.museeniepce.com/

Commenter ce texte en recherchant des photographies qui pourraient venir infirmer ou confirmer l'avis de l'auteur.

La preuve par l'image ?

Rechercher des exemples d'utilisation de la photographie du XIXe siècle dans un but d'identification, de répression (lors de conflits comme la Commune) ou de dénonciation d'injustice sociale, plutôt œuvre de photographes américains comme [Lewis Hine](#) (www.historyplace.com/), exposant l'exploitation des enfants par le travail, [Jacob Riis](#) (www.yale.edu/), affichant l'atroce misère des quartiers de Manhattan ou [Thomas Annan](#) (www.geh.org/), d'origine écossaise, montrant l'insalubrité des logements des quartiers pauvres de Glasgow.

La photographie, témoin de l'invisible

La photographie au XIXe siècle a permis d'explorer de nombreux domaines de recherche scientifique. La photomicrographie, la photo aérienne, la chronophotographie, l'astrophotographie, la radiographie ont constitué des éléments de connaissance fondamentaux pour ces domaines.

Établir en parallèle de l'évolution des techniques, procédés et instruments utilisés, un panorama iconographique. Étudier le statut social des hommes qui ont réalisé ces photographies. Comment appréhende-t-on leurs images aujourd'hui ?

Pistes pour les TPE

Contexte

Il semble aller de soi d'associer la photographie à la pratique de l'Histoire, pour témoigner d'un événement. À cet égard, on lira avec intérêt l'article « Quelles photos pour l'Histoire ? » de la revue *TDC*, disponible depuis la rubrique « Pointdoc ». Ce document présente en effet une réflexion sur l'utilisation des documents photographiques par l'historien. Comme toute archive, la photographie livre, délibérément ou non, un point de vue sur la réalité et son analyse requiert une démarche scientifique rigoureuse.

L'étude de la représentation photographique de la Commune de Paris pourra ainsi amorcer une réflexion dans le cadre des thématiques proposées en série L : « Représenter la guerre », « Mémoire, Mémoires », « Arts, littérature et politique », ou « Échanges ».

Lorsque la Commune éclate, en 1871, Paris, avec ses nombreux studios et ateliers, est le centre mondial de la photographie. Curieusement, alors que l'insurrection se trouve dans la rue à portée d'objectif, aucun des grands photographes de l'époque, à l'exception de Marville, ne couvre les événements. Ce sont des opérateurs moins prestigieux comme Andrieu, Appert, Braquehais, Collard, Disdéri, Emonds, Liébert, Richebourg qui proposent sur le marché leur production à l'unité, en albums et en vues stéréoscopiques. La production est importante et le marché prospère. Quentin Bajac, conservateur du musée d'Orsay, a recensé 1750 vues de la Commune prises entre juin et décembre 1871. On observe là les prémises du reportage de guerre.

Jacques Rougerie, historien spécialiste de la Commune, a examiné lors d'une conférence tenue en 2001 aux « Rendez-vous de l'Histoire » de Blois la place des documents photographiques dans l'étude de cet événement. Le thème est aussi évoqué dans la partie « Repères » (voir les pages « Guerre et histoire » du chapitre « La conquête du monde »).

Propositions de recherche

- La nature des épisodes présentés (avant et après les combats, jamais pendant) et l'interprétation des événements.
- « Les spectacles de ruines » et l'Égypte antique transplantée à Paris. Quelle est leur fonction ? Comment les photographes rejoignent-ils le point de vue d'écrivains hostiles au mouvement (les Goncourt, Maxime Du Camp, Théophile Gautier) ?
- L'ambiguïté des images (elles mélangent les destructions dues à la guerre avec la Prusse et celles de la Commune). (Des doutes subsistent par ailleurs quant à l'origine de la célèbre photographie des communards fusillés de Disdéri.)
- La photographie au service de l'Histoire : comment montrer la réalité d'un conflit ? Où commence la propagande ? Où se situe la frontière entre réalisme et esthétisme ?
- L'engagement des artistes.
- Face à ce commerce lucratif, on peut s'interroger sur les conséquences de l'engagement de Courbet pendant la Commune (Arrêté le 7 juin 1871, il est emprisonné jusqu'en mars 1872. En 1873, ses biens sont séquestrés, et il est contraint de s'exiler en Suisse). Voir les caricatures où Courbet est représenté en Hercule de foire, en ami des Prus-

siens...

Ressources documentaires

Ouvrages

Rubin James Henry, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Éditions du Regard, 1999.

La Commune photographiée, RMN, 2000.

[Présentation de l'ouvrage](#)

Courbet et la Commune, RMN, 2000.

[Présentation de l'ouvrage](#)

www.musee-orsay.fr:8081/

Article

« La Commune », 48/14, *La revue du musée d'Orsay*, n° 10, printemps 2000.

[Sommaire](#) du numéro et du dossier consacré à la Commune.

www.musee-orsay.fr:8081/

Documents en ligne

Le désastre de la guerre et ses cruels ravages : reportages et portraits de guerre, 1870, musée Niépce, 1999.

[Voir l'exposition virtuelle](#)

www.museeniepce.com/

The Siege and Commune of Paris, 1870-1871, Northwestern University Library, 1995.

Plus de 1200 images sur le [Siège et la Commune de Paris](#) (en anglais).

www.library.northwestern.edu/

La représentation photographique de la Commune de Paris

Contexte

Il semble aller de soi d'associer la photographie à la pratique de l'Histoire, pour témoigner d'un événement. À cet égard, on lira avec intérêt l'article « Quelles photos pour l'Histoire ? » de la revue *TDC*, disponible depuis la rubrique « Pointdoc ». Ce document présente en effet une réflexion sur l'utilisation des documents photographiques par l'historien. Comme toute archive, la photographie livre, délibérément ou non, un point de vue sur la réalité et son analyse requiert une démarche scientifique rigoureuse.

L'étude de la représentation photographique de la Commune de Paris pourra ainsi amorcer une réflexion dans le cadre des thématiques proposées en série L : « Représenter la guerre », « Mémoire, Mémoires », « Arts, littérature et politique », ou « Échanges ».

Lorsque la Commune éclate, en 1871, Paris, avec ses nombreux studios et ateliers, est le centre mondial de la photographie. Curieusement, alors que l'insurrection se trouve dans la rue à portée d'objectif, aucun des grands photographes de l'époque, à l'exception de Marville, ne couvre les événements. Ce sont des opérateurs moins prestigieux comme Andrieu, Appert, Braquehais, Collard, Disdéri, Emonds, Liébert, Richebourg qui proposent sur le marché leur production à l'unité, en albums et en vues stéréoscopiques. La production est importante et le marché prospère. Quentin Bajac, conservateur du musée

d'Orsay, a recensé 1750 vues de la Commune prises entre juin et décembre 1871. On observe là les prémises du reportage de guerre.

Jacques Rougerie, historien spécialiste de la Commune, a examiné lors d'une conférence tenue en 2001 aux « Rendez-vous de l'Histoire » de Blois la place des documents photographiques dans l'étude de cet événement. Le thème est aussi évoqué dans la partie « Repères » (voir les pages « Guerre et histoire » du chapitre « La conquête du monde »).

Propositions de recherche

- La nature des épisodes présentés (avant et après les combats, jamais pendant) et l'interprétation des événements.
- « Les spectacles de ruines » et l'Égypte antique transplantée à Paris. Quelle est leur fonction ? Comment les photographes rejoignent-ils le point de vue d'écrivains hostiles au mouvement (les Goncourt, Maxime Du Camp, Théophile Gautier) ?
- L'ambiguïté des images (elles mélangent les destructions dues à la guerre avec la Prusse et celles de la Commune). (Des doutes subsistent par ailleurs quant à l'origine de la célèbre photographie des communards fusillés de Disdéri.)
- La photographie au service de l'Histoire : comment montrer la réalité d'un conflit ? Où commence la propagande ? Où se situe la frontière entre réalisme et esthétisme ?
- L'engagement des artistes.
- Face à ce commerce lucratif, on peut s'interroger sur les conséquences de l'engagement de Courbet pendant la Commune (Arrêté le 7 juin 1871, il est emprisonné jusqu'en mars 1872. En 1873, ses biens sont séquestrés, et il est contraint de s'exiler en Suisse). Voir les caricatures où Courbet est représenté en Hercule de foire, en ami des Prussiens...

Ressources documentaires

Ouvrages

Rubin James Henry, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Éditions du Regard, 1999.

La Commune photographiée, RMN, 2000.

[Présentation de l'ouvrage](#)

Courbet et la Commune, RMN, 2000.

[Présentation de l'ouvrage](#)

www.musee-orsay.fr:8081/

Article

« La Commune », 48/14, *La revue du musée d'Orsay*, n° 10, printemps 2000.

[Sommaire](#) du numéro et du dossier consacré à la Commune.

www.musee-orsay.fr:8081/

Documents en ligne

Le désastre de la guerre et ses cruels ravages : reportages et portraits de guerre, 1870, musée Niépce, 1999.

[Voir l'exposition virtuelle](#)

www.museeniepce.com/

The Siege and Commune of Paris, 1870-1871, Northwestern University Library, 1995.
Plus de 1200 images sur le [Siège et la Commune de Paris](#) (en anglais).

www.library.northwestern.edu/

La vision de l'Orient au XIXe siècle

Contexte

Les liens entre la photographie et la peinture ont toujours été étroits. Confronter ces modes d'expression, au moment où la photographie naissante séduit une classe sociale aisée et cultivée, établir un parallèle également avec l'expression littéraire, peut ouvrir de nombreuses pistes de recherches. Ainsi analyser la vision de l'Orient au XIXe siècle par les artistes occidentaux pourra répondre, en série L, aux thèmes « Arts, littérature et politique », « La frontière » ou « Ruptures et continuité ».

Entre 1840 et 1860, Gérard de Nerval, Jean-Jacques Ampère (le fils du physicien), Maxime Du Camp, Gustave Flaubert, la comtesse de Gasparin, Théophile Gautier, Pierre Loti parcourent les lieux saints et profanes du Proche et Moyen-Orient. Écrivains, peintres, voyageurs parcourent l'Égypte, le Liban, la Syrie, la Turquie, la Palestine. Le voyage littéraire, photographique puis touristique devient à la mode.

Le chapitre « La conquête du monde » de la partie « Repères » évoque ce thème.

Propositions de recherche

- La vision romantique du paysage avec son décor immuable, ses vestiges, comme résurgence d'un passé, de civilisations connues (Bible) ou mal connues (Égypte des pharaons).
- La vision orientaliste voire exotique (l'Orient des Mille et une nuits, les couleurs, la lumière).
- La vision des villes : Alger, Le Caire, Damas, Istanbul, hautes en couleurs, riches de l'exotisme des parures et des mœurs de leurs habitants.
- La beauté féminine, le mythe de la femme orientale (le harem, les bains au hammam - voir les peintures de Delacroix et d'Ingres).
- La vision ethnographique (en réalité des scènes de genre reconstituées en studio dans la plupart des cas, une vision occidentale comme l'analyse Malek Alloula dans son livre sur les cartes postales d'Algérie : *Le Harem colonial*).

Ressources documentaires

Ouvrages

- Alloula Malek, *Le Harem colonial : images d'un sous-érotisme*, Slatkine, 1981.
- Fleig Alain, *Rêves de papier : la photographie orientaliste 1860-1914*, Ides et Calendes, 1997.
- Peltre Christine, *L'Atelier du voyage, les peintres en Orient au XIXe siècle*, Le Promeneur, 1995.
- Saïd Edward, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Le Seuil, 1997.
- Simoen Jean-Claude, *Le Voyage en Égypte : les grands voyageurs au siècle dernier*, Impact line, 2001.

Articles

- Roubert Paul-Louis, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, p. 6-26.

[Sommaire](#) de la revue et résumé de l'article.

www.etudes.photographie.com/

- Moussa Serge, « Les orientes de Théophile Gautier : peintres orientalistes et récits de voyages »,

48/14, *La revue du musée d'Orsay*, n° 5, automne 1997.

[Sommaire](#) de la revue et du dossier consacré à Théophile Gautier.

www.musee-orsay.fr:8081/

Documents en ligne

- Barbillon C., « L'orientalisme » : [fiche pédagogique](#), service culturel du musée d'Orsay, 2001.

www.musee-orsay.fr:8081/

- *Voyage en Orient*, Bibliothèque nationale de France, 2001.

[Voir l'exposition virtuelle](#) et la [sélection de textes](#)

<http://expositions.bnf.fr/>

Autoportrait, entre art et thérapie

Contexte

Certains artistes utilisent la photographie pour se mettre en scène de façon systématique. Touchant à l'histoire des arts au cours du XIXe et XXe siècle, aux propriétés mêmes du médium et au domaine de l'inconscient, l'exploration de sujets autour du thème « Autoportrait, entre art et thérapie » s'adresse aux élèves de terminale L (« La frontière » ou « Ordre, désordre »).

On pourra partir des portraits de l'Italienne Virgiana Oldoini (1837-1899), comtesse de Castiglione, installée en France en 1861 et figure centrale de la cour du Second Empire. De 1856 à 1895, elle réalise, en collaboration avec le photographe Pierre-Louis Pierson, plus de 400 autoportraits. Elle est la première à avoir pratiqué l'autoportrait travesti de façon systématique, voire obsessionnelle.

Sa démarche s'inscrit dans la tradition de l'autoportrait en peinture et annonce des travaux plus récents comme ceux des surréalistes Man Ray et Claude Cahun et ceux des photographes contemporains Pierre Molinier, Sophie Calle et Cindy Scherman.

Propositions de recherche

- La notion d'identité (je est un autre).
- La traduction photographique des multiples identités.
- Narcissisme et thérapie.

Ressources documentaires

Ouvrages

- Apraxine Pierre et Demange Xavier (sous la direction de), *La Comtesse de Castiglione*

par elle-même, RMN, 2000.

[Présentation de l'ouvrage](#)

www.musee-orsay.fr:8081/

- Leperlier François, *Claude Cahun. L'Écart et la Métamorphose*, Jean-Michel Place, 1992.

[Présentation de l'ouvrage](#)

www.jmplace.com/

- Man Ray, *Autoportrait*, Seghers, 1986.

Documents en ligne

- « *La Divine Comtesse* », *Photographs of the Countess de Castiglione*, Metropolitan Museum of Art, 2000.

[Voir la présentation de l'exposition et quelques portraits](#)

www.metmuseum.org/

- Photothèque des œuvres de Man Ray, Man Ray Trust, n.d.

[Voir le site](#), sélectionner ensuite « Photographies », puis « Autoportraits ».

www.manray-photo.com/

- *Cindy Sherman : The Complete Untitled Film Stills*, Museum of Modern Art, 1997.

[Voir la présentation de l'exposition et quelques autoportraits](#)

<http://moma.org/>

Sur les traces de Marey

Contexte

La photographie explore également le champ de la science. Les études de Marey sur le mouvement en sont un exemple parmi d'autres. Les élèves de première et de terminale S pourront réaliser des expériences ou s'interroger sur l'influence de ses découvertes dans le domaine des arts et des sciences afin de définir un sujet correspondant aux thèmes « Images » ou « Espace et mouvement ».

Étienne-Jules Marey, physiologiste et professeur au Collège de France, mit au point une méthode permettant l'étude, par l'enregistrement graphique, des mouvements des êtres animés (vol des oiseaux, allures du cheval et locomotion de l'homme). En 1881, il crée le fusil photographique et invente ainsi la chronophotographie, répétition des prises de vue sur une même plaque photographique. Il réalise en 1888 la chronophotographie sur pellicule mobile, énoncé de la procédure cinématographique qui sera perfectionnée par les frères Lumière en 1895.

Propositions de recherche

- De la photographie au « pré-cinéma ».
- L'étude cinématique du déplacement de l'homme.
- Science et art : Marey et les artistes, notamment Degas.
- L'expression artistique du mouvement.

Ressources documentaires

Ouvrage

Frizot Michel, *Étienne-Jules Marey, chronophotographe*, Nathan, 2001.

Logiciel

Images II, CNDP ; INRP, 1999.

Logiciel reconnu d'intérêt pédagogique permettant l'étude cinématique et dynamique de mouvements d'objets à partir d'images numérisées.

Article

Sicard, Monique, « La photographie scientifique, les académismes et les avant-gardes », *Alliage*, n° 39, 1999.

[Lire l'article](#)

www.tribunes.com/

Documents en ligne

- *Étienne-Jules Marey, le mouvement en lumière*, Maison du cinéma ; Cinémathèque française, 2000.

[Voir l'exposition virtuelle](#)

www.expo-marey.com/

- *Aux sources du cinéma*, Quai des Images, 2000.

[Lire les fiches pédagogiques](#)

www.ac-nancy-metz.fr/

- *Bulletins de la Semia*, INRP (Société d'études sur Marey et l'image animée), 2001.

[Lire les bulletins](#)

- *Mesurer sur des images*, INRP (Unité informatique et Enseignement), 1999.

[Exemples de pratiques scientifiques](#) transposées à l'enseignement de sciences physiques, en référence aux travaux historiques

d'Étienne-Jules Marey.

www.inrp.fr/

Recherche d'images sur le Web

Objectifs pour l'enseignant

- Permettre aux élèves de mobiliser les connaissances acquises sur la photographie française du XIXe siècle.

- Permettre aux élèves de maîtriser les méthodes de recherche documentaire informatisée.

- Sensibiliser les élèves aux notions de description et de conservation d'un document, d'identification et d'évaluation d'un site web, au principe de respect de citation des sources.

- Sensibiliser également à la notion d'œuvre originale et à la nécessité de connaître le lieu de conservation du document pour pouvoir éventuellement le consulter.

Contenu

Rechercher sur le Web des photographies réalisées entre 1840 et 1913, représentant Paris ou ses environs.

Réaliser un document sur traitement de texte comportant la copie et les références (URL, légende complète de l'image) d'une dizaine de photographies d'auteurs différents. Les auteurs et les titres des photographies doivent être mentionnés ainsi que le lieu de conservation des images, et, si possible, le procédé photographique utilisé et la dimension de l'image originale.

Les photographies proviendront de sites différents. Un court descriptif de chaque site devra être réalisé ainsi qu'un bref commentaire sur la démarche de recherche utilisée.

Cette séance peut prendre place dans le cadre des TPE. Une utilisation courante de l'ordinateur dans ses fonctions bureautiques et la pratique d'Internet sont requises (navigation, utilisation de moteurs de recherche) ou à acquérir lors de séances précédant celle-ci.

Déroulement

Demander aux élèves d'effectuer leurs recherches en temps limité en notant pour mémoire la démarche utilisée et les résultats obtenus.

Procéder ensuite à une confrontation des méthodes de chacun, à la mise en commun des sites trouvés intéressants pour essayer de dégager une méthodologie.

Apporter, au cours de la séquence, des compléments de formation à la recherche sur les bases de données et sur Internet.

À partir d'exemples, proposer aux élèves d'évaluer la qualité des sites et d'établir collectivement une liste de critères à retenir.

Appliquer la méthodologie élaborée par le groupe pour mener à bien l'exercice proposé.

Par la suite, les informations collectées pourront être publiées sur l'intranet de l'établissement pour réaliser une exposition virtuelle sur le thème de Paris au XIXe siècle.

Exemple de TP - Paris au XIXe siècle

Objectifs pour l'enseignant

- Permettre aux élèves de mobiliser les connaissances acquises sur la photographie française du XIXe siècle.
- Permettre aux élèves de maîtriser les méthodes de recherche documentaire informatisée.
- Sensibiliser les élèves aux notions de description et de conservation d'un document, d'identification et d'évaluation d'un site web, au principe de respect de citation des sources.
- Sensibiliser également à la notion d'œuvre originale et à la nécessité de connaître le lieu de conservation du document pour pouvoir éventuellement le consulter.

Contenu

Rechercher sur le Web des photographies réalisées entre 1840 et 1913, représentant Paris ou ses environs.

Réaliser un document sur traitement de texte comportant la copie et les références (URL, légende complète de l'image) d'une dizaine de photographies d'auteurs différents. Les auteurs et les titres des photographies doivent être mentionnés ainsi que le lieu de conservation des images, et, si possible, le procédé photographique utilisé et la dimension de l'image originale.

Les photographies proviendront de sites différents. Un court descriptif de chaque site devra être réalisé ainsi qu'un bref commentaire sur la démarche de recherche utilisée.

Cette séance peut prendre place dans le cadre des TPE. Une utilisation courante de l'ordinateur dans ses fonctions bureautiques et la pratique d'Internet sont requises (navigation, utilisation de moteurs de recherche) ou à acquérir lors de séances précédant celle-ci.

Déroulement

Demander aux élèves d'effectuer leurs recherches en temps limité en notant pour mémoire la démarche utilisée et les résultats obtenus.

Procéder ensuite à une confrontation des méthodes de chacun, à la mise en commun des sites trouvés intéressants pour essayer de dégager une méthodologie.

Apporter, au cours de la séquence, des compléments de formation à la recherche sur les bases de données et sur Internet.

À partir d'exemples, proposer aux élèves d'évaluer la qualité des sites et d'établir collectivement une liste de critères à retenir.

Appliquer la méthodologie élaborée par le groupe pour mener à bien l'exercice proposé.

Par la suite, les informations collectées pourront être publiées sur l'intranet de l'établissement pour réaliser une exposition virtuelle sur le thème de Paris au XIXe siècle.

Guide pour le TP - Paris au XIXe siècle

Les échanges avec les élèves pourront aboutir à l'élaboration d'une fiche-méthode étayée ci-dessous par des exemples.

S'informer sur le sujet

Avant d'entreprendre toute recherche sur le Web, un principe fructueux consiste à consulter la documentation dont on dispose dans l'établissement scolaire, de jouer sur la complémentarité des sources d'information. Compulser un dictionnaire, une encyclopédie imprimée ou électronique, puis interroger la base documentaire du CDI pour feuilleter les ouvrages du centre ou consulter les sites signalés dans la base permettra de dégager les axes principaux de la recherche, que celle-ci porte sur un photographe, un thème, une technique ou une période. Ainsi ciblée, délimitée, la recherche sera plus productive. Sans oublier toutefois que beaucoup de photographies ne sont pas numérisées ou ne sont pas publiées sur le Web, que les bases de données d'images existantes (catalogues de bibliothèques, d'agences) ne sont pas systématiquement en ligne ou peuvent être en accès réservé. En outre, les sources de l'établissement, fiables, validées, pourront permettre parfois d'authentifier les ressources trouvées sur le Web.

Le rendu de l'image photographique sur le Web, reproduite en général en très faible définition pour empêcher toute possibilité d'impression satisfaisante sur papier, est très

éloigné de la qualité esthétique de l'œuvre d'origine. On a ainsi une idée de l'expression du photographe incomplète incitant à découvrir les images à l'occasion d'expositions.

Enfin, l'utilisation des images est soumise à droits. Il convient de s'assurer que l'on dispose de toutes les autorisations nécessaires, même dans le cadre d'utilisation en classe (ces mentions sont en général précisées sur le site proposant des images. Il s'agit d'être prudent si ce n'est pas le cas).

Identifier les bons mots-clés

Cette consultation au préalable d'ouvrages ou de sites repérés par les annuaires sur l'histoire de la photographie permettra d'énumérer :

- les photographes de référence, ayant photographié Paris et ses environs (Louis-Jacques Madaule, Charles Nègre, William Talbot, Victor Chevalier, les frères Breton, Alphonse Poitevin, Eugène Cuvelier, les frères Bisson, les frères Séeberger, Louis-Émile Durandelle,...) ;
- les photographes de la Mission héliographique (Gustave Le Gray, Édouard Baldus, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard, Mestral) ;
- les photographes de la Commune (Eugène Appert, Adolphe Disdéri, Noël Lerebours ...)
- les photographes du Paris pré- et post-hausmannien (Charles Marville, dénommé photographe de la ville de Paris, Eugène Atget).

On listera également les événements marquants, les monuments réalisés au cours de cette période : la Commune de Paris, les expositions universelles, les grands travaux (construction de l'opéra Garnier, de la tour Eiffel, de la basilique du Sacré-Cœur, rénovation du palais du Louvre et des Tuileries...).

Combiner l'emploi des outils de recherche

Connaître les sites de référence

Dans le domaine de la photographie comme dans tout autre, le repérage des sites incontournables est effectué en continu par des documentalistes et le référencement des adresses essentielles opéré dans les annuaires spécialisés. Les annuaires des sites d'institutions ont ainsi une valeur ajoutée importante, leurs ressources étant validées. (Consulter une liste d'adresses dans « Pointdoc », rubrique « Sur le Web ».)

Pour le repérage d'importants fonds d'images en ligne, de sites thématiques, de musées spécialisés, de bibliothèques aux fonds numérisés concernant la photographie, de bases de données du domaine, ce sont les annuaires spécialisés, institutionnels qu'il faut interroger en parcourant rapidement les résumés des sites.

On notera ainsi les gisements d'informations essentiels comme par exemple les nombreuses photographies sur la Commune de Paris présentes sur les sites du musée Niépce et de la « Northwestern University Library », et, sur le site de la BnF, l'importante collection Atget de la bibliothèque numérique Gallica et les expositions virtuelles consacrées à la photographie ancienne.

Lire attentivement les adresses

Pour obtenir des images, le recours aux moteurs est pertinent lorsque la requête comporte des noms propres, des expressions, des associations de mots précis. L'utilisation de moteurs spécialisés dans la recherche d'images (ou du bouton « Images » de Goo-

gle) n'est pas toujours appropriée. Si elle demeure très performante lorsque l'on saisit un nom de photographe ou le titre précis d'une image (à traduire également en anglais), elle s'avère souvent décevante, pour notre sujet, dans les autres cas.

Croiser les informations obtenues par ces deux types d'outils (annuaires et moteurs) permet de repérer très vite les sites « fiables » en décryptant leur adresse (notamment le nom de domaine) parmi les résultats souvent pléthoriques des moteurs. Le suffixe des noms de domaine permet également d'identifier la nature du site (edu, par exemple, renvoie à un site éducatif). Consulter cette page pour connaître la signification des [noms de domaines](#).

www.educnet.education.fr/

Recherche de photographies de Gustave Le Gray

On obtient environ 1 000 documents à la requête [« Gustave Le Gray » Paris] sur Google.

On sélectionnera le troisième document pour son titre *Gustave Le Gray / Vues de Paris* et son adresse *expositions.bnf.fr*

Cliquer sur l'onglet « Images », en réduisant la requête à « Gustave Le Gray » affiche 58 images. Le choix d'images dont les adresses sont celles de musées (musée Paul-Getty de Los Angeles www.getty.edu, Metropolitan Museum of Art de New York www.metmuseum.org) permet de visionner les photographies de cet artiste, dont celles de la forêt de Fontainebleau.

Interroger directement les bases de données

Important

Les annuaires signalent les bases de données. Les pages dynamiques de ces bases ne peuvent être indexées par les moteurs : il est donc fondamental de connaître l'existence de ces bases, la nature et le volume de leurs données. Chaque base est constituée de notices de même structure comportant des zones de description, ou champs. Il est possible d'interroger la base sur une seule zone - la zone auteur, par exemple, dont l'index peut être accessible, ou la zone mots-clés dont la liste peut être restreinte à des mots précis ou sur plusieurs zones simultanément pour une requête fine.

Ainsi, une requête peut ne pas aboutir si l'on a interrogé la base avec un mot-clé absent de la liste, si l'on a mal orthographié un nom d'auteur ou mal interprété la couverture de la zone considérée.

Recherche de photographies de Charles Marville

Base Mémoire www.culture.gouv.fr/

Choisir de se placer en « Recherche experte » et saisir « Marville » dans le champ auteur : 106 notices apparaissent dans la liste des résultats. En affichant plusieurs notices, on constate que la légende ne mentionne jamais le lieu où la photographie a été prise. La logique retenue pour cette base est de préciser le nom du lieu représenté dans les zones (région, département, adresse) de la notice. Il conviendra de saisir « Paris » dans la zone « Lieu géographique » du formulaire. On obtiendra ainsi douze photographies de Marville sur Paris.

(Attention, en cas d'hésitation de graphie d'un terme, cocher la case « lexicque » et lancer la recherche afin d'obtenir la liste complète des occurrences.)

On pourra retenir, parmi la quinzaine de résultats, pas tous pertinents, issus de la recherche « Images » de Google [« Charles Marville »] les images de la BnF et celles du site du musée George Eastman House. On constatera que les images de la base Mémoire n'y sont, bien sûr, pas indexées.

Recherche de photographies d'Édouard Baldus

Base de l'Agence photographique de la RMN www.photo.rmn.fr/

En saisissant dans la zone « Artiste » du formulaire « Baldus », puis « Paris » dans la zone « Recherche libre », on obtient vingt-deux images dont quelques-unes ne concernent pas Paris.

On constate, en affichant les notices complètes, que « Paris » peut correspondre à la localisation du musée où est conservée l'œuvre. Le lieu représenté sur la photographie figure dans les notices soit dans la zone Titre soit dans la zone Sujet. La navigation hypertexte est ici possible pour les auteurs, les mots du titre et les mots-clés mais aucun lexicque n'est accessible.

Recherche de photographies d'Eugène Atget

Base Gallica : documents numérisés en ligne de la BnF <http://gallica.bnf.fr/>

Thème : le quartier des Halles

La présentation de la collection Atget annonce 4 000 photographies. Néanmoins, après avoir cliqué sur l'onglet « Recherche », saisi dans la zone « Auteur », *Atget*, puis coché la zone « Lots d'images », on obtient en réponse 95 documents.

Le principe est ici différent : les documents sont des notices décrivant des lots d'images. Ainsi les 4 000 photographies d'Atget sont-elles réparties en 95 lots thématiques. La notice n° 14 « Le quartier des Halles » liste 111 images.

La même requête, complétée dans la zone de recherche libre du terme « Halles » retournera cinq documents soit cinq lots d'images (le mot « Halles » est présent dans le titre des photographies décrites dans la notice de chaque lot).

Si l'on clique sur le titre du lot n° 3 « Vie et métiers de Paris » (139 images), on ouvre la page dans une nouvelle fenêtre : par le menu Édition du navigateur, en activant l'option « Rechercher sur la page », on pourra trouver plusieurs images évoquant les métiers du quartier des Halles.

Thème : les inondations

L'index des mots-clés est consultable : en capturant par exemple dans la liste le mot « Inondations » qui s'inscrira dans la zone « Sujet », puis en saisissant « Paris » dans la zone « Recherche libre », en ayant coché auparavant l'option « Lots d'images », on obtiendra trois lots d'images. Le lot [Inondations de 1910 à Paris] propose soixante photographies des frères Séeberger.

Utiliser les fonctionnalités avancées des moteurs de recherche

Les sites documentaires validés peuvent être vastes : il devient alors intéressant d'utiliser un moteur de recherche spécialisé dans la recherche d'images uniquement sur le site sélectionné.

Recherche de photographies d'Eugène Appert sur le site du musée Niépce

En recherche avancée « Images » de Google, indiquer *museniepce.com* en nom de domaine et « Appert » comme mot présent sur la page. On obtient vingt-six images.

S'assurer de la fiabilité et de l'origine des sources

La présence d'une légende complète accompagnant une photographie est un bon critère de fiabilité d'un site. On remarquera que les photographies sont toujours référencées de façon très précise sur les sites des musées, des bibliothèques ou bien d'agences commerciales (les photographies de celles-ci étant en général de basse définition et au format vignette).

Pour respecter le droit moral, toute œuvre publiée, appartenant au domaine public ou non, doit être respectée dans son intégralité. Doivent être indiqués le nom de l'auteur et la provenance de la reproduction. Bon nombre de publications sur Internet méprisent cette obligation, respectée généralement pour la publication imprimée.

Comparaison de la même image trouvée sur deux sites Web différents

Une recherche avec Google sur le Web [« Eugène Appert »] affiche en premiers résultats une page du site [L'histoire par l'image](http://www.histoire-image.org) (www.histoire-image.org) présentant une étude comparative de deux photographies d'Eugène Appert et une page [d'un site scolaire](http://www.ac-amiens.fr) (www.ac-amiens.fr) consacré à la Commune.

La qualité de reproduction de ces deux images est très inégale, la seconde n'ayant sans doute pas été réalisée à partir d'un document original.

Par ailleurs, cela renforce l'idée de toujours s'interroger sur l'origine des sources et sur la légitimité des documents consultés.

Pour aller plus loin

Rechercher sur Internet

Un guide apportant l'essentiel à connaître sur la recherche d'information sur le Web.

www.educnet.education.fr/

[Apprécier la qualité des sources](#) (PDF, 35 ko), *Médialog*, n° 43, mai 2002.

Compte rendu d'une expérience menée au CDI.

www.ac-creteil.fr/

Ce dossier de la collection « Thém@doc » présente un ensemble de références et de pistes de travail en adéquation avec les programmes d'histoire des arts en classe de première (série littéraire). Mais il s'adresse également à tout enseignant menant un projet dans les domaines scientifique, technique, artistique ou culturel où peut intervenir la photographie.

Les caractéristiques essentielles que nous souhaitons promouvoir à travers lui tirent parti des potentialités de l'Internet :

- il est évolutif ;
- il est mutualiste (échanges et capitalisation des données et des méthodes d'enseignement sur ce thème) ;
- il instaure des liens nombreux avec des sites du champ éducatif.

Les [conditions d'usage](#) de « Thém@doc » précisent l'exploitation de ces dossiers ainsi que les clauses légales relatives à la collection et à chacun des dossiers.

Ce dossier a été réalisé par le Service national des productions imprimées et numériques du SCÉRÉN-CNDP.

Directeur de publication : Claude Mollard, directeur général.

Auteurs : Françoise Denoyelle, Jean Dussauge.

Remerciements

À la Bibliothèque nationale de France et la Société française de photographie pour avoir réalisé la numérisation des photographies et cédé l'autorisation de leur exploitation pour un usage exclusivement pédagogique.

À Françoise Julien, Guillaume Ertaud et Emmanuelle Béranger du service de l'édition numérique (BnF) pour leur aide.

À Jean-Paul Gandolfo, Françoise Denoyelle, Jean Dussauge, pour le prêt et l'autorisation de reproduction de documents personnels.

Crédits photographiques

Bibliothèque nationale de France

L.-J. M. Daguerre. Le Louvre vu de la rive gauche de la Seine, Paris, 1839.

W.H. Talbot. The Open Door, 1843.

J.- B. Gros. L'Acropole, Athènes, 1850.

Anonyme. Groupe avec Mme E. Bertin, 1845.

G. de Prangey. La fontaine du château d'eau gelée, Paris, 1842.

Anonyme. Portrait de Victor Hugo, s.d.

Anonyme. Cellules vues au microscope, 1844.

Anonyme, ca. 1846.

Anonyme. Insurgé, 1844.

P. Derussy. Portrait d'une fillette, ca. 1845-1850.

C. Nègre. Abbaye de Montmajour, 1852.

C. Nègre. Joueur d'orgue de Barbarie, 1853.

L. Rousseau et A. Poitevin. Gorgone, 1855.


Anonyme. « Le Géant » au Champ de Mars, Paris, 1863.

Nadar. Vues aériennes du quartier de l'Étoile, 1868.

- É.-J. Marey. Station physiologique photographique, ca. 1880.
Bisson frères. Ascension du Mont Blanc, 1863.
F. Bonfils. Bédouines syriennes, ca. 1880.
J. Robertson et A. Beato. Environs de Constantinople, 1854.
L. de Clerq. Tour Antonia, Jérusalem, 1860.
M. Du Camp. Péristyle du tombeau d'Osymandias, Gournah, 1850.
H. Cammas. Temple hypètre et port de Philae, 1859-1860.
Anonyme. Fiacre au coin d'une rue, s.d.
Anonyme. Groupe de femmes devant un magasin de dentelles, s.d.
E. Baldus. Gare de Strasbourg (devenue gare de l'Est), Paris, ca. 1851.
C. Marville. Rue de Glatigny, Paris, 1865.
E. Atget. La Bièvre, passage Moret, Paris, 1900.
E. Atget. Passage du grand Cerf, 145 rue Saint-Denis, Paris, 1903.
F. Martens. Pièces brisées dans la redoute Korniloffe, 1855.
J.-C. Langlois. Souvenirs de la guerre de Crimée, tour Malakoff, 1855.
Anonyme. Les Prussiens place de la Concorde, Paris, 1871.
Nadar. Sarah Bernhardt, ca. 1860
G. Le Gray. L'impératrice Eugénie, 1856.
Nadar. Sarah Bernhardt, 1864.
E. Carjat. Baudelaire, ca. 1866.
Anonyme, d'après une épreuve de Nadar. Ambassadeurs japonais, ca. 1865.
Nadar. Portrait d'une femme coiffée de pampres, s. d.
Nadar. Portrait, s. d.
Anonyme. Salon de réception de Disdéri, ca. 1860.
E. Carjat. Rimbaud, 1872.
Nadar. Le studio Nadar, 35 boulevard des Capucines, Paris, ca. 1860-1870.
Nadar. Intérieur de l'atelier Nadar rue d' Anjou, Paris, s.d.
Nadar. Intérieur aux collections de l'atelier Nadar, Paris, s.d.
Nadar. Peintres et dessinateurs, ca. 1860.
H. Daumier. Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'Art, 1862.
Nadar. Autoportrait « tournant », ca. 1865.
A. Disderi. Portrait, ca. 1860.
A. Disderi. Monsieur le docteur Cabanès, 1858.
H. Le Secq. Nature morte au comptoir, s.d.
Anonyme. Repos du peintre et du modèle, s.d.
E. Degas. Danseuse, 1895.
Demachy. Étude de jeune fille de profil, 1899.

Société française de photographie

- R. Demachy. Le Grand Palais, souvenir de l'exposition, Paris, 1900.
H. Bayard. Autoportrait en noyé, 1840.
L.-D. Blanquart-Evrard. Autoportrait dans son atelier, 1846.

- 
- C. Nègre. Les petits ramoneurs, Paris, 1852.
H. Bayard. Les moulins de Montmartre, 1842.
R. Demachy. Portrait, ca. 1900.

un outil pour l'enseignement d'histoire des arts¹

Un enseignement de spécialité au choix en série L

Les enseignements artistiques, en option en classe de détermination et en cycle terminal des séries S et ES, sont obligatoires en série L. Depuis 1993, l'enseignement d'histoire des arts, composante des enseignements artistiques, se développe dans les lycées d'enseignement général et technologique (LEGT), proposé au choix des élèves. Cet enseignement permet d'étudier, à travers quelques moments forts de l'histoire, les grandes formes d'expression artistique dans leurs rapports dynamiques.

La forme et les méthodes de cet enseignement

Confié à des enseignants de différentes disciplines, cet enseignement s'appuie sur la pédagogie de projet et se concrétise pour l'élève par la tenue d'un journal de bord. Cette approche interdisciplinaire tient compte des ressources culturelles locales et met en place des partenariats, les institutions et les professionnels de la culture apportant leur concours aux enseignants.

Quelques compétences attendues des élèves

Reconnaître dans une production les conséquences des innovations techniques.

Situer des œuvres dans leur cadre historique et culturel en étant capable de les rattacher à des mouvements ou des écoles.

Conduire une analyse raisonnée d'œuvres relevant de différents domaines artistiques.

Distinguer dans son approche de l'œuvre les critères objectifs d'analyse des critères subjectifs d'appréciation.

Maîtriser la recherche documentaire en s'appuyant sur les nouvelles technologies. Savoir utiliser celles-ci pour la production de documents.

Transférer les compétences acquises lors des TPE.

Le programme d'histoire des arts en vigueur depuis la rentrée 2001 en classe de première de série L porte sur la période allant du XIXe siècle à la seconde guerre mondiale. Sur les quatre thématiques proposées, deux intéressent tout particulièrement la photographie : « Les arts et les innovations techniques », « les artistes et leur public ».

La photographie et son histoire s'intégreront aisément au dispositif TPE, pouvant en effet nourrir des sujets issus des thèmes imposés : « Arts, littérature et politique », « Mémoire, mémoires », « Représenter la guerre », « Images », « Espace et mouvement ».

Une composante de l'ensemble des enseignements artistiques

En LEGT, chaque domaine artistique approfondit la dimension patrimoniale de l'art concerné, à travers l'étude d'œuvres, d'artistes et de mouvements. Les enseignements d'histoire et de lettres apportent également une forte contribution à la connaissance du patrimoine.

1. Document référencé page 4

En lycée professionnel, l'enseignement artistique général, obligatoire, donne à tous les élèves des repères historiques et des références esthétiques centrés sur les arts appliqués. Cet enseignement est renforcé dans les sections préparant des diplômes à dominante artistique.

L'histoire de la photographie pourra donc y trouver sa place.

Une composante possible de projets interdisciplinaires

Il pourra s'agir en LEGT des TPE (travaux personnels encadrés) et, dans la voie professionnelle des PPCP (projet pluridisciplinaire à caractère professionnel) ou d'une classe à Pac (projet artistique et culturel).

En effet, dans les classes à Pac où interviennent des artistes ou des gens de métier, les pratiques, très diverses, doivent permettre aux élèves d'accéder à une culture artistique.

Le projet artistique et culturel

visé une création ou une production qui peut revêtir des formes variées, associe un ou des partenaires externes, implique le plus souvent plusieurs disciplines, de préférence en liaison avec l'environnement culturel et artistique des élèves et des établissements, permet de mettre à jour les relations entre les évolutions techniques, scientifiques, artistiques et culturelles.

Les enseignants d'une classe à Pac dont la dominante est la photographie auront ainsi pour objectifs de mettre en évidence l'universalité de la photographie, de mettre en place des ateliers de lecture et de production d'images photographiques, enfin de permettre aux élèves de découvrir des expositions photographiques parcourant l'histoire de la photographie.

Un domaine privilégié pour des actions artistiques et culturelles complémentaires

L'histoire des arts et en particulier celle de la photographie peut être aussi une composante naturelle des activités complémentaires en lycée (Ateliers artistiques, ou participation aux projets « Adopter son patrimoine », « Rencontre avec l'œuvre d'art »...).

une proposition de grille¹

Phase descriptive

La photographie

Identification : mentionner tout ce qui identifie l'image : auteur, titre, date, dimensions, support, localisation, précisions techniques...

Description : détailler l'image précisément, de façon objective.

Composition : étudier les proportions, le cadrage, les lignes de force, la lumière...

Signification : dégager les éléments porteurs de sens : représentations et codes culturels, sociaux, historiques, références, stéréotypes.

Rapport au texte : analyser les légendes, annotations, commentaires de l'auteur accompagnant la photographie.

L'auteur

Établir sa biographie. Replacer la photographie analysée en regard de son œuvre, la technique utilisée en fonction des choix opérés au cours de sa vie artistique.

Le contexte

Prendre en compte les dimensions historique, technique, artistique, économique...

L'origine de l'image : déterminer s'il s'agit d'une commande, d'une création, d'un élément unique ou de la partition d'un ensemble...

L'histoire de l'image : rechercher les conditions de sa diffusion depuis sa création, ses formes de publication (presse, album, carte postale, affiche...), son statut actuel.

Phase interprétative

Hypothèses : interpréter le sens des contenus narratif et symbolique de l'image.

Hors-champ : prendre en compte ce qui n'est pas montré.

Enjeux idéologiques : mettre en évidence ce que l'auteur veut exprimer, ses références (appartenance à un mouvement, opinions politiques, religieuses).

Confrontation : comparer les analyses antérieures et l'interprétation actuelle.

Appréciation personnelle

1. Document référencé pages 74, 78 et 80.

proposition de grille¹

Phase descriptive

La photographie

Identification : mentionner tout ce qui identifie l'image : auteur, titre, date, dimensions, support, localisation, précisions techniques...

Description : détailler l'image précisément, de façon objective.

Composition : étudier les proportions, le cadrage, les lignes de force, la lumière...

Signification : dégager les éléments porteurs de sens : représentations et codes culturels, sociaux, historiques, références, stéréotypes.

Rapport au texte : analyser les légendes, annotations, commentaires de l'auteur accompagnant la photographie.

L'auteur

Établir sa biographie. Replacer la photographie analysée en regard de son œuvre, la technique utilisée en fonction des choix opérés au cours de sa vie artistique.

Le contexte

Prendre en compte les dimensions historique, technique, artistique, économique...

L'origine de l'image : déterminer s'il s'agit d'une commande, d'une création, d'un élément unique ou de la partition d'un ensemble...

L'histoire de l'image : rechercher les conditions de sa diffusion depuis sa création, ses formes de publication (presse, album, carte postale, affiche...), son statut actuel.

Phase interprétative

Hypothèses : interpréter le sens des contenus narratif et symbolique de l'image.

Hors-champ : prendre en compte ce qui n'est pas montré.

Enjeux idéologiques : mettre en évidence ce que l'auteur veut exprimer, ses références (appartenance à un mouvement, opinions politiques, religieuses).

Confrontation : comparer les analyses antérieures et l'interprétation actuelle.

Appréciation personnelle

1. Document référencé pages 74, 78 et 80.