



JEU

DE



PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Julia Margaret Cameron

Capturer la beauté

10.10.2023 - 28.01.2024

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi qu'une bibliographie indicative.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Audrey Grollier

Chargée des groupes
et des publics adultes
Réservation des visites
Partenariats champ social
et médico-social
01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

Chargée des publics jeunes
et scolaires
Partenariats scolaires
et formations enseignants
01 47 03 04 95
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Bucharlat

Conférencière et formatrice
clairebucharlat@jeudepaume.org

Rachael Woodson

Conférencière et formatrice
rachaelwoodson@jeudepaume.org

Axelle Maga

Assistante / chargée d'activités
éducatives
service-educatif@jeudepaume.org

Céline Lourd

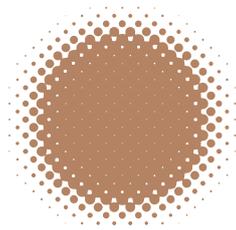
Professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation de l'exposition	8
	Chronologie	13
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	14
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	17
	Introduction	19
	Contexte culturel et artistique	20
	Esthétique du portrait	24
	Mise en scène et théâtralité	29
	Orientations bibliographiques thématiques	32
C	PISTES DE TRAVAIL	35
	Portraits et aspirations artistiques	36
	« Imprécisions » et « accidents »	40
	« Sujets d'imagination » et sources littéraires	43





1. *The Mountain Nymph Sweet Liberty*
[La nymphe des montagnes, douce liberté]
1866

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 17 octobre 2023, 18h - 20h

visite des expositions
« Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté »
et « Victor Burgin. Ça »
- réservée aux enseignants partenaires

mardi 7 novembre 2023, 18h30 - 20h

visite des expositions
« Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté »
et « Victor Burgin. Ça »
- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-td/>

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

- tarifs :

Visites commentées en français ou en anglais

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
Visites libres

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

- durée : 1h30
- sur réservation :
au 01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2023-2024 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants :
<https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ **Dernier(s) mardi(s) du mois**
mardis 31 octobre, 28 novembre et 26 décembre 2023, de 11 h à 21 h

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ **Ping-Pong, le programme enfants et familles**

visites en famille, ateliers de création pour les 3-6 ans et visites contées
<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

→ **Les cours du Jeu de Paume les mercredis, 18h30 - 20h**

- programme et dates :
<https://jeudepaume.org/evenement/cours-session-2023-2024/>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 17 octobre 2023, 14h - 16h

visite de l'exposition
« Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté »
et « Victor Burgin. Ça »
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-action-sociale-jmc-vb/>

→ Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteurs individuels ou en groupe.
- sur réservation :

01 47 03 12 41
actionsociale@jeudepaume.org
jeudepaume.org



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : www.jeudepaume.org

Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » :
www.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble du ministère de la Culture.



2. *I Wait*
[J'attends]
1872

Toutes les œuvres reproduites
sont de Julia Margaret Cameron,
sauf mention contraire.

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« “L’œuvre photographique de Mrs Cameron”, qui existe depuis maintenant dix ans, a passé l’âge de zozoter et de bégayer et saura parler d’elle-même, car elle a voyagé à travers l’Europe, l’Amérique et l’Australie, où l’accueil qu’elle a reçu lui a donné force et assurance. Aussi je crois que les *Annales de ma maison de verre* seront bien reçues du public et, parce que je m’attache à habiller ma petite histoire de lumière à la manière d’un costume, je suis convaincue que le récit fidèle d’un travail infatigable agrémenté d’anecdotes personnelles liées à ce travail ajoutera dans une certaine mesure à leur valeur. »

Julia Margaret Cameron, *Annales de ma maison de verre* [1874], traduction française réalisée par Anne Guillemet d’après la transcription du manuscrit original réalisée par Lisa Springer et Marta Weiss en 2023, in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 36-37.



3. Lucia
1864

Présentation de l'exposition

Peu de photographes du XIX^e siècle ont suscité autant d'attention que Julia Margaret Cameron. Abondamment critiquée de son vivant pour la liberté dont elle faisait preuve à l'égard des conventions de la photographie de son époque, admirée dans le même temps pour le caractère inspiré de ses portraits, Cameron est aujourd'hui encensée pour sa contribution révolutionnaire au médium. Pionnière du gros plan, n'hésitant pas à recourir à une mise au point légèrement floue, puisant dans la religion, la littérature et l'histoire nombre de ses sujets, elle a laissé une œuvre singulière, à nulle autre pareille.

À propos de Julia Margaret Cameron, l'écrivaine Virginia Woolf, sa petite-nièce, évoqua une « vitalité indomptable ». Née Julia Margaret Pattle à Calcutta (actuel Kolkata), fille d'une aristocrate française installée à Pondichéry et d'un fonctionnaire anglais de l'administration du Bengale, élevée entre la France et l'Inde, elle a rejoint l'Angleterre en 1848 lorsque son mari prit sa retraite de l'administration coloniale britannique. Ils s'installèrent alors sur l'île de Wight, où ils s'entourèrent d'écrivains et d'artistes tout en conservant des liens avec leurs amis et parents établis d'un bout à l'autre de l'Empire britannique.

La carrière photographique de Cameron fut brève mais intense. Elle reçut son premier appareil photographique à l'âge de quarante-huit ans, en 1863, et se mit immédiatement à photographier proches, famille, employés de maison, voisins célèbres ou habitants de son village. Excentrique, généreuse et autoritaire, elle a marqué par son engagement artistique ceux qui l'approchaient et posaient pour elle. Son travail, qu'elle rangeait en trois catégories, « portraits », « madones » et « sujets d'imagination », fut exposé en Grande-Bretagne comme à l'étranger, diffusé commercialement et envoyé par elle-même à des proches, amis et mentors. Lorsqu'elle retourna vivre à Ceylan (actuel Sri Lanka), elle avait produit en douze ans des centaines d'images et écrit un court texte autobiographique, *Annales de ma maison de verre*, dont plusieurs des citations reproduites dans l'exposition sont tirées.

L'exposition est organisée principalement à partir des collections du Victoria and Albert Museum de Londres, qui, sous son ancien nom de South Kensington Museum, fut un défenseur du travail de Julia Margaret Cameron, lui achetant des dizaines d'épreuves dès les années 1860. Cette collection historique a été depuis complétée par l'entrée du fonds de la Royal Photographic Society, faisant aujourd'hui du Victoria and Albert Museum le dépositaire de la plus importante collection d'œuvres de Julia Margaret Cameron au monde.

Commissaires :

Lisa Springer, conservatrice de la photographie au Victoria and Albert Museum ; avec le concours de Quentin Bajac, directeur du Jeu de Paume, pour l'étape parisienne.



4. *Call, I Follow, I Follow. Let me Die!*
[Appelle et je viens, je viens. Laissez-moi mourir !]
1867

1

« La beauté qui s'offrait à moi » 1864

En décembre 1863, à l'âge de quarante-huit ans, Cameron reçoit son premier appareil photographique en cadeau de la part de sa fille et de son gendre. Si ses premières images signées datent de cette période, il semble toutefois qu'elle se soit auparavant déjà familiarisée avec la technique photographique, notamment le tirage, auprès de quelques praticiens. À partir de cette date, elle consacre son énergie et son ambition à ce nouveau médium. Comme elle l'écrit elle-même dans ses mémoires : « J'ai converti mon abri à charbon en chambre noire, et le poulailler vitré que j'avais offert à mes enfants est devenu ma maison de verre ! [...] la compagnie des poules et des poulets céda bientôt la place à celle des poètes, prophètes, peintres et ravissantes jeunes filles ». Son appareil photographique est une chambre sur pied, de grande dimension, et les négatifs utilisés sont en verre : leur sensibilisation doit être effectuée juste avant la prise de vue, à la main, en y étendant une solution liquide appelée collodion. Le procédé est complexe, avec une grande part de risque d'accidents qu'elle-même utilise avec une certaine liberté, ignorant les conventions techniques. Dès ses premières photographies, elle rejette la précision que s'efforcent d'atteindre ses pairs dans la mise au point et laisse souvent apparentes rayures, bavures et autres traces de son travail sur les négatifs et les épreuves. En 1864, en quelques mois à peine, elle élabore un style et un univers dont elle s'éloignera peu par la suite. La singularité de son travail réside en ce qu'il est exclusivement centré sur la figure humaine, à l'exception de tout autre genre (paysage, nature morte) : portraits de sa famille et de ses proches, images religieuses de madones, quelques mises en scène tirées de récits littéraires, la plupart réalisés dans son studio. Tant dans les sujets que dans les formats de ses images, les premières expérimentations de Cameron montrent qu'elle recherche des sources d'inspiration dans les peintures des maîtres anciens – de la Renaissance italienne en particulier – et dans la sculpture classique qui font son admiration et celle de son entourage, tels les marbres du Parthénon.

2

« Poètes, prophètes, peintres et ravissantes jeunes filles » Des portraits originaux

Dans son poulailler devenu studio, à Freshwater, sur l'île de Wight, Julia Margaret Cameron fait poser devant son objectif amis, domestiques et membres de sa famille. Il en résulte des images dont le registre va de la représentation héroïque d'hommes éminents tel le poète Alfred Tennyson, qui compte parmi ses amis les plus proches, aux scènes de famille intimes et aux portraits éthérés de ses femmes de chambre. Pratiquement dès ses débuts, Cameron opte pour la diffusion commerciale de ses portraits : lorsqu'elle choisit un modèle, la photographe agit souvent par désir d'en tirer des gains pour soulager les difficultés financières de la famille, causées en partie par le déclin des plantations de café dont elle est propriétaire à Ceylan (actuel Sri Lanka). Aussi les portraits de grands hommes de son entourage et de célébrités de passage sur l'île de Wight sont-ils davantage susceptibles de trouver un public que ceux d'inconnus. Cameron n'ouvrira pourtant jamais de studio ni n'acceptera de commandes, préférant rechercher elle-même, avec abnégation, ses propres sujets et modèles.

Par le choix d'un grand format et de temps de pose longs, elle s'oppose en tout point aux usages de la photographie commerciale de son temps, marquée par une recherche de l'instantané et une réduction du format des images. La proximité avec son modèle, comme le recours fréquent à une forme de clair-obscur, la démarquent également de ses contemporains. Son goût prononcé pour des vêtements intemporels rend enfin parfois difficile la distinction entre portraits purs et images narratives ou allégoriques. Pour Cameron, fervente chrétienne, chaque portrait exprime une idéalisation et est « l'incarnation d'une prière », une forme d'épiphanie.

3

« Voix, mémoire et vigueur créatrice » Les récits illustrés de Julia Margaret Cameron

« [D]ès le premier instant, je manipulai mon objectif avec une tendre ardeur, tant et si bien qu'il est devenu à mes yeux semblable à un être vivant doté d'une voix, d'une mémoire, et d'une vigueur créatrice. » Cameron se sert de son appareil photographique pour raconter des histoires : elle créera des images allégoriques et narratives tout au long de sa carrière photographique. Elle met en scène des personnages et des épisodes de la Bible, de la mythologie et de la littérature classique – dont des œuvres de William Shakespeare, de John Milton et d'Alfred Tennyson –, leur donnant vie sous des allures de songes. Elle inscrit sur un grand nombre de ces photographies des citations littéraires et publie des illustrations destinées à accompagner le cycle poétique arthurien de Tennyson, *Idylls of the King* [*Les Idylles du roi*]. Incluant une vaste panoplie de costumes et d'accessoires, ces images illustrent l'exploration du récit photographique entreprise par Cameron sous sa forme la plus ambitieuse et la plus assidue. En cela, Julia Margaret Cameron n'est pas totalement isolée. D'autres photographes, en Angleterre et à la même époque, pratiquent également ce type de mises en scène. Pourtant ces images, qu'elle a abondamment exposées et diffusées, resteront, de son vivant et longtemps après sa mort, la part mal aimée de son œuvre. De même qu'elle rejette les conventions techniques auxquelles sont attachés la plupart des photographes de son temps, Cameron ignore l'opinion dominante qui s'interroge quant à l'opportunité d'employer un médium réputé fidèle à la réalité pour représenter des personnages de fiction. Ses « compositions d'imagination » sont ainsi souvent mal reçues par ses contemporains, qui lui reprochent leur naïveté et d'engager la photographie dans une voie impossible. Si ces images ont continué à être largement négligées pendant toute une partie du ^{xx}e siècle, elles sont aujourd'hui reconnues comme des éléments essentiels de son legs artistique, témoignant de sa volonté d'embrasser le potentiel créatif de la photographie.



Le guide de l'exposition
est téléchargeable en
ligne sur le site
du [Jeu de Paume](#).

5. *The Whisper of the Muse*
[Le murmure de la muse]
1865



6. Henry Herschel Hay Cameron
Mrs Julia Margaret Cameron
1867

1815

Naissance le 11 juin à Calcutta de Julia Margaret Pattle, quatrième des sept filles d'un haut fonctionnaire de la Compagnie britannique des Indes orientales et d'une aristocrate française.

1818-1834

Reçoit son éducation en France, puis en Angleterre.

1838

Se marie à Calcutta avec Charles Hay Cameron, juriste au service de l'administration coloniale de vingt ans son aîné. Le couple aura six enfants, adoptera trois orphelins, élèvera les petites-filles d'une des sœurs de Julia Margaret et enfin assurera l'éducation d'une de ses domestiques.

1848

Retour de la famille en Angleterre à la suite du départ à la retraite de Charles Hay Cameron, qui tire désormais ses revenus des plantations de café et de caoutchouc achetées à Ceylan (actuel Sri Lanka).

1850-1859

Emménagement à Londres, où la sœur de Julia Margaret Cameron, Sara Prinsep, anime dans sa demeure, Little Holland House, l'un des plus fameux salons intellectuels de la ville. Cameron y côtoie un grand nombre de personnalités littéraires, artistiques et scientifiques.

1859-1860

Installation des Cameron dans le village de Freshwater, sur l'île de Wight, dans le voisinage immédiat de leur ami, l'écrivain Alfred Tennyson.

1863

Le photographe Oscar Gustave Rejlander rend visite à Cameron et prend une série de clichés, au tirage desquels il semblerait qu'elle ait collaboré.

Sa fille et son gendre lui offrent pour Noël un appareil photographique.

1864

Réalise le portrait d'une fillette prénommée Annie, qu'elle désigne comme sa « première réussite ».

Dès ses débuts, devient membre de la Photographic Society of London, signe ses tirages en tant qu'artiste et revendique des droits d'auteur sur ses images.

Présente son travail à l'exposition annuelle de la Photographic Society of London, opération qu'elle renouvellera presque chaque année.

1865

Présente une série de neuf photographies au British Museum.

Expose à Londres, puis à Berlin et à Dublin où elle reçoit respectivement une médaille de bronze et une mention d'honneur.

Expose les meilleures photographies des premiers mois de sa carrière chez Colnaghi, à qui elle confiera la vente de ses tirages.

Vend quatre-vingts de ses tirages au South Kensington Museum (actuel Victoria and Albert Museum), seule institution à exposer son travail de son vivant.

Fait l'acquisition d'un appareil plus important, plus difficile à manier, pour réaliser des portraits en gros plan.

1867

Présente sept photographies au peintre Dante Gabriel Rossetti. Participe à l'Exposition universelle de Paris, où elle reçoit une mention d'honneur dans la catégorie « photographie d'art ».

1868

Loue la German Gallery, à Londres, pour une grande exposition personnelle, et continue de vendre ses tirages via la galerie Colnaghi. Reçoit de Charles Darwin une rémunération pour ses propres portraits.

1870

Participe à l'exposition annuelle de la Société française de photographie à Paris et à l'Exposition d'art et de produits industriels des comtés du Midland à Derby, en Angleterre.

Adresse une série de ses photographies à l'écrivain Victor Hugo.

1871

Présente ses œuvres à l'Exposition internationale de Londres.

Offre un groupe de ses photographies à l'écrivaine George Eliot.

1874

Rédige Annales de ma maison de verre, récit inachevé de sa carrière de photographe.

Réalise des illustrations photographiques pour Les Idylles du roi de Tennyson.

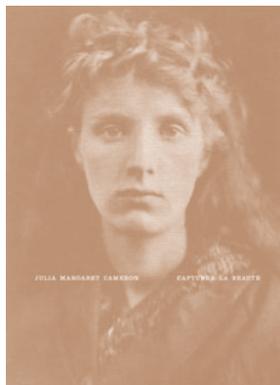
1875

Retour à Ceylan. Son activité photographique s'en trouve considérablement diminuée en raison de la difficulté à se procurer du matériel.

1879

S'éteint le 26 janvier à Ceylan des suites d'une maladie fulgurante.

Catalogue de l'exposition



→ *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, textes de Julia Margaret Cameron, Quentin Bajac, Lisa Springer et Marta Weiss, Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023.

Album de l'exposition



→ *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, Paris, Jeu de Paume, 2023.

Ouvrages

→ *Julia Margaret Cameron*, cat. exp., Gand, Snoeck, 2015. Textes de Johan De Smet, Catherine de Zegher, Jeff Rosen et Marta Weiss.

→ *Julia Margaret Cameron*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », n° 124, 2009. Préface et chronologie de Pamela Glasson Roberts.

→ BRUSON, Jean-Marie (dir.), *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo*, cat. exp., Paris, Maison de Victor Hugo, 1980.

→ CAMERON, Julia Margaret, *Annales de ma maison de verre* [1874], Madrid, Casimiro, 2015. Textes de Virginia Woolf et Roger Fry [1926], première traduction en français.

→ COX, Julian, et FORD, Colin (dir.), *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003 (<https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892366818.html>).

→ GALIFOT, Thomas, POHLMANN, Ulrich, et ROBERT, Marie (dir.), *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (M'O)/Vanves, Hazan, 2015.

→ GERNSEIM, Helmut, *Julia Margaret Cameron: Pioneer of Photography*, Londres, The Fountain Press, 1948.

→ LEBART, Luce, et ROBERT, Marie (dir.), *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Textuel, 2020.

→ WOOLF, Virginia, et FRY, Roger, *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women: by Julia Margaret Cameron*, Londres, The Hogarth Press, 1926 (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc799641/>).

Articles

- BELOFF, Halla, « Les femmes de Cameron : rhétorique visuelle de l'identité sexuelle », *Bulletin de psychologie*, tome 46, n° 411, 1993, p. 580-588 (www.persee.fr/doc/bupsy_0007-4403_1993_num_46_411_14280).
- BURY, Laurent, « Julia Margaret Cameron, photographe à Ceylan », *L'Orientalisme victorien dans les arts visuels et la littérature*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Vers l'Orient », 2010, p. 111-122 (<http://books.openedition.org/ugaeditions/438>).
- KOUDINOFF, Gwendoline, « Théâtralité des tableaux vivants de Julia Margaret Cameron et de ses contemporains », *Revue internationale de Photolittérature*, n° 2, décembre 2018 (<http://philit.org/press/?articlerevue=theatralite-des-tableaux-vivants-de-julia-margaret-cameron-et-de-ses-contemporains>).
- McCaULEY, Anne, « Épouses des hommes et épouses de l'art », *Études photographiques*, n° 28, novembre 2011, p. 6-50 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3219>).
- ORAIN, Hélène, « D'une chambre à soi au musée. Virginia Woolf comme symbole d'une légitimation artistique », *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, novembre 2021 (<https://revuecaptures.org/article-dune-publication/d%E2%80%99une-chambre-%C3%A0-soi-au-mus%C3%A9e>).
- ORAIN, Hélène, « Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne », *Études britanniques contemporaines*, n° 53, 2017 (<http://journals.openedition.org/ebc/3965>).
- ORAIN, Hélène, « La fortune critique de Julia Margaret Cameron entre 1875 et 1915 », *Revue de l'art*, n° 193, septembre 2016, p. 9-16 (https://www.academia.edu/35478104/La_fortune_critique_de_Julia_Margaret_Cameron_entre_1879_et_1915).

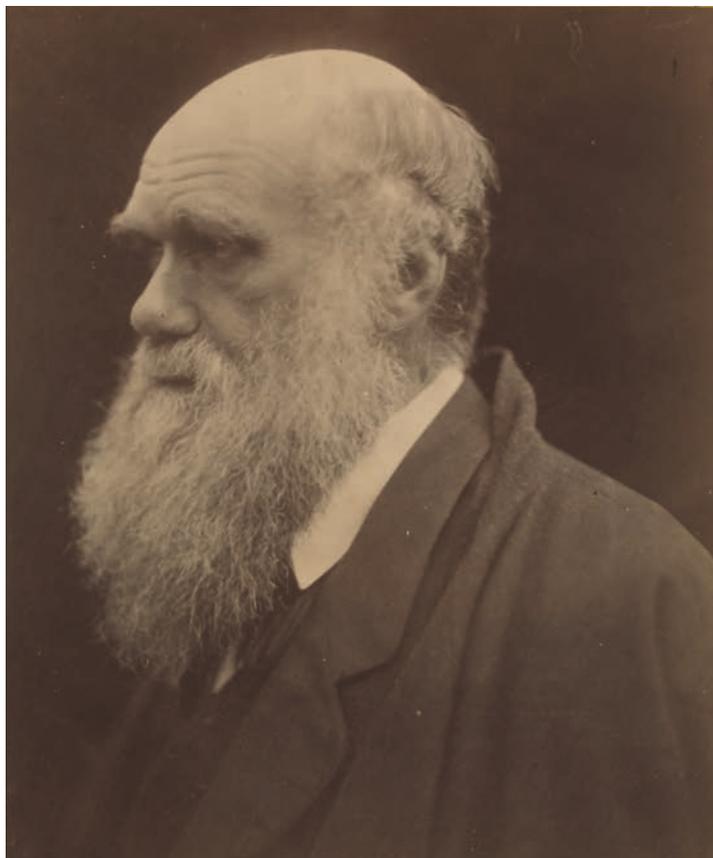
Ressources en ligne

- *Julia Margaret Cameron*, vidéo, AWARE, « Petites histoires de grandes artistes », 2021 : <https://awarewomenartists.com/decouvrir/lhistoire-de-julia-margaret-cameron/>
- « Julia Margaret Cameron », fiche pédagogique, AWARE, « Petites histoires de grandes artistes » : <https://awarewomenartists.com/wp-content/uploads/2021/07/dpgo-aware-julia-m-cameron.pdf>
- *Julia Margaret Cameron's working methods*, vidéo (en anglais), Victoria and Albert Museum, 2015 : <https://www.youtube.com/watch?v=f15ZVXHgMdl>
- Catalogue des œuvres conservées au Getty Museum Collection, Los Angeles : <https://www.getty.edu/art/collection/person/103KJG>
- Catalogue des œuvres conservées au Victoria and Albert Museum, Londres : https://collections.vam.ac.uk/search/?id_person=A8214
- BAUDE, Lena, « Julia Margaret Cameron, questions autour de deux portraits », BnF, Le Blog Gallica, 2021 : <https://gallica.bnf.fr/blog/10052021/julia-margaret-cameron-questions-autour-de-deux-portraits?mode=desktop>
- CAMERON, Julia Margaret, *Annals of My Glass House [Annales de ma maison de verre]*, 1874, photographies du manuscrit, Victoria and Albert Museum : <https://collections.vam.ac.uk/item/O1411494/annals-of-my-glass-house-manuscripts-julia-margaret-cameron/>
- CAMERON, Julia Margaret, *Annals of My Glass House [Annales de ma maison de verre]*, 1874, transcription du manuscrit (en anglais) : <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/lklichfall13/files/2013/08/Cameron-Annals-of-My-Glass-House.pdf>
- MESLEM, Angelina, « Julia Margaret Cameron », ministère de la Culture, 2018 : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-collections-des-musees-de-France/Decouvrir-les-collections/Les-femmes-artistes-sortent-de-leur-reserve/Icones/Cameron-Julia-Margaret>
- ROVERSI, Paolo, « “Mrs Herbert Duckworth” de Julia Margaret Cameron », vidéo, Paris, musée d'Orsay (M'O), coll. « Une œuvre, un regard », 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=plOso8iyAIY>
- THE J. PAUL GETTY MUSEUM, « Julia Margaret Cameron », Google Arts & Culture : <https://artsandculture.google.com/story/BwUxj2SmnHTIjg>
- WOLF, Virginia, « Julia Margaret Cameron » [1926], traduction en français lue par Clémence Poésy, podcast du Jeu de Paume : <https://jeudepaume.org/evenement/exposition-julia-margaret-cameron/>



7. *A Sibyl after the Manner of Michelangelo*
[Une Sibylle à la manière de Michel-Ange]
1864

B APPROFONDIR L'EXPOSITION



8. *Ch. Darwin*
1868

En regard de l'exposition « Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Contexte culturel et artistique
- 2 Esthétique du portrait
- 3 Mise en scène et théâtralité

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 32-33) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.



9. *My Grand Child*
[Mon petit-fils]
1865

Introduction

« J’aspirais à saisir la beauté qui s’offrait à moi, sous toutes ses formes, et cette aspiration a finalement été satisfaite. »

Julia Margaret Cameron, « Annales de ma maison de verre » [1874], in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p.39.

« Plusieurs biographies, de nombreux ouvrages analysant des aspects particuliers de son travail, des articles universitaires à foison, une ou deux fictions, un catalogue raisonné répertoriant ses quelque mille deux cents images conservées dans des dizaines de collections privées et publiques : aucun autre photographe du XIX^e siècle n’a, jusqu’à présent, suscité autant d’intérêt que Julia Margaret Cameron. Cette singularité ne date pas d’hier. Alors qu’à l’aube du XX^e siècle, les rares noms que l’histoire naissante de la photographie retient sont, de Nicéphore Niépce à Louis Daguerre ou William Henry Fox Talbot, ceux d’inventeurs de procédés, Julia Margaret Cameron est déjà l’une des très rares à être célébrée pour ses images. Elle-même prend les devants pour la postérité en écrivant son autobiographie – ce qu’aucun autre photographe n’avait fait avant elle – intitulée *Annales de ma maison de verre*. Rédigées en 1874, les vingt et une pages manuscrites de ce récit resté inachevé ne seront publiées qu’en 1890, après sa mort, à l’initiative de Henry Herschel Hay Cameron (1852-1911), son fils, lui-même photographe, par le magazine *Photo-Beacon* – bénéficiant alors d’une diffusion somme toute confidentielle. L’année suivante, Peter Henry Emerson (1856-1936) publie dans la revue *Sun Artists* un long texte élogieux sur l’œuvre de Cameron, première grande étude esthétique d’un travail photographique par un autre photographe. [...] Depuis, avec plus ou moins d’intensité, chaque génération semble l’avoir redécouverte, à commencer par l’ouvrage illustré de Virginia Woolf et Roger Fry dans les années 1920, suivie de la première somme dirigée par Helmut Gernsheim dans les années 1940, jusqu’à la pleine consécration à partir des années 1970. Il est frappant aujourd’hui, en relisant les commentaires, de constater combien l’œuvre photographique de Cameron s’est imposé, en dépit des critiques de ses contemporains, ou peut-être grâce à elles. Les présumés défauts ou faiblesses sont devenus, au fil du temps, les traits distinctifs d’une personnalité originale, douée d’une sensibilité peu commune à son époque : son approche singulière et si décriée de la technique photographique, du flou aux erreurs diverses, s’est affirmée comme la marque d’un style précurseur, intégrant de manière novatrice l’imperfection et l’accident. La dimension artificielle de certaines de ses compositions thématiques – historiques ou religieuses –, longtemps moquée au nom d’un réalisme photographique, semble, depuis le dernier tiers du XX^e siècle, avoir fait école. En cent cinquante ans, le succès posthume de l’œuvre a pleinement transformé le “négatif” en “positif”. »

Quentin Bajac, « Mortel et pourtant divin ». Lectures de Julia Margaret Cameron », in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p.23-24.

1

Contexte culturel et artistique

« Julia Margaret Cameron, née Pattle, l'une des plus éminentes photographes d'art britanniques du XIX^e siècle, est réputée pour ses portraits de célébrités du milieu de l'époque victorienne. Depuis la fin du XVIII^e siècle, les théoriciens de la photographie soulignent également la sensualité de ses études photographiques ayant pour thème l'amour maternel. Cependant, chez Cameron, l'utilisation expressive de l'appareil photographique est inséparable de sa double ambition d'être reconnue par ses pairs en tant qu'artiste et de tirer profit de la vente de ses photographies. [...] Dès 1841, mariée à un fonctionnaire colonial anglais propriétaire de plantations de café, qui l'a ramenée en Inde, elle reçoit de son ami l'astronome et chimiste John Herschel des exemples de "dessins photogéniques" de William Henry Fox Talbot, l'inventeur du calotype, premier procédé avec négatif et positif. Éminent scientifique du début de l'ère victorienne, Herschel a apporté une contribution essentielle à l'invention de Talbot, notamment en identifiant un agent fixateur pour la photographie. Au cœur de la carrière artistique de Cameron, il y a donc ce rapport qu'elle a entretenu de longue date avec la photographie, mais aussi sa capacité à nouer des amitiés étroites avec des personnalités de son temps (notamment avec Alfred Tennyson, figure majeure de la poésie victorienne), sa position dans les milieux artistiques britanniques, ses ambitions littéraires (en grande partie non réalisées) en tant que poète et traductrice, et son identité d'épouse et de mère. Cameron choisit de faire passer sa photographie avant le jugement des critiques et du public. Elle partage son aspiration pour la "poésie et beauté" avec des artistes tels que George Frederick Watts et Dante Gabriel Rossetti, ou encore le peintre David Wilkie Wynfield, auteur de portraits photographiques, qui exerce une influence déterminante sur elle. [...] En 1865, Cameron fait l'acquisition d'un nouvel appareil, plus grand, plus difficile à manier, mais nécessaire pour réaliser des portraits "grandeur nature", caractérisés par une utilisation novatrice de la lumière et par des effets optiques jouant sur la mise au point et la profondeur de champ. Affirmant ses partis pris, Cameron présente, lors d'expositions à Londres en 1865 et 1868, la photographie d'une jeune fille intitulée *Annie, my First Success* (*Annie, mon premier succès*), qu'elle considère comme sa première réussite dans l'utilisation du procédé au collodion humide. En 1875, Cameron s'installe avec sa famille dans une plantation au Sri Lanka (alors Ceylan), où elle mourra quatre ans plus tard. C'est dans ce contexte colonial britannique qu'elle portraiture des indigènes posant torse nu, témoignant de l'interaction manifeste, propre à l'époque, entre l'agentivité photographique et le privilège social. »

Joanne Luktisch, « Julia Margaret Cameron », in Luce Lebart et Marie Robert (dir.), *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Textuel, 2020, p. 33.

« L'Angleterre que Mrs Cameron révèle était alors très individualiste, et éprouvait pour les arts un vif enthousiasme que nous avons du mal à comprendre. Le préraphaélisme avait empreint la société cultivée de l'époque d'une passion extraordinaire pour la beauté. La notion de la beauté qui avait cours alors tendait à l'affectation et était donc caractérisée par un très grand degré de lucidité et de détermination. Le culte de la beauté était une religion, et une religion hautement protestante, faite d'une aversion violente et dégoûtée envers la jovialité vulgaire du philistinisme. Les adeptes de cette foi cultivaient un goût du précieux et de l'exotisme avec l'énergie

et la résolution d'une classe dominante. Forts de l'assurance admirable que cette position leur conférait, ils défiaient la grivoiserie et bafouaient le sens commun. Ils avaient le courage de leurs affectations ; ils admettaient ouvertement qu'ils étaient "intenses". »

Roger Fry, « Les photographies de Mrs Cameron » [1926], in Julia Margaret Cameron, *Annales de ma maison de verre*, Madrid, Casimiro, 2015, p. 43-44.

« Certains élans religieux ont, en tout cas, déterminé la recherche du beau dans l'architecture des nouveaux temples, souvent inspirés, comme des bâtiments civils d'un esprit néogothique ; ils se retrouvent aussi dans les œuvres d'une école de peinture des plus originales : succédant à des maîtres académiques ou, au contraire, emportés, à l'exemple de Turner, sur les ailes du romantisme le plus génial, les préraphaélites entendent revenir, sous la houlette de Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, Edward Burne-Jones, William Holman Hunt, Ford Madox Brown, à des modes de représentation prémoderne au service de grands thèmes mythiques, bibliques et aussi sociaux. C'est une partie du grand élan esthétique rêvé par le critique John Ruskin et par le poète-artiste-industriel William Morris.

L'époque victorienne est ainsi un grand siècle de l'esprit, également visible dans une littérature marquée par l'"âge d'or" du roman (Disraeli, les sœurs Brontë, Charles Dickens, William Thackeray), une belle veine poétique (Alfred Tennyson, les Rossetti, Oscar Wilde, par ailleurs brillant dramaturge), la qualité des penseurs comme les John Stuart Mill, Thomas Carlyle, Walter Bagehot, celle des hommes de théâtre, dont G. B. Shaw. Il faudrait citer trop de noms ou encourir le ridicule d'oublier majeurs. Faisons un sort particulier à Rudyard Kipling, qui a publié en 1894-1895 ses *Livres de la jungle* et fixe à l'imagination et à la force de caractère des Anglais des bornes nouvelles, et à Lewis Carroll dont *Alice* de 1865 a ouvert la voie du fantastique contemporain et frayé le chemin à une myriade d'interprètes de ses récits, dont les psychanalystes ne forment pas aujourd'hui la moindre cohorte. Si William Morris s'effraye de la laideur des monuments, des gares, des églises, s'il juge aussi incompatibles vie ouvrière et acquisition du sens esthétique et fait de sa révolte le fondement de son adhésion au socialisme, les victoriens n'ont pas partagé toutes ses condamnations et la postérité a considéré le temps de Victoria comme celui d'une floraison intellectuelle difficilement égalable. »

Bertrand Lemonnier et Roland Marx, « Royaume-Uni. Histoire », in *Encyclopaedia Universalis* (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/royaume-uni-histoire/>).

« En septembre 1848, naît à Londres, la Pre-Raphaelite Brotherhood à l'initiative, entre autres, des peintres Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt et John Everett Millais. Ford Madox Brown, maître et ami de Rossetti a été en contact avec les Nazaréens, groupe de jeunes Allemands installés à Rome en 1810, qui avaient créé la Confrérie de Saint-Luc, tentant de renouer les liens entre l'art et la foi. Il inspire le mouvement préraphaélite sans jamais y adhérer formellement. Le groupe reprend la forme de la Confrérie, qui correspond au réveil religieux qui touche la société, mais leur règlement concerne essentiellement les modalités de fonctionnement et l'organisation des expositions.

Ce mouvement s'inspire de la poésie d'Alfred Tennyson (1809-1892) et de John Keats (1795-1821) et emprunte ses sujets au Moyen Âge et à la Renaissance, mais prône, sur le plan technique, un retour au réalisme entendu comme la reproduction exacte de la nature. Les peintres se retrouvent à la campagne pour préparer le fond naturel de leurs toiles au plus près de la réalité, avant d'y inscrire leurs personnages dans lesquels on reconnaît souvent les membres du groupe ou leurs amis. Pour sa première manifestation publique, en 1849, un thème commun, *Isabelle et le pot de basilic*, poème de



11. *A Group of Kalutara Peasants*
[Un groupe de paysans de Kalutara]
1878

Keats inspiré de Boccaccio (1313-1375), était imposé, de même que l'ajout des initiales P.R.B. à leur signature. La critique les juge sévèrement, constatant une sorte de dissociation entre le naturalisme de l'exécution et les préoccupations idéalistes des artistes. Si John Ruskin (1819-1900) prend leur parti, c'est leur réalisme quasi scientifique qui l'intéresse, beaucoup plus que le choix des thèmes. Lorsque plusieurs de leurs œuvres sont reconnues, à l'exposition de 1852, chacun suit déjà son propre chemin : Rossetti a renoncé à exposer dès 1851, Millais est devenu membre associé de la Royal Academy et Hunt s'apprête à partir pour la Terre Sainte.

Mais le Préréphaélisme se poursuit à travers un second groupe, sous l'impulsion de William Morris et Edward Burne-Jones. Ces artistes participent à la réalisation de fresques, recréent l'atmosphère des légendes de la Table Ronde, s'inspirent du poème de Keats, *La Belle Dame sans Mercy*, pour leur vision de la femme, lointaine et fatale. C'est surtout cette image de la femme, pleine d'une froide sensualité, de langueur, avec un teint pâle, des lèvres rouges, une abondante chevelure rousse, qu'on retient de la peinture préréphaélite. La ressemblance avec les modèles, particulièrement Elisabeth Siddal et Jane Burden Morris, est telle qu'elle entraîne une sorte de confusion, de va-et-vient, entre le réel et l'imaginaire. »

« Les peintres anglais et américains au musée d'Orsay », fiche de visite du musée d'Orsay (https://www.musee-orsay.fr/sites/default/files/2020-12/fiche_visite_peintres_anglais_et_americaains.pdf).

« Pendant la décennie qui précède, l'expansion industrielle, l'émergence dans l'Europe de 1848 d'aspirations à l'extension des droits et du vote, les débats sur la légitimité de l'esclavage

aux États-Unis et l'accroissement démographique du nombre de femmes célibataires poussent des petits groupes d'hommes et de femmes britanniques - souvent des quakers ou des dissidents religieux - à réclamer davantage de droits pour les femmes. [...] D'autres sujets controversés, tels l'amélioration de l'accès des femmes à l'éducation et au travail, la bonne formation des infirmières et des gouvernantes, le droit de vote féminin et l'abrogation des lois sur les maladies contagieuses semblant légitimer la prostitution et punir les femmes exploitées plutôt que leurs clients, sont constamment abordés dans les pages de *Macmillan's Magazine*, *Edinburgh Review* et *Cornhill Magazine* qui garnissent la bibliothèque des Cameron. [...]

Je voudrais défendre l'hypothèse que les photographies de Cameron déterminent une position au sein du débat sur le rôle des femmes qui n'est ni féministe ni antiféministe selon l'acception moderne de ces termes, mais qui répond néanmoins à la question de ce que devrait être la relation entre les sexes telle que débattue dans les années 1860. [...]

Il faut regarder ses photographies comme des utopies, des fictions élaborées au nom de "l'art" ou de la "beauté" et non comme les expressions délibérées d'une pensée sociale. Même dans le cas d'œuvres qu'elle considère et présente comme des "portraits", le modèle est transformé *via* le costume, l'éclairage et la pose en une figure idéale et transcendante plus proche de la vision synthétique de la peinture que de la carte de visite qui leur est contemporaine. [...]

La position de Cameron au sein des débats sur l'éducation et les droits des femmes qui se multiplient dans les années 1860 se situe quelque part à droite des appels véhéments de Mill



12. *Kiss of Peace*
[Le baiser de Paix]
1869

pour l'égalité des femmes et néanmoins, au vu de sa production et de ses ventes de photographies, à gauche de l'avis de Taylor sur l'infériorité de la femme dans les domaines artistiques. Plutôt que de prêcher des changements d'ordre public ou législatif, Cameron défend une position tennysonienne et surtout chrétienne.

En encensant les hommes qui osent témoigner de sentiments tendres et les femmes qui suivent le Christ en plaçant les autres avant elles-mêmes, elle façonne un monde "féminisé" dans lequel hommes et femmes agissent ensemble pour un bien supérieur.

Ses gros plans très personnels de femmes sérieuses et contemplatives, inspirés de personnages bibliques, historiques ou littéraires, invitent les spectatrices à rendre leurs esprits aussi beaux que leurs visages qui, selon la théorie physiognomonique, révèlent leurs âmes. Et ainsi que le remarque Anna Jameson dans sa défense de l'iconographie de la Vierge contre les attaques présumées des protestants, même les images de la Vierge (telles celles produites par Cameron) pourraient servir à la "reconnaissance d'une force supérieure et plus douce que la forte poigne et la puissance qui fait le droit". »

Anne McCauley, « Épouses des hommes et épouses de l'art », *Études photographiques*, n°28, novembre 2011 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3219>).

« [...] c'est sans doute en Angleterre que s'est développé, à partir du milieu des années 1850, le courant photographique le plus ouvertement pictural. Une poignée de photographes – le décorateur et dessinateur William Lake Price, le peintre Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson –, réunis au sein d'un courant dénommé "High Art Photography", ont tenté de rivaliser avec les genres les plus nobles de la peinture. Entre 1854 et 1860 environ, ils multiplient les photographies à sujets religieux, historique ou allégorique, réalisées à l'aide de figurants en costumes et de *combination printing*, photomontage de divers négatifs, destiné à recomposer une image "idéale". Nourris de l'art italien de la Renaissance comme de celui de leurs contemporains préraphaélites, inspirés par la pratique des "tableaux vivants", ces photographes partagent un même goût pour la narration et la fiction, et des sources d'inspirations littéraires communes : Shakespeare, Walter Scott et surtout le grand poète victorien Tennyson. Ils bénéficient en outre du soutien bienveillant de la couronne : en 1857, la reine Victoria fait l'acquisition pour son époux, le prince Albert, des *Deux Modes de vie* de Rejlander, allégorie photographique et véritable image-manifeste de ce mouvement, alors présentée à la Art Treasures Exhibition de Manchester.

Le courant de la High Art Photography pousse très loin, parfois jusqu'au pastiche involontaire, l'assujettissement au modèle

pictural. Dans son ouvrage *Pictorial Effect in Photography*, paru tardivement en 1869, Robinson revient sur les règles de composition, d'harmonie et d'équilibre qui doivent prévaloir pour parvenir à cet "effet pictural" propre à toute photographie d'art. »

Quentin Bajac, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux (RMN), coll. « Découvertes », 2001, p.104-105.

« Le clair obscur [sic] a pour but, en premier lieu, de donner à tout le tableau un effet général agréable, en divisant l'espace en masses de lumière et d'ombre, ce qui donne de l'ampleur à l'effet et empêche la confusion et l'indécision inhérentes à l'œil qui se sent attiré en même temps par des parties nombreuses d'une égale importance. En second lieu, de placer immédiatement devant le spectateur le principal objet représenté, de manière que l'œil l'aperçoive tout d'abord et soit ensuite amené graduellement et insensiblement à considérer tout l'ensemble du tableau ; de mettre certaines parties dans l'ombre et de donner du relief à d'autres d'après leur valeur au point de vue pictural. Et en troisième lieu de provoquer le sentiment et l'expression du tableau. [...]

Il n'est pas de partie de l'art où le choix judicieux ait plus d'importance que dans le choix de la lumière et de l'ombre, parce que le clair obscur commande tellement et produit l'effet d'un tableau, qu'un sujet peut être ou bien superbe, ou bien tout le contraire, selon la manière dont la lumière et l'ombre l'ont rehaussé. Photographiez un paysage, le soleil donnant de face et l'effet sera plat, nul et sans intérêt ; prenez la même vue avec la lumière de côté, la différence sera évidente et l'on sentira immédiatement la puissance magique du clair obscur. [...] Il en est de même pour le portrait comme pour le paysage photographique : la beauté dépendra beaucoup du traitement. »

H. P. Robinson, *De l'effet artistique en photographie. Conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur*, Paris, Gauthier-Villars, 1885, p.136-140 (https://www.google.fr/books/edition/De_l_effet_artistique_en_photographie/EbBLAQAAAMAAJ?hl=fr&gbpv=1&printsec=frontcover).

« C'est en 1869 que Robinson publie l'ouvrage dont il ne cessera, durant près de trente ans, de développer les thèses : *Pictorial Effect in Photography*. Traduit en français sous le titre *De l'effet artistique en photographie* au milieu des années 1880, ce manuel d'esthétique assure la diffusion d'une vision britannique de l'art photographique jusqu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles. La base de cette esthétique repose sur un postulat : la photographie doit cesser d'être un art d'imitation et devenir, au contraire, un art d'interprétation de la nature. Il ne s'agit plus de perfectionner la technique en vue d'une imitation littérale de la nature, mais bien d'établir une pratique conforme aux exigences des arts du dessin : les règles de composition, le choix des sujets, l'équilibre des valeurs ou bien encore la puissance expressive des lignes permettent au photographe d'interpréter la réalité enregistrée. C'est donc dans le contexte d'une modernité photographique tout entière tournée vers l'industrie du portrait et l'application aux sciences, que Robinson installe une théorie artistique de la photographie dans laquelle recettes et principes correspondent à une esthétique du pittoresque. La nature est comprise comme un ensemble à l'intérieur duquel l'opérateur, dont l'œil a été préalablement éduqué, vient composer une image. On sait le rôle que joue dans l'art de Robinson la "combinaison" des négatifs. Ces véritables photomontages ne peuvent toutefois satisfaire une génération de photographes qui bientôt découvre l'esthétique de la peinture en plein air. Conscient que ses travaux des années 1860 peuvent, à l'heure du naturalisme et de l'impressionnisme, sembler singulièrement désuets, Robinson (dont le fils Ralph commence de frayer avec des amateurs d'une nouvelle génération) met ses théories à jour.

En 1884, il signe ainsi *Picture Making by Photography* – traduit en France en 1896 sous le titre explicite de *La Photographie en plein air* – et la même année *The Elements of a Pictorial Photograph* (*Les Éléments d'une photographie artistique*, 1898). Dans *La Photographie en plein air*, l'auteur entend à nouveau enseigner aux photographes l'expression de leurs pensées selon la grammaire de l'art, mais il réactualise son traité au vu des nouvelles techniques permettant d'obtenir des images instantanées. »

Michel Poivert, « De la photographie victorienne au mouvement pictorialiste (1857-1917) », in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 2007, p.204.

« Cameron bénéficie [...] d'une visibilité importante, comparée à d'autres photographes de sa génération. Sa qualité de femme victorienne joue en sa faveur. Le poids des appareils ainsi que la manipulation aussi difficile que dangereuse sont plus contraignants pour la gent féminine. L'œuvre de Cameron en paraît d'autant plus impressionnante, mais elle n'est pas un cas unique.

Lady Clementina Hawarden produit une œuvre qui impressionne ses contemporains, jusqu'à son décès soudain en 1865. Quelques articles nécrologiques seront les seules traces de son aventure photographique jusqu'en 1939, lorsque sa petite-fille lègue tous ses clichés au Victoria and Albert Museum. Entre-temps, sa famille n'a pas souhaité assumer la promotion posthume de la photographe, considérant que ce n'était que la pratique d'un loisir. Les ardents défenseurs de la photographie d'Hawarden, Rejlander et Lewis Carroll entre autres, disparaissent également de la scène artistique dans les années 1880, entraînant son souvenir avec eux. [...] Malgré des citations très ponctuelles, les noms des photographes de ces deux décennies disparaissent avant d'être redécouverts au vingtième siècle. Cameron apparaît comme une exception. Quelles sont les raisons de cette mise en avant dont Cameron a bénéficié sur la durée ? Le choix de Cameron comme icône par une nouvelle génération de photographes est une première explication, mais insuffisante. La construction d'une gloire posthume d'un artiste nécessite également la volonté de la famille ou d'amis proches. Ces derniers permettent et encouragent la propagation des photographies. Le cercle d'ami[s] de Julia Margaret Cameron compte parmi les personnes les plus influentes de la scène artistique londonienne. Les images de la photographe continuent de circuler au sein de ce cercle après sa mort, en 1879, mais de manière confidentielle. En 1889, Henry Herschel Hay Cameron – le plus jeune fils de Julia Margaret – rompt ce schéma et décide d'organiser une première exposition posthume. [...] Dans un contexte où le médium ne se veut plus réaliste mais essentiellement subjectif et esthétique, les photographies de Julia Margaret Cameron rencontrent un bon accueil. L'anniversaire des dix ans de la mort de la photographe est une occasion pour Henry Hay Cameron de démontrer la puissance de ses images lors d'une exposition. Constituée principalement de portraits de victoriens célèbres – Sir John Herschel, Thomas Carlyle, Sir Henry Taylor, Charles Darwin, Lord Tennyson ou encore G. F. Watts – l'exposition remporte un vif succès auprès du public et de la critique. Un critique du *Magazine of Art*, entre autres, présente cette exposition comme "l'une des plus importantes du genre que nous ayons jamais vue[s] à Londres" et ajoute que les photographies : "[...] sont réalisées avec un profond sens artistique, et on peut considérer qu'il est désormais démontré que la photographie, manipulée avec tact, peut produire des résultats dont aucun artiste ne devrait avoir honte". »

Hélène Orain, « La fortune critique de Julia Margaret Cameron entre 1875 et 1915 », *Revue de l'art*, n°193, septembre 2016, p.9-12 (https://www.academia.edu/35478104/La_fortune_critique_de_Julia_Margaret_Cameron_entre_1879_et_1915).

2 Esthétique du portrait

« En photographiant ses héros intellectuels tels Tennyson, Herschel et Taylor, Cameron aspirait à enregistrer “la grandeur de l’âme ainsi que les traits extérieurs de l’homme”. Elle cherchait également à rentabiliser sa photographie afin de remédier aux difficultés financières de sa famille, en partie causées par l’échec des plantations de café de Ceylan. Un grand nombre de ce que le *Photographic Journal* qualifiait de “portraits flous de célébrités”, avaient pour sujets des membres de son entourage, voire des amis proches. Elle choisissait également des modèles en raison de leur renommée et recourait aux autographes afin d’augmenter la valeur de certains portraits.

Même si elle espère tirer profit de la vente de ses photographies, les motivations de Cameron n’ont rien à voir avec celles d’un photographe de studio qui réalise des portraits sur commande. [...] Si la pratique de Cameron était différente de celle des professionnels, elle l’était également de celle des amateurs de l’époque, qui pouvaient se permettre de réaliser des photographies sans attendre, voire en désirer le moindre profit. En plaçant ses œuvres dans une collection publique et en les exposant dans des galeries commerciales, tout en s’efforçant de faire des photographies de la plus haute qualité artistique, Cameron affichait des ambitions très similaires à celles des photographes d’art d’aujourd’hui. »

Marta Weiss, « “Des photographies conçues pour ravir et étonner le monde”. Julia Margaret Cameron au Victoria and Albert Museum », in *Julia Margaret Cameron*, cat. exp., Gand, Snoeck, 2015, p. 123-124.

« Ainsi donc, nous devons nous tourner vers les portraits pour nous faire une idée de l’immense talent d’artiste de Mrs Cameron car, ne nous y trompons pas, la seule trace qui nous reste de toute la période que ces plaques photographiques couvrent n’est pas le simple résultat de l’existence d’un appareil photographique mais, bien plus encore, de l’œil de l’artiste qui l’a dirigé et pointé sur ses modèles. Et Mrs Cameron avait une perception extraordinaire des caractères et de leurs formes, et des formes telles que mises au jour ou cachées par les effets de la lumière. Considérez par exemple le Carlyle. Ni Whistler ni Watts ne s’en approchent dans l’ampleur de la conception, dans la logique des évocations plastiques, ni dans l’intensité de la révélation de ce caractère. Et ce chef-d’œuvre est réalisé grâce à l’utilisation patiente de tous les accidents et de toutes les conditions du médium de Mrs Cameron. Car le processus qu’elle employait était bien différent de ceux de la photographie moderne. Les plaques mouillées qu’elle utilisait nécessitaient, je crois, une habileté extraordinaire et exigeaient une longue exposition. De plus, il y avait certainement des imperfections dans l’objectif si on le compare aux produits modernes. Mais c’est parce que Mrs Cameron savait exactement comment utiliser tous ces accidents qu’elle obtenait ces résultats étonnants. Il se peut même que cette longue exposition – même si je crois qu’elle détruisait bien plus de plaques qu’elle ne permettait d’en conserver – pouvait parfois et avec bonheur s’avérer profitable. Les légers mouvements du modèle conféraient une certaine ampleur à la forme et l’enveloppaient. »

Roger Fry, « Les photographies de Mrs Cameron » [1926], in *Julia Margaret Cameron, Annales de ma maison de verre*, Madrid, Casimiro, 2015, p. 48-65.

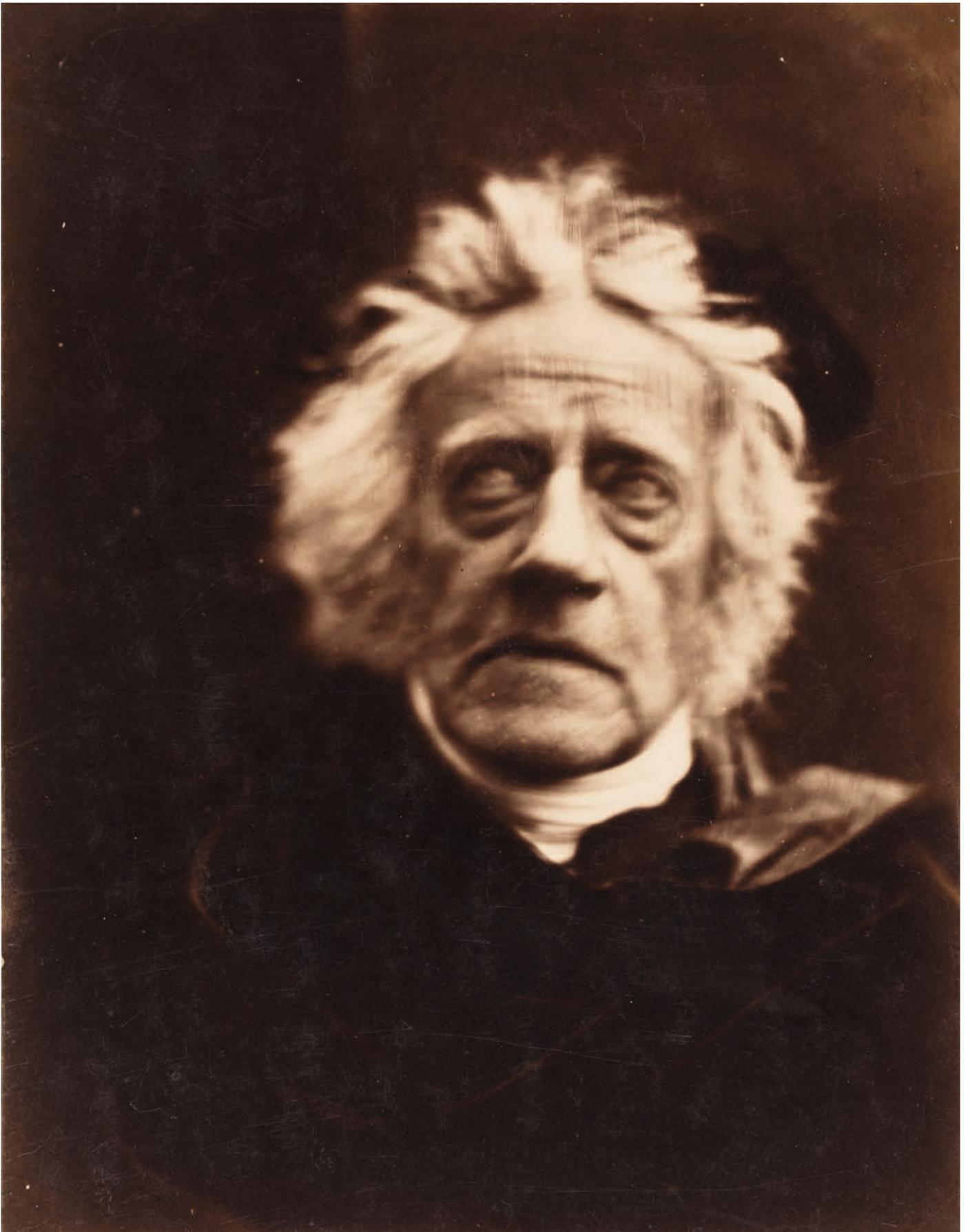
« En mars 1851, en Angleterre, Frederick Scott Archer publia la première méthode pratique permettant de réaliser des négatifs au collodion, dont l’usage se répandit rapidement dans le monde entier. [...]

Dès 1851, le procédé au collodion fut le procédé négatif dominant jusqu’à l’apparition et la commercialisation des négatifs au gélatinobromure d’argent en 1880. En raison de sa très haute résolution, ce procédé fut encore employé dans le domaine de la photogravure jusqu’au milieu du ^{xx}e siècle. Le collodion se prépare en immergeant le nitrate de cellulose dans l’éther, et en y ajoutant de l’alcool, c’est le “collodion normal”. Il faut y ajouter une solution alcoolique contenant des iodures de cadmium ou d’ammonium. On obtient ainsi du “collodion ioduré” qui fut disponible dans le commerce à partir de 1852. Plus tard, le collodion contiendra également des bromures. Le photographe n’a plus alors qu’à collodionner la plaque de verre préalablement nettoyée et polie. La plaque est immergée dans une solution aqueuse de nitrate d’argent. Encore humide, elle est placée dans un châssis, exposée pendant 1 à 10 secondes, puis développée au sulfate de fer II ou au pyrogallol, rincée et fixée au cyanure de potassium ou à l’hyposulfite de soude. Le temps de traitement du négatif, de la sensibilisation au fixage, ne doit pas excéder 15 à 20 minutes, durée au-delà de laquelle la couche de collodion ne serait plus perméable au révélateur ni au fixateur.

Ce procédé contraignant, puisqu’il fallait avoir un laboratoire proche du lieu de prise de vue, poussa les photographes à chercher le moyen de préserver la sensibilité des plaques au collodion afin de les préparer avant la prise de vue. [...] L’altération des plaques au collodion est due aux produits de dégradation du verre, qui altèrent, à long terme, les caractéristiques d’adhérence du collodion et accroissent graduellement la saponification du vernis. Ce phénomène se traduit par des lacunes minuscules mais nombreuses de l’image (petits points), par un réseau de fines craquelures ou, dans d’autres cas, par des craquelures et des soulèvements, voire des lacunes plus importantes, rarement par un affaiblissement de l’image. La dégradation des plaques au collodion n’est généralement pas due au traitement déficient de l’image (lavage insuffisant après fixage, par exemple) ni à la décomposition du nitrate de cellulose. En effet, l’épaisseur du collodion est telle qu’il n’y a pas de fixateur résiduel. Les problèmes dus à une mauvaise préparation ou à un mauvais traitement du négatif survenaient dans les jours qui suivaient la prise de vue. »

Sabrina Esmeraldo, « Collodion (négatif sur verre au) », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval/Paris Musées, 2008, p. 48-54.

« Les expressions “fruit d’un hasard extraordinaire”, “erreur”, “accident” et “coup de chance” sont courantes dans la critique contemporaine des photographies de Cameron. Chacune a une signification qui lui est propre, mais ensemble elles suggèrent un manque de maîtrise technique. Cela tient à la fois au statut de femme et à la technique de Cameron, qui était tour à tour louée pour son caractère artistique et condamnée pour “son manque de rigueur”. À la manière de la toute première critique du travail de Cameron qui commençait par “Une dame”, de nombreux comptes [rendus] font mention du sexe de Cameron, parfois en passant, mais souvent sur un ton condescendant. Certains auteurs voient à peine leur condescendance en faisant mine de s’en excuser : “Nous sommes désolés de nous montrer si sévères envers les œuvres d’une dame...” D’autres feignent la retenue : “Il serait peu galant d’en dire davantage en la matière”. D’autres encore sont ouvertement sexistes, comme ce critique qui écrit : “Quant aux portraits de Mme Cameron, on peut sans doute leur pardonner d’être l’œuvre d’une femme; mais cela n’excuse en rien un aussi piètre traitement”. Même quand les critiques ne mentionnent pas explicitement le fait que Cameron soit une femme, leurs commentaires sur sa compétence technique (ou plus exactement son manque de compétence technique) sont indirectement liés à son sexe. La référence à des techniques



13. *The Astronomer*
[L'astronome (John Frederick William Herschel)],
1867

qui sont le fruit du hasard – tant de la part de Cameron que des critiques – perpétue l'image d'une praticienne qui n'obtient de bons résultats que par accident. Les lettres et les photographies dans la collection du V&A démontrent au contraire que Cameron était ambitieuse, travailleuse et avisée et qu'elle cherchait constamment à s'améliorer.

Tant les défenseurs que les détracteurs de Cameron défendaient l'idée que son style distinctif était le fruit du hasard. Patmore fut sans doute le premier à le suggérer, en 1866, en déclarant que Cameron était "la première personne ayant l'intelligence de reconnaître que ses erreurs étaient ses réussites, et décider de faire des portraits systématiquement flous". »

Marta Weiss, « "Des photographies conçues pour ravir et étonner le monde". Julia Margaret Cameron au Victoria and Albert Museum », in *Julia Margaret Cameron*, cat. exp., Gand, Snoeck, 2015, p.155-156.

« La photographie de portrait s'était fondée sur la recherche de précision et de clarté, le flou était par nature un accident photographique ; le brio de l'opérateur se jugeait à son habileté à l'éviter, grâce à l'utilisation maîtrisée des temps de pose et de la mise en lumière. Refusé par les photographes commerciaux, il devint en revanche une qualité recherchée par ceux qui affirmaient leur volonté créatrice. Il apparut aussi, en lien avec l'usage croissant de l'appareil photographique dans le cercle familial, comme le révélateur de l'intimité, du lien affectif. L'album de famille où une main, le plus souvent féminine, rassemblait les portraits des parents et amis, offrit de créer une familiarité inédite avec son image ; en rapport avec la codification étroite des rapports sociaux, le genre impliqua une mise en scène par l'image d'une vision idéale de la famille. L'adoucissement des traits que le flou causait et leur effacement partiel nuisait certes à une reconnaissance identitaire ; ils rappelaient les conceptions romantiques d'un portrait moins exact que sensible, plus proche de la réminiscence que du témoignage.

[...] Les œuvres de la photographe britannique Julia Margaret Cameron, au cours des années 1860, allèrent, avec une rare qualité, les dimensions intime et esthétique du flou photographique. [...] Proche des poètes et des peintres de son temps – des membres de la confrérie des peintres préraphaélites, notamment –, elle photographia ceux qui fréquentaient sa maison de l'île de Wight, mêlant portraits et scènes recomposées inspirées de Shakespeare, de Milton ou des poèmes de son ami Alfred Tennyson. L'exposition et la publication de plusieurs de ses épreuves photographiques contribuèrent à la diffusion d'une esthétique en rupture avec la recherche d'une représentation exacte. »

Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, p.168-172.

« Alors que dans la peinture le flou habilement utilisé ne se fait pas remarquer, dissimulant les touches trop abruptes sur la toile, il s'exhibe sur la photographie, en raison de son excès de visibilité. Le flou permet de dissimuler les empreintes du peintre et donc l'acte créateur ; il exacerbe au contraire le geste technique – et ses limites – que le photographe cherche à dissimuler. Sur la toile, il donne accès à une image plus naturelle et améliore la transivité de l'œuvre. Sur les clichés, il rompt cette transparence, appliquant un voile sur une image présumée nette, et révèle ainsi l'artifice technique défaillant. [...]

Le flou pictural constitue un moyen mimétique de représenter le réel ; le flou photographique, en brouillant la transivité de l'épreuve, éloigne au contraire la représentation de la scène observée. D'une qualité artistique et esthétique, le flou devient au contact de la photographie un défaut visuel. Dès lors, il endosse un sens que la critique picturale ne lui avait pas attribué et qui constituera au ^{xx}e siècle sa signification la plus

immédiate : son *manque* de netteté. Avant la photographie, le concept ne pouvait inclure l'idée d'une *défaillance visuelle* puisque la peinture n'avait pas imposé la netteté comme prérequis à l'image. Le flou était une manière parmi d'autres de peindre le réel ; il était même un élément constitutif de la peinture à l'huile. Dès son entrée dans le vocabulaire photographique, le terme se charge cependant d'une connotation négative qui l'oppose à la notion d'exactitude – nouveau standard de visibilité représentative. L'image photographique ne permet plus de choisir parmi plusieurs manières de représenter dont le flou pourrait faire partie ; elle en impose une seule qui réside dans une netteté parfaite. Le flou devient ainsi le contraire de la manière exigée et se trouve, par conséquent, inconciliable avec la transparence de la représentation dont il constituait pourtant un élément essentiel dans la peinture.

Force est de constater le décalage entre le flou pictural – dont on a vu qu'il ne pouvait pas être pensé sur le même plan que la netteté – et le flou photographique qui s'envisage pleinement, et presque immédiatement après l'apparition du nouveau procédé, par rapport à la question de la netteté. Dans le discours du début du ^{xix}e siècle sur la peinture, "flou" et "net" ne se positionnent pas sur le même plan. Le premier terme est spécifique à la technique artistique et décrit un geste particulier du peintre, alors que l'usage du second, dépassant largement le champ des beaux-arts, ne désigne pas un procédé, mais permet simplement de décrire l'apparence d'un objet. En se réappropriant le "flou", la photographie contribuera à faire perdre au mot son ancrage spécifique dans la technique picturale, pour le hisser sur le même plan que la "netteté". Parallèlement à sa rencontre avec la photographie, le "flou" entame un changement de paradigme qui marquera durablement, et jusqu'à nos jours, sa signification. Il s'oppose progressivement à la netteté et devient l'équivalent d'"indistinct" et de "vague" – ce qui n'était pas le cas dans la peinture –, et peut caractériser une pensée, une description ou un style. »

Pauline Martin, *Le Flou et la photographie. Histoire d'une rencontre (1676-1985)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, p.103-104 (<https://books.openedition.org/pur/190250>, paragraphe 30).

« En 1889, il [Peter Henry Emerson] publie son ouvrage phare, *Naturalistic Photography for Students of [the] Art*, qui inspire une nouvelle génération de photographes et ouvre la voie au courant pictorialiste. Il y évoque déjà le nom de la photographe [Julia Margaret Cameron], qualifiée de maître de la photographie. L'année suivante, en 1890, il exprime clairement cette opinion dans un numéro du *Sun Artists*. Les éditeurs de ce luxueux magazine choisissent Emerson pour sa popularité auprès de la nouvelle génération de photographes. La décision de consacrer un numéro entier à une photographe décédée revient à Emerson. Ce choix se justifie par la nécessité pour la nouvelle génération de ne pas perdre de vue les caractéristiques propres au médium. Le cas de la photographe doit alors être examiné car "de la foule de porteurs de chambres noires [...], la plus brillante fut Mme Cameron, la seule dont les images méritent d'être conservées". Sa volonté est alors de "trouver la 'vertu' du travail de Cameron, et d'exprimer son influence sur [lui]". Alors qu'il l'avait placée aux côtés de Rejlander et d'Adam Salomon comme maître de la photographie dans son ouvrage *Naturalistic Photography for Students of [the] Art*, dans cet article il la décrit comme supérieure dans le domaine du portrait : "Adam Salomon est un faible modeleur à côté d'elle, et Rejlander est un simple technicien comparé à elle. En portrait photographique elle reste à ce jour inégalée, et il n'y a aucun signe d'un nouvel arrivant pour lui disputer son imposante suprématie." [...]

Au-delà du débat scientifique, les pictorialistes s'intéressent aux effets de flous pour ses résultats esthétiques qui assimilent la photographie au courant de la peinture impressionniste.



14. Mary
1873



15. The Echo [L'écho]
1868

Selon eux, ces effets similaires permettent à la photographie de s'élever à rang égal avec la peinture. Intégrer le flou devient systématique et il est nécessaire de comprendre comment produire cette composante. Les journaux photographiques délivrent régulièrement des conseils aux aspirants flouistes. Le *British Journal of Photography* consacre en 1890 une série d'articles sur cette question. Après avoir retracé l'histoire de cette technique où Cameron apparaît comme pionnière, le journal propose des solutions techniques à qui veut s'y adonner. »

Hélène Orain, « La fortune critique de Julia Margaret Cameron entre 1875 et 1915 », *Revue de l'art*, n°193, septembre 2016, p.12-13 (https://www.academia.edu/35478104/La_fortune_critique_de_Julia_Margaret_Cameron_entre_1879_et_1915).

« Ainsi, alors même que certains récusent la technique du collodion, jugée trop précise dans son rendu et partant trop peu artistique, Lady Cameron parvient à en tirer une facture adoucie. Mais un tel traitement n'est pas réservé aux seuls personnages célèbres, il s'applique tout autant aux modèles occasionnels et anonymes, aux amies et aux membres de la famille ou bien encore aux gens de maisons invités à tenir la pose et incarner des allégories : Cyllene Wilson devient ainsi Mountain Nymph, Sweet Liberty, Mary Hiller une Madone à l'enfant, Hattie Campbell l'Écho. L'in vraisemblance, le caractère hautement théâtral des mises en scène a pleinement marqué sa pratique. C'est notamment le cas dans ses séries réalisées afin d'illustrer les *Idylles du roi* de Tennyson.

Avec Cameron, une esthétique de l'image construite, littéraire et inspirée s'est imposée comme le sommet d'un art photographique victorien. [...]

Connu alors pour ses portfolios et ouvrages illustrés sur la vie des paysans et des pêcheurs du Norfolk – *Life and Landscape on the Norfolk Broads* (1886) puis *Pictures of East Anglian Life* (1888) et *Wild Life on a Tidal Water* (1890) –, Emerson [Peter Henry Emerson] se fait surtout remarquer par la publication d'un essai ambitieux intitulé *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889). Mettant à contribution toute l'histoire de l'art, afin de prouver « que les meilleurs artistes ont toujours essayé d'interpréter la nature et d'exprimer par leur art une

impression de nature aussi semblable que possible à celle faite sur la rétine de l'œil humain », Emerson ouvre la voie à une esthétique de la vision. Il se détourne de la production de simples « effets », et tente de traduire la singularité de la perception humaine par le recours au flou. Rapidement caricaturé par ses détracteurs, qui l'accusent d'user simplement du flou pour détruire l'image, Emerson insiste sur sa théorie de la mise au point, qui enseigne à voir en termes de « masses » et de « valeurs ». [...] Non seulement l'expérience visuelle est mise au centre de la pratique artistique, mais elle est menée en conformité avec la physiologie naturelle de l'œil et non plus avec les règles de l'optique corrigée. Mais alors qu'Emerson se méfiait de l'esthétique des peintres impressionnistes, dont il jugeait les déformations exagérées, la nouvelle génération d'amateurs photographes qu'il inspire – au premier rang desquels figurent Alfred Horsley Hinton (1863-1908), Frank Meadow Sutcliffe (1853-1941) et George Davison (1854-1930) – se baptise « école du flou » (*fuzzy school*) et indique ainsi sa foi en une esthétique de l'effet. Le succès remporté par une épreuve de Davison, intitulée *The Onion field* (1890), succès reposant sur l'audace d'une prise de vue sans optique (sténopé) et noyant l'image dans une douceur de rendu inédit, s'impose comme l'exemple manifeste d'une photographie naturaliste. Pourtant, jamais Emerson ne se reconnaîtra dans ce naturalisme qu'il juge dévoyé. Il publie alors un texte déclarant la mort de sa propre théorie : *The Death of Naturalistic Photography* (1890). Mais ce geste, qui reste un des plus singuliers de l'histoire de la photographie artistique, n'empêche alors nullement ce qui se dessine à une échelle internationale et dont la dynamique s'inscrit non seulement sur des données esthétiques mais aussi sur une nouvelle sociologie de l'amateurisme : le pictorialisme. Forgé à partir du vocable anglais « pictorial », signifiant à la fois « image » et « pittoresque », mais aussi renvoyant à « pictural » en français, le terme « pictorialisme » désigne aujourd'hui le premier mouvement artistique constitué autour de la pratique photographique. »

Michel Poivert, « De la photographie victorienne au mouvement pictorialiste (1857-1917) », in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 2007, p.203-208.



16. *The Rosebud Garden of Girls*
[La roseraie des jeunes filles]
1868

« Si ses imperfections techniques tût vilipendées sont finalement rapidement oubliées, les réticences se révèlent bien plus tenaces parmi les contemporains de Cameron quant à ses mises en scène les plus théâtralisées, notamment les compositions de groupe narratives, celles que la photographe regroupe sous le titre générique de “sujets d’imagination” – un terme emprunté au vocabulaire de la peinture académique du siècle précédent. On relève le faible sens de la composition dont ferait montre leur autrice et, de manière plus générale, l’impasse que constitue pour la photographie ce genre d’images. Les deux types de critique différent mais se juxtaposent souvent. [...] »

De la même manière que le défaut technique joue contre la représentation et distrait le spectateur, c’est pour ses contemporains le réalisme photographique qui vient contrarier toute mise en scène d’imagination, historique ou religieuse. La photographie, reproduction du réel, ne saurait s’aventurer sur ces terres narratives au risque de se perdre : l’image vacille, la Madone se révèle n’être qu’“une femme en habit de nuit”, et l’idéal s’abîme dans le réel, rappelant au spectateur l’artifice de la prise de vue. Comme dans le cas de l’erreur technique, c’est l’écart par rapport aux conventions qui, révélant la nature du procédé, détruit l’illusion référentielle. Cette critique est également, quasiment à la même époque, celle de Baudelaire dans son célèbre texte sur la photographie de 1859, où il ne voit dans les créations photographiques de scènes historiques que “des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval”, faisant des “grimaces de circonstance”. La grandeur à laquelle l’image aspire se meut en une réalisation grotesque, c’est-à-dire qui prête à rire : à l’admiration attendue se substitue le ricanement. »

Quentin Bajac, « “Mortel et pourtant divin”. Lectures de Julia Margaret Cameron », in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 29.

« Désireux d’élever leur pratique au-delà de la seule technique, fidèles en cela à la conception photographique de Talbot, qui privilégia, comme ses successeurs, une photographie artistique amateur à une photographie professionnelle et commerciale, les photographes anglais trouvèrent dans la conception de scènes issues de la peinture, du théâtre et de la littérature, un moyen habile pour exalter leur création singulière et de se détourner du réel. Contemporains des peintres préraphaélites, qu’ils fréquentaient parfois – Julia Margaret Cameron fut ainsi une amie proche du peintre William Holman Hunt –, ils allèrent aux mêmes sources écrites – Shakespeare, Milton, Tennyson entre autres –, unirent, comme eux, un sens scrupuleux du détail à la recherche de compositions imaginatives et fantasques. [...] Julia Margaret Cameron lia étroitement ses créations photographiques à la littérature, s’inspirant des textes bibliques ou de Shakespeare – elle illustra ainsi le *Roi Lear*. À la différence de Rejlander et de Peach Robinson, elle réalisait ses épreuves à partir d’un seul négatif, contraignant ses proches et amis à composer en costumes, des scènes qu’elle avait arrêtées. Partageant le goût du travestissement avec les peintres Holman Hunt et Davis Wilkie Wynfield, elle était très attentive à la justesse des costumes et à leur adéquation avec le caractère et l’expression des personnages. [...] Vigilante au choix de ses modèles, elle parvenait à susciter et à saisir les expressions les plus justement adaptées à la narration littéraire. Conçu au service de la seule photographie, le tableau vivant, loisir éphémère de ses contemporains victoriens, prenait une

dimension symbolique forte et poétique. Au-delà d’une seule imitation *performée* de la peinture, il devenait ici le support d’une création singulière, qui transformait, dans son rapport au temps et à la présence physique des modèles, le parangon de la peinture. »

Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d’une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, p. 212-214.

« Inventé dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l’art du tableau vivant (on parlait de tableau “mis en action”) aura dû attendre un peu plus de deux cents ans avant de faire l’objet de la première monographie de référence. Celle-ci, publiée en 1967, fut le fait d’une historienne du théâtre, Kirsten Holmström, et demeura pendant plus d’un tiers de siècle la seule source fiable. [...] L’acte fondateur de cette nouvelle pratique [le tableau vivant] eut lieu au cours d’une représentation des *Noces d’Arlequin* donné en 1761 par Charles-Antoine Bertinazzi, dit Carlin, l’Arlequin de la Comédie-Italienne [...] : en plein milieu de l’actuel, les comédiens, dans les costumes de leurs rôles, prirent les poses des personnages de *L’Accordée de village* de Greuze qui venait de triompher au Salon et dont Diderot avait rendu compte avec enthousiasme dans la *Correspondance littéraire de Grimm*. Diderot, en effet, et c’est là le second fait important, a joué un rôle crucial dans la genèse de cette forme mixte : la mise en action d’un tableau est l’exemplification pour ainsi dire directe des idées sur le théâtre qu’il venait de développer dans ses deux grands textes théoriques – *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et *Discours de la poésie dramatique* (1758) –, peu de temps avant le début de sa collaboration avec Grimm dans le domaine de la critique d’art. Mais, en vérité, troisième donnée décisive, le tableau vivant n’engage pas que le théâtre en tant qu’art public. Il connaît une autre modalité – et là encore, on retrouve Diderot bien qu’indirectement, puisque c’est une remarque de Grimm en marge du *Salon* de 1765 qui nous apprend que certaines “sociétés choisies” avaient pris l’habitude de meubler les loisirs de leurs séjours à la campagne en posant dans les attitudes et avec les costumes des personnages représentés dans tel ou tel tableau : “J’ai vu quelquefois des sociétés choisies, rassemblées à la campagne, s’amuser pendant les soirées d’automne à un jeu tout-à-fait intéressant et agréable. C’est d’imiter les compositions de tableaux connus avec des figures vivantes. On établit d’abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris les habits il cherche à en imiter l’attitude et l’expression. Lorsque toute la scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l’ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé, on appelle les spectateurs qui disent leur avis sur la manière dont le tableau est exécuté”. [...] L’émergence du tableau vivant s’inscrit ainsi dans un contexte de réforme des arts de la scène qui voit en particulier la montée en puissance des pratiques d’amateurs, comme le signale le rôle des femmes dans une autre forme d’art étudiée par Holmström, les attitudes mises en vogue par Lady Hamilton. »

Bernard Vouilloux, « Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie », in Julie Ramos (dir.) *Le Tableau vivant ou l’image performée*, Paris, Institut national d’histoire de l’art (INHA)/Mare & Martin, 2014, p. 121-124.

« Ces mises en scène immobiles et costumées pouvaient prendre diverses formes, parfois créations littérales de toiles célèbres, mais de plus en plus souvent, à mesure que le siècle avance, simples incarnations de scènes tirées de l’histoire, de la mythologie ou de la littérature, sans référence picturale explicite ; elles pouvaient aussi composer des charades, sortes de rébus par tableaux successifs. Très pratiqués lors de soirées ou de bals costumés, ces amusements représentaient, pour la bonne société victorienne, un espace de liberté, favorisé par l’usage du déguisement, voire du travestissement. [...] »

Le recours à des déguisements, costumes médiévaux, renaissants ou à l'antique évoquant confusément des types (la Napolitaine), des figures (la Madone) ou des personnages (Marie reine d'Écosse) familiers du répertoire pictural et théâtral victorien, certaines pratiques, comme le travestissement, venues en droite ligne du théâtre amateur, l'adoption de poses très stylisées, proches des attitudes théâtrales, permettent de déceler un contenu narratif, sans pour autant autoriser une lecture univoque de l'œuvre. On le voit, les frontières sont parfois floues, et une bonne part de l'attrait de ces photographies réside aujourd'hui encore dans leur mystère. L'obtention de la juste expression et du geste parfait était d'autant plus difficile que le photographe se devait de composer avec certaines contraintes inhérentes à son médium, en premier lieu le temps de pose. L'examen de ces mises en scène photographiques nous révèle un monde non seulement statique mais figé : la dramatisation passe par l'exacerbation des attitudes et des expressions, sur le mode statuaire ou pictural ; elle écarte le naturalisme au profit d'une théâtralisation rendue parfois encore plus évidente par la longueur même des temps de pose. Car l'immobilité absolue des modèles est une condition nécessaire de la réussite esthétique du tableau, véritable "nature immobile". L'entreprise demeure délicate car, même avec l'introduction de nouvelles techniques, telles que le collodion, plus rapide que le négatif papier, dans les années 1850, les temps de pose restent parfois supérieurs à plusieurs secondes. [...]

C'est sans doute dans les photographies de Julia Margaret Cameron que le problème se pose avec le plus d'acuité : à partir de 1870, l'artiste utilise des plaques photographiques de vastes dimensions (15 x 12 inches, soit environ 40 x 30 cm), pour obtenir directement des épreuves de grande taille sans avoir recours à l'agrandissement, encore peu pratiqué ; les temps de pose devant son objectif oscillent alors entre trois et sept minutes. Pour le modèle costumé, exposé en pleine lumière, condamné à l'immobilité, la séance se mue en torture. Pas très étonnant dès lors que "sur ces vieilles photographies où nous sommes penchées par-dessus d'imaginaires remparts du Paradis, nous ayons l'air anxieuse et mélancolique", écrit Laura Troubridge, née Gurney, petite-nièce et modèle occasionnel du photographe. »

Quentin Bajac, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienes (1840-1880)*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay/Réunion des musées nationaux (RMN), 1999, p.7, 16-17.

« Julia Margaret Cameron, à l'instar de ses contemporains, admirait les œuvres de William Shakespeare, et a principalement concentré ses efforts de mise en scène sur des figures féminines au point de remettre en cause des préjugés patriarcaux de l'ère victorienne. Ses intentions résident dans une ambiguïté qui était propre aux artistes victoriennes déjà soucieuses d'embrasser une certaine indépendance intellectuelle. Elle faisait partie d'une famille aristocratique qui défendait le rôle traditionnel de la femme victorienne, à savoir celle d'une mère de famille, aimante envers son mari et ses enfants. Cependant, et ce de manière paradoxale, ce modèle de féminité victorienne n'est pas perçu dans l'œuvre de Julia Margaret Cameron comme l'expression d'une fragilité attendrissante mais plutôt comme l'affirmation d'une force intérieure capable de faire face à des épreuves. Ainsi ses tableaux vivants transcendent-ils la souffrance de la femme qui, au lieu de se complaire dans son mal, fait valoir son courage face à la cruauté du destin. Selon Melissa Parlin, les héroïnes tragiques de William Shakespeare les plus présentes dans son œuvre sont Ophélie dans *Hamlet*, Juliette dans *The Tragedy of Romeo and Juliet* et Cordelia dans *King Lear*. [...]

Au lieu de la représenter lors des scènes renommées du balcon ou du suicide où Juliette est en proie à la passion amoureuse, Julia Margaret Cameron a décidé de visualiser le personnage

lors d'une scène cruciale dans l'histoire de la pièce : celle où, dans l'acte IV scène 1, Juliette décide de voir son "confident", le frère Laurence, afin de prendre la potion qui la fera passer pour morte et afin d'échapper à un mariage arrangé avec Paris. [...] Les deux modèles paraissent plus ou moins de taille égale, ce qui renforce le fait qu'ils soient sur un pied d'égalité en ce qui concerne leur responsabilité respective lors de cette scène clandestine (c'est le frère Laurence qui a marié les amants en secret). La robe blanche de Juliette rappelle d'ailleurs son statut de femme mariée à Roméo par le frère Laurence et rend la silhouette de l'héroïne plus imposante. La fiole contenant la potion est absente et l'emphase est plutôt portée sur l'intensité du regard entre les deux personnages qui se rendent compte de la gravité de la situation et semblent prendre conscience des implications du choix de Juliette. Cette représentation sobre de Juliette montre comment le libre arbitre d'un personnage féminin apparemment discret et sans prétention peut entraîner une chaîne d'événements qui, malgré leur aspect tragique, aboutiront à la restauration de la paix entre les deux familles. On peut faire contraster cette représentation de Juliette et du frère Laurence avec une gravure, *Juliet in the Cell of Friar Lawrence*, illustrant la même scène et réalisée en 1867 d'après une œuvre d'Edward Matthew Ward*. Contrairement au tableau de Julia Margaret Cameron, Juliette apparaît assise et donc en position d'infériorité par rapport au frère Laurence qui se tient debout en présentant la potion à Juliette pour rassurer cette dernière qui, une dague à la main, préfère se donner la mort au lieu de se marier à Paris et souffre ainsi d'un tourment psychologique évident, ce qui l'oppose au modèle plus stoïque et mature de Julia Margaret Cameron. Cependant, la gravure, à la tonalité tragique, reste plus fidèle à la pièce de Shakespeare où la puérilité de Juliette se manifeste par son jeune âge dans la pièce (quatorze ans) ainsi qu'à sa tendance à ne pas réfréner ses pulsions. Dans le tableau de Julia Margaret Cameron, le frère Laurence ne s'impose pas comme une figure moralisatrice sommant Roméo et Juliette de rester calmes, mais est présenté tel un confesseur traitant Juliette comme son égale et surtout comme une femme assumant sa part de responsabilité dans le dénouement tragique de la pièce. »

* [lien vers l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2001-0729-25]

Gwendoline Koudinoff, « Théâtralité des tableaux vivants de Julia Margaret Cameron et de ses contemporains », *Revue internationale de Photolittérature*, n°2, décembre 2018 (<http://philit.org/press/?articlerevue=theatralite-des-tableaux-vivants-de-julia-margaret-cameron-et-de-ses-contemporains>).

« Cameron consacre un effort sans précédent à la mise en scène des illustrations [des] *Idylles du Roi* de Tennyson, un recueil de poèmes inspirés du cycle d'Arthur. Elle avait réalisé les photographies à la demande de Tennyson. Or seulement trois de ses clichés grand format furent publiés sous forme de petites xylographies, ce qui la décida à produire sa propre édition. [...] Les illustrations allaient d'études très expressives de personnages tels que le roi Arthur et la Reine de mai à des scènes narratives plus abouties. [...] Les costumes de fortune, les toiles de fond et autres accessoires utilisés par Cameron évoquent le théâtre amateur et les tableaux vivants populaires de l'Angleterre victorienne. La mise en scène de *The Passing of Arthur [La mort d'Arthur]*, dans laquelle le roi Arthur blessé quitte Camelot en bateau, est la plus théâtrale des illustrations des *Idylles* réalisées par Cameron. Elle se servit d'une étoffe pour créer une illusion de vagues et de brume, allant même jusqu'à dessiner une lune dans le coin supérieur gauche du négatif. Les illustrations des *Idylles du Roi* de Tennyson constituent la plus ambitieuse de toutes les initiatives de Cameron, mais le projet s'avéra peu rentable. »

Marta Weiss, « "Des photographies conçues pour ravir et étonner le monde". Julia Margaret Cameron au Victoria and Albert Museum », in *Julia Margaret Cameron*, cat. exp., Gand, Snoeck, 2015, p.106-107.



17

17. *La Madonna Aspettante / Yet a little while*
[La Madone expectante / Encore un instant]
1865

18. *St Agnes*
[Sainte Agnès]
1872



18

« C'est Alfred, Lord Tennyson (1809-1892), qui est considéré à tort ou à raison comme le père fondateur de la renaissance arthurienne, même s'il choisit à dessein de relater la Matière de Bretagne en vers blancs, laissant à certains de ses descendants le soin de l'acclimater au roman historique dont les exigences sont elles aussi à attribuer à Scott. Consacrant la plus grande partie de sa longue vie à son œuvre arthurienne, Tennyson s'inspira principalement de Sir Thomas Malory. Passionné par le Moyen Âge comme bien des créateurs de sa génération, mais s'écartant progressivement de l'Arthur historique au profit d'une vision purement allégorique et atemporelle de la Matière, il commença son cycle, les *Idylls of the King* très tôt. [...] En 1850 Tennyson est nommé Poète royal (Poet Laureate) et dès lors associe plus que jamais sa vision d'Arthur à l'idéal victorien. [...] En 1859, disposant enfin d'un quatuor de poèmes consacrés aux dames de l'épopée arthurienne, Tennyson les fait paraître sous le titre de *The Idylls of the King*. Cette période est en outre particulièrement riche en créations arthuriennes, car après le *Tristram and Iseult* de Matthew Arnold (1852) et *The Defence of Guinevere [Guenevere]* de William Morris (1858), elle voit l'achèvement de pratiquement toute l'œuvre picturale des Pré-Raphaélites. [...] Pour en revenir à Tennyson, si son corpus parachève le retour en force d'Arthur dans la littérature anglaise, créant le terreau littéraire favorable qui, fécondé par les spéculations de Frazer et de Weston, marquera l'enfance des romanciers étudiés ici, elle [sic] diffère fondamentalement des textes plus récents car il s'agit de poésie épique, bien sûr, mais surtout d'allégorie. Le royaume d'Arthur est la Cité de Dieu sur Terre, la société

chrétienne idéale pour autant que celle-ci puisse jamais exister. La Table ronde est un ordre quasi-religieux; Tennyson se concentre sur le mariage chrétien, le moyen trouvé par l'Église pour civiliser les débordements de la chair, et en fait l'institution fondamentale de l'ordre arthurien. Or cette Cité est mise à l'épreuve deux fois, par l'adultère de Lancelot et de Guenièvre, et par l'abandon de Camaalot par tous ces chevaliers qui, dans leur impatience, s'élançant à la conquête du Graal. En somme, l'unité morale est détruite par en-bas (l'adultère) par en-haut (la quête du Graal). Seule l'autorité du Roi pourra maintenir l'unité du Royaume pendant un temps, mais Tennyson finit sur un constat d'échec.

À y regarder de près, cependant, il subsistera toujours dans le roman arthurien moderne, quelque chose du schéma tennysonien réincarné à l'époque arthurienne vraie, un royaume d'exception qui se maintient grâce à un homme providentiel face à la loi du sang, et le nouvel Arthur historique, s'il est débarrassé de ce carcan moral spécifiquement victorien, scelle son destin lorsqu'il s'abandonne à la chair, commet l'inceste et engendre Mordred. Et la thématique du glorieux vaincu, trahi par des faiblesses (moins expressément attribuées au Roi lui-même qu'à ses proches qu'elles ne le seront plus tard) ainsi que par le passage inéluctable d'une ère à une autre - alliant ainsi, selon les définitions de Northrop Frye le "tragique" à l'"élégiaque" - imprègne la fin de l'ère victorienne jusque dans son imagerie héroïco-historique [...]. »

Marc Rolland. « La renaissance arthurienne du XIX^e siècle », *Le Roi Arthur. Le mythe héroïque et le roman historique au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004 (<http://books.openedition.org/pur/31837>, paragraphes 6, 8, 18, 19).

Orientations bibliographiques thématiques

Pratiques photographiques et histoire de l'art

- A** ARLETTAZ, Damien, *Flou allié*, mémoire, Paris, ENSCI - Les Ateliers, 2010 (https://www.ensci.com/file_intranet/evenements_creation_industrielle/memoire_damien_arlettaz.pdf).
- B** BADETZ, Yves (dir.), *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay/Skira Flammarion, 2011.
- BAJAC, Quentin, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux (RMN), coll. « Découvertes », 2001.
- BAJAC, Quentin, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay/Réunion des musées nationaux (RMN), 1999.
- C** BUIGNET, Christine, et RYKNER, Arnaud, « Introduction. Tableau vivant et photographie mise en scène, interférences, transactions, transgressions », in Christine BUIGNET et Arnaud RYKNER (dir.), *Figures de l'art*, n° 22 : *Entre code et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012 (http://seeoutomorrow.free.fr/_seeoutomorrow/_pdf/_TEXTES/PDF%20entrecorpsetcorps.pdf).
- BURY, Laurent, *L'Orientalisme victorien dans les arts visuels et la littérature*, Grenoble, ELLUG, coll. « Vers l'Orient », 2010 (<https://books.openedition.org/ugaeditions/426>).
- G** CASSIGNEUL, Adèle, « Virginia Woolf et la photo-cinématographie », *La Licorne*, n° 125, 2017 (<https://adele-cassigneul.com/Virginia-Woolf-et-la-photo-cinematographie>).
- CHIVRÉ, Sophie DE, « La reine Victoria et ses enfants : une approche historique des photographies de groupe en famille au XIX^e siècle », *Encyclo. Revue de l'école doctorale Sciences des Sociétés*, ED 624, décembre 2017 (<https://hal-univ-paris.archives-ouvertes.fr/hal-01728730v2>).
- D** DI BELLO, Patrizia, « Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870) : de la marge à l'avant-garde », in Thomas GALIFOT, Ulrich POHLMANN et Marie ROBERT (dir.), *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, cat. exp., Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2015, p. 64-76.
- E** ELCHINGER, Julia, *Un éloge du flou dans et par la photographie*, thèse de doctorat en arts visuels, université de Strasbourg, 2010 (https://publication-theses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2010/ELCHINGER_Julia_2010.pdf).
- ESMERALDO, Sabrina, « Collodion (négatif sur verre au) », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval/Paris Musées, 2008, p. 48-55.
- F** FONT-REAUXX, Dominique DE, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012.
- G** GERARD-POWELL, Véronique (dir.), *Désirs et Volupté à l'époque victorienne. Collection Pérez Simón*, cat. exp., Bruxelles, Fonds Mercator/Paris, Musée Jacquemart-André, 2013.
- H** HAMMOND, Anne, « Vision naturelle et image symboliste. La référence picturale », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994/Adam Biro, Larousse, 2001, p. 293-309.
- HEILBRUN, Françoise, et PANTAZZI, Michael, *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, Paris, Éditions du Regard/Réunion des musées nationaux (RMN), 1997.
- HUDGINS, Nicole, « No Girls Allowed? Gender in Victorian Photographic Societies, c. 1850-1890 », *Revue d'histoire culturelle*, n° 3, 2021 (<http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=693>).



Retrouvez des ouvrages
dédiés aux expositions et des
bibliographies thématiques
sur le site de la librairie
du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org

- K** KOUDINOFF, Gwendoline, « Les tableaux vivants photographiques : révolution artistique du XIX^e siècle », *Polysèmes*, n° 24, 2020 (<http://journals.openedition.org/polysemes/8227>).
- M** McCAULEY, Anne, « Épouses des hommes et épouses de l'art », *Études photographiques*, n° 28, novembre 2011, p. 6-50 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3219>).
- MAKARIUS, Michel, *Une histoire du flou, aux frontières du visible*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Histoire & sociétés », 2022.
- MARTIN, Pauline, *Le Flou et la photographie. Histoire d'une rencontre (1676-1985)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023 (<https://books.openedition.org/pur/190206>).
- MARTIN, Pauline, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe », *Études photographiques*, n° 25, mai 2010, p. 180-209 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3060>).
- O** ORAIN, Hélène, *Pure Photography : la photographie pure en Grande-Bretagne, matière à discours (1860-1917)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris, université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018 (<https://theses.hal.science/tel-03967053v1/document>).
- P** POIVERT, Michel, « Une photographie dégénérée ? », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009, p. 192-206 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2676>).
- POIVERT, Michel, « De la photographie victorienne au mouvement pictorialiste (1857-1917) », in André GUNTHER et Michel POIVERT (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 2007, p. 180-227.
- POIVERT, Michel « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume, 2004, p. 15-39.
- POIVERT, Michel, « Aux origines de l'image performée : la mise en scène photographique au XIX^e siècle », in Alain D'HOOGHE (dir.), *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIX^e siècle*, cat. exp., Bruxelles, Palais des beaux-arts/Anvers, Fonds Mercator, 2004, p. 23-32.
- R** RAMOS, Julie (dir.), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art (INHA)/Mare & Martin, 2014.
- ROBINSON, H. P., *De l'effet artistique en photographie. Conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur*, Paris, Gauthier-Villars, 1885 (https://www.google.fr/books/edition/De_l_effet_artistique_en_photographie/EbBLAQAAMAAJ?hl=fr&gbpv=1&printsec=frontcover).
- ROLLAND, Marc, « La renaissance arthurienne du XIX^e siècle, *Le Roi Arthur. Le mythe héroïque et le roman historique au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 (<http://books.openedition.org/pur/31837>).
- W** WEAVER, Mike, « L'aspiration artistique. La tentation des beaux-arts », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994/Adam Biro, Larousse, 2001, p. 185-195.
- WOOLF, Virginia, *Freshwater* [1935], trad. de l'anglais et préfacé par Élisabeth Janvier, Paris, Des femmes - Antoinette Fouque, 2005.



19. *Mary Mother*
[Marie mère]
1867

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire

C PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition « Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, elles sont organisées autour des thèmes suivants :

- ① Portraits et aspirations artistiques
- ② « Imprécisions » et « accidents »
- ③ « Sujets d'imagination » et sources littéraires

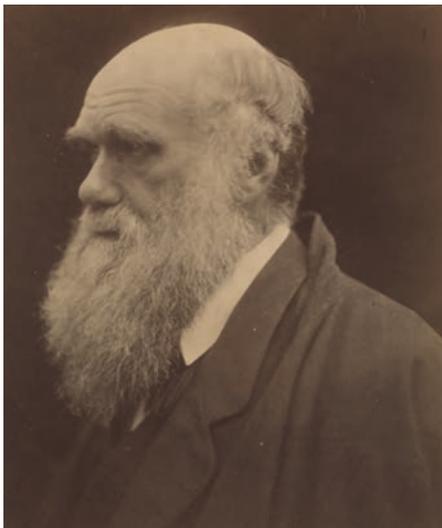
Portraits et aspirations artistiques

« Les nombreuses références à des modèles particuliers, amis, parents ou figures intellectuelles admirées qui jalonnent son journal confirment le rôle central de la famille et de la sociabilité dans la pratique photographique de Cameron. Les relations interpersonnelles relèvent naturellement des préoccupations d'une artiste qui n'a jamais pris une seule photographie dans laquelle ne figure un modèle. Malgré la splendeur de la nature qui entoure sa maison de Freshwater, la seule beauté qu'elle "aspire à saisir" est humaine. »

Marta Weiss, « Capturer la beauté », in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/ Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 11.



20



21

💡 À l'aide de la vidéo d'animation ci-dessous, résumer le parcours de Julia Margaret Cameron. Où naît-elle ? Quelle est l'étendue de l'Empire britannique au XIX^e siècle ?

Mener une recherche sur la société victorienne. Dans quels milieux sociaux et artistiques Julia Margaret Cameron évolue-t-elle ?

→ Julia Margaret Cameron, vidéo, AWARE, « Petites histoires de grandes artistes », 2021 : bit.ly/3LefGNB

→ « Empire britannique : une hégémonie mondiale (1815-1919) », Histoire pour tous, 2022 : bit.ly/46klzRF

→ Katherine Stauble, « Zoom sur l'Angleterre victorienne », musée des Beaux-Arts du Canada, Magazine, 2013 : bit.ly/3Eqt2CJ

Étudier la photographie suivante et la resituer dans le contexte de la société coloniale britannique :

→ Julia Margaret Cameron, *A Group of Kalutara Peasants* [Un groupe de paysans de Kalutara], 1878 (bit.ly/3Rbqobi)

👁️ → Julia Margaret Cameron, *Ch. Darwin*, 1868 (bit.ly/45BWdyu)

→ Julia Margaret Cameron, *G. F. Watts*, 1865 (bit.ly/3L9vj8P)

→ Julia Margaret Cameron, *Henry Thoby Prinsep*, 1865 (bit.ly/45G2LMF)

Qui sont ces trois personnalités ? Ces photographies permettent-elles de deviner leur profession ? Quelles relations Julia Margaret Cameron entretient-elle avec les figures scientifiques, artistiques et politiques de son temps ? Repérer les caractéristiques récurrentes dans ses portraits de célébrités. Qu'est-ce que la photographe cherche à mettre en valeur ?

🔍 → Félix Nadar, *Alexandre Dumas (père)*, 1855 (bit.ly/486WpHS)

→ Félix Nadar, *Sarah Bernhardt, drapée de blanc*, vers 1864 (bit.ly/3EvXNGq)

→ Eugène Disdéri, *Princesse Pauline de Metternich*, 1861 (bit.ly/3Z5wQ5R)

Comment peut-on définir le genre artistique du portrait ? Quelles en sont les fonctions ? Quelles sont les particularités du portrait photographique ?

Comparer les portraits pris en France par Félix Nadar et Eugène Disdéri, photographes travaillant en studio. Étudier les poses, les tenues et les accessoires. Que peut-on en déduire ? Quelles différences peut-on souligner entre ces deux portraitistes ? Quelle fonction peut avoir le format « carte de visite » inventé par Eugène Disdéri ? Par quels moyens la position sociale des modèles est-elle affirmée ? Les motivations de Julia Margaret Cameron sont-elles les mêmes ? À l'aune de l'anecdote et des ressources suivantes, expliquer en quoi l'approche de Julia Margaret Cameron s'affranchit de certains codes du portrait :

« Cameron se désolidarise encore davantage des photographes portraitistes professionnels lorsqu'elle rapporte une anecdote moqueuse au sujet d'une certaine miss Lydia Louisa Summerhouse Donkins, qui lui aurait demandé de lui tirer le portrait en prenant soin de promettre qu'en sa qualité de "femme du monde" elle "arrivera[it] sans que sa robe ne soit froissée". D'après Cameron, "une petite leçon sur l'art pouvait semble-t-il lui rendre service". Et de se souvenir : Je répondis à miss Lydia Louisa Summerhouse Donkins que Mrs Cameron n'étant pas une photographe professionnelle, elle regrettait de ne pouvoir "faire son portrait", mais que, l'eût-elle pu, elle aurait infiniment préféré que sa robe fût froissée. »

Marta Weiss, « Capturer la beauté », in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/ Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 14.

20. *A Group of Kalutara Peasants*
[Un groupe de paysans de Kalutara]
1878

21. *Ch. Darwin*
1868



22



23

- Guillaume Blanc, « Le portrait photo dans l'histoire de la photographie », Blind, 2020 : bit.ly/3PaaCuF
- Nassim Daghighian, « Portrait, visage », Phototheoria : bit.ly/3EAEPOB
- Thierry Grillet, « Petite phénoménologie du portrait photographique », BnF : bit.ly/3LdvqjL
- « Le portrait carte-de-visite », BnF : bit.ly/44J788c
- « Nadar, la norme et le caprice », Jeu de Paume - Tours, 2010 : bit.ly/3LdGjSI
- Dossier documentaire de l'exposition « Studio Zgorecki », Jeu de Paume - Tours, 2021 : bit.ly/3sHMqbN



- Julia Margaret Cameron, *The Echo* [L'écho], 1868 (bit.ly/3sS42S0)
- Julia Margaret Cameron, *St. Agnes* [Sainte Agnès], 1864 (bit.ly/483Acu5)
- Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1867 (bit.ly/3Rcmlq0)

Analyser les choix de cadrage dans ces trois photographies. L'appareil photographique était-il proche des modèles ? Décrire les différentes poses et qualifier les regards.

Quel rôle joue la lumière dans chacune de ces images ? Qu'indiquent les titres de ces œuvres ? Quels différents registres d'interprétation en découlent ?

Julia Jackson était la nièce de Julia Margaret Cameron et l'un de ses modèles préférés. Elle était aussi la mère de l'écrivaine Virginia Woolf. En quoi cette filiation a-t-elle pu être importante pour la postérité de Julia Margaret Cameron ?

- Hélène Orain, « Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne », *Études britanniques contemporaines*, n° 53, 2017 : bit.ly/3P7GYGC
- « Virginia Woolf, autrice moderniste anglaise », site Lumni, 2022 : bit.ly/3r3keiS
- Adèle Cassigneul, « Virginia Woolf et la photo-cinématographie », *La Licorne*, n° 125, 2017 : bit.ly/45SOX10



« La photographie est une activité sociale. Elle nécessite du soleil, ce qui entraîne les amateurs loin du foyer, sur la terrasse, dans la propriété de famille, avec force pique-niques et excursions dans les sites pittoresques. Elle se nourrit de la coopération avec modèles, assistants et volontaires pour garder un œil sur le matériel, car il faut installer chez soi une chambre noire pour sensibiliser et développer les négatifs. Elle offre aux femmes un médium nouveau pour faire leur portrait réciproque, non moins précieux que l'était auparavant le dessin pour archiver et cultiver des liens d'amitié sororale. »

22. *The Echo*
[L'écho]
1868

23. *Julia Jackson*
1867

Patrizia Di Bello, « Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870) : de la marge à l'avant-garde », in Ulrich Pohlmann (dir.), *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2015, p. 68.



25



26



24

Effectuer des recherches sur Mary Dillwyn et Clementina Hawarden, et rapprocher leur travail de celui de Julia Margaret Cameron. Où ont-elles rencontré leurs modèles ? Dans quels types d'espaces chaque photographe a-t-elle réalisé son travail ? Quelles images des femmes à l'ère victorienne découlent de ces représentations ? Comment apparaît leur place dans la société ? En quoi les destins de ces femmes photographes sont-ils remarquables ?

→ Album photographique de Mary Dillwyn, The National Library of Wales, vers 1845, p. 4, 11, 18, 19, 32, 37, 39, 43 : bit.ly/3EszzbO

→ « Découvrez la vie et l'œuvre de Lady Clementina Hawarden », ministère de la Culture, 2019 : bit.ly/463vFG6

→ Thomas Galifot, « Qui a peur des femmes photographes ? 1838-1919 », musée d'Orsay, 2015 : bit.ly/45Z4igs



→ Julia Margaret Cameron, *I Wait* [J'attends], 1872 (bit.ly/45YWVpk)

→ Julia Margaret Cameron, *My Grand Child* [Mon petit-fils], 1865 (bit.ly/3sN0eld)

→ Julia Margaret Cameron, *Mary Mother* [Marie mère], 1867 (bit.ly/3PawDJN)

Peut-on facilement situer ces trois photographies dans le temps ? Pourquoi ? En quoi peut-on parler de références ou d'affinités picturales ? Rechercher des tableaux de la Renaissance italienne que l'on pourrait rapprocher de ces images et les comparer.



Que désigne le terme « préraphaélite » ? Quels sont les peintres importants de ce mouvement ? Quels genres picturaux les préraphaélites apprécient-ils ?

Quelles sont les caractéristiques formelles et les motifs récurrents dans leurs toiles ? Comment comprendre leur goût pour le Moyen Âge et la Renaissance ?

→ Claire Maingon, « Le préraphaélisme en 2 minutes », *BeauxArts Magazine*, 2020 : bit.ly/45F6n1f

→ « Les peintres anglais et américains au musée d'Orsay » : bit.ly/3PvSziW

→ « Une ballade d'amour et de mort : photographie préraphaélite en Grande-Bretagne, 1848-1875 », musée d'Orsay, 2011 : <https://bit.ly/3LEefrO>

→ Jacky Bornet, « "Le Préraphaélisme", rare monographie sur un art révolutionnaire réhabilité », *Franceinfo culture*, 2019 : bit.ly/45KaXvi

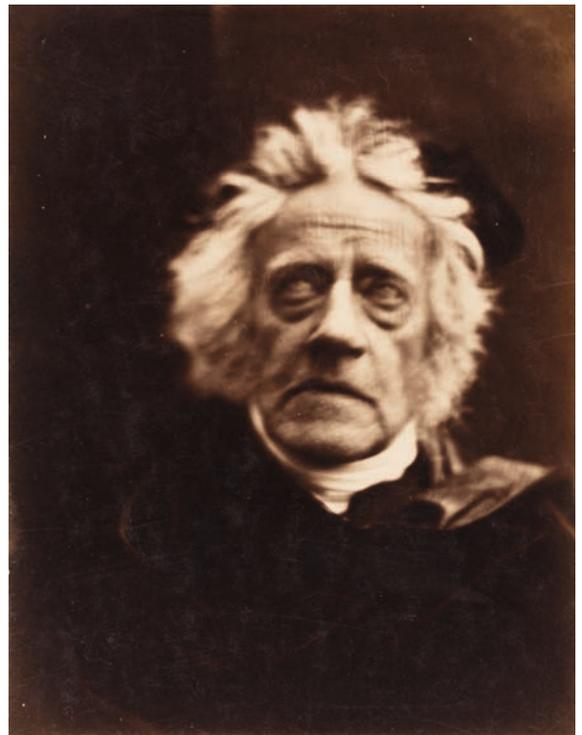
24. *I Wait*
[J'attends]
1872

25. *My Grand Child*
[Mon petit-fils]
1865

26. *Mary Mother*
[Marie mère]
1867



27



28

- Julia Margaret Cameron, *Mary*, 1873 (bit.ly/3sMUVIS)
- Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-1868 (bit.ly/44MHGbA)
- John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852 (bit.ly/45TK9IU)
- Henry Peach Robinson, *The Lady of Shalott*, 1860-1861 (bit.ly/45lnXld)
- Julia Margaret Cameron, *Ophelia Study n° 2*, 1867 (<https://bit.ly/4881L5k>)

Rapprocher la photographie *Mary* de Julia Margaret Cameron du tableau de Dante Gabriel Rossetti. Quelles similitudes peut-on observer ?

Comparer les trois représentations suivantes du mythe d'Ophélie en vous appuyant sur l'extrait suivant :

« Julia Margaret Cameron prend le contre-pied du traitement artistique d'Ophélie par certains peintres préraphaélites. Évitant de satisfaire un voyeurisme masculin, elle n'offre pas au regard le corps érotisé ou le cadavre esthétisé d'Ophélie épiée au milieu d'une nature flatteuse. »

Gwendoline Koudinoff, « Théâtralité des tableaux vivants de Julia Margaret Cameron et de ses contemporains », *Revue internationale de Photolittérature*, n° 2, décembre 2018.

Qui est Ophélie ? Que lui est-il arrivé ? Quelle est la source de ce mythe ? En quoi la version de Julia Margaret Cameron diffère-t-elle des deux autres ? Comment la photographie parvient-elle à éviter une représentation trop romantique et esthétisée de la mort de la jeune femme ?

- Julia Margaret Cameron, *The Astronomer* [L'astronome], 1867 (bit.ly/3PtFVCd)
- Julia Margaret Cameron, *John Frederick William Herschel*, 1867 (bit.ly/3EztYV6)
- Julia Margaret Cameron, *J.F.W. Herschel*, 1867 (bit.ly/3LgqkDv)

Comparer ces trois portraits de John Frederick William Herschel réalisés par Cameron en avril 1867. Qu'apporte chacune de ces variations ? Consulter l'extrait de H.P. Robinson dans la partie « Approfondir » de ce dossier (p. 23) et analyser comment Julia Margaret Cameron met en œuvre le clair-obscur dans chacune de ces images. Quelle relation peut-on établir entre le titre de la première image et le regard du modèle ? Qui était sir John Frederick William Herschel ? De quoi est-il l'inventeur ? De quoi témoigne la proximité de Julia Margaret Cameron avec ce pionnier de la photographie ?

→ « John Herschel astronome et photographe », site Photographie antiquités : bit.ly/3sKjFLq

27. *Mary*
1873

28. *The Astronomer*
[L'astronome (John Frederick William Herschel)],
1867



29



« Imprécisions » et « accidents »



30

« Les “défauts” observés, tels que décrits en 1869 par le photographe Henry Peach Robinson (1830-1901) dans son traité *De l’effet artistique en photographie*, relèveraient de deux catégories : l’imprécision (on préférera ce terme à celui de “flou”) liée à la prise de vue, dont le motif est à rechercher soit dans la mise au point (les exemples sont innombrables), soit dans le bougé du modèle [...] ; et la négligence dans le traitement des négatifs comme des tirages, entraînant diverses perturbations visuelles - taches, rayures et éraflures, coulures, traces de doigts, poils ou poussières pris dans la surface du négatif. »

Quentin Bajac, « “Mortel et pourtant divin”. Lectures de Julia Margaret Cameron », in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 24.



→ Julia Margaret Cameron, *Annie*, 1864 (bit.ly/3sMW9xu)

→ Julia Margaret Cameron, *The Mountain Nymph Sweet Liberty* [La nymphe des montagnes, douce liberté], 1866 (bit.ly/3PvFBTF)

→ Julia Margaret Cameron, *Henry Taylor*, 1865 (bit.ly/3Rcoc3y)

→ Julia Margaret Cameron, *Christabel*, 1866 (bit.ly/3RcFOMB)

→ Julia Margaret Cameron, *T. Carlyle*, 1867 (bit.ly/463QUYo)

Quelles caractéristiques peut-on relever dans le premier portrait (cadre, mise au point et profondeur de champ, pose et expression du modèle, éclairage) ? Retrouve-t-on ces caractéristiques dans les portraits suivants ? Pourquoi Julia Margaret Cameron a-t-elle pu écrire sous cette photographie « *My first success* » [Ma première réussite] ? Sur quelles parties du visage ou du buste du modèle Julia Margaret Cameron semble-t-elle avoir fait la mise au point ? D’où proviennent les zones « floues » présentes dans chacune de ces images ? De la distance de mise au point ? D’une faible profondeur de champ ? D’un mouvement du modèle au moment de la prise de vue ? Quel était le temps de pose moyen utilisé par Julia Margaret Cameron ?

29. *Annie*
1864

30. *The Mountain Nymph Sweet Liberty*
[La nymphe des montagnes, douce liberté]
1866

Lire et commenter cette citation de Julia Margaret Cameron :

« Ce que m'a dit mon plus jeune fils Henry Herschel, qui lui-même est aujourd'hui un photographe tout à fait remarquable, me semble très juste, à savoir que le succès de mes premières photographies floues fut "un coup de chance extraordinaire". J'entends par là que, faisant la mise au point, je parvins à quelque chose qui à mes yeux était très beau et j'en restai là, plutôt que de régler l'objectif sur une position plus nette, ce sur quoi insistent tous les autres photographes. »

Julia Margaret Cameron, « Annales de ma maison de verre » [1874], in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 43.



À partir des citations suivantes, lancer un débat sur le « flou » en photographie :

→ « Qu'est-ce que la mise au point et qui a le droit de dire ce qu'est la mise au point légitime ? »

Julia Margaret Cameron, lettre à sir John Herschel, 31 décembre 1864, cité in Quentin Bajac, « "Mortel et pourtant divin". Lectures de Julia Margaret Cameron », *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 26.

→ « Dans la photographie, le flou a cette particularité d'être à la fois l'erreur la plus basique à éviter, en même temps qu'une forme extrêmement difficile à obtenir sur l'image. »

Pauline Martin, *Le Flou et la photographie. Histoire d'une rencontre (1676-1985)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 28 (bit.ly/46kTo55, paragraphe 3).

→ « En effet, le jugement de valeur sur le flou dépend d'abord de l'auteur (avant le regardeur) et par conséquent de son milieu culturel. Une photo floue peut être considérée comme ratée pour un amateur, irrécupérable pour un professionnel (de la publicité ou de la mode par exemple), mais intéressante pour un artiste. »

Julia Elchinger, *Un éloge du flou dans et par la photographie*, thèse de doctorat en arts visuels, université de Strasbourg, 2010, p. 15 et 17 (bit.ly/489l66f).

Revenir sur le statut du « flou » dans l'histoire de la photographie, notamment chez les artistes pictorialistes pour lesquels Julia Margaret Cameron a été une référence majeure. Quelles conceptions de la photographie partagent-ils ? En quoi la pratique pictorialiste est-elle héritière des choix esthétiques opérés par Julia Margaret Cameron ?

→ « Le pictorialisme », galerie Wallpepper : bit.ly/3Z588T7

→ « Le pictorialisme - Histoire de la photographie #3 », L'artichaut : bit.ly/3R7nO6k

→ « Le flou et la photographie », conférence de Pauline Martin, docteure ès lettres, cérémonie de fin d'études master 2022 de la faculté des lettres de l'université de Lausanne, UNIL, 17 novembre 2022 : bit.ly/3P11M2g

→ « Flou, une histoire photographique », Lausanne, Photo Elysée, 2023 : bit.ly/3ZfdTha

→ Hélène Orain, « La fortune critique de Julia Margaret Cameron entre 1875 et 1915 », *Revue de l'art*, n° 193, septembre 2016 : bit.ly/3Pufldc



Collecter des photographies (presse, internet, albums de famille...) qui présentent des zones « floues ». Distinguer et définir les différents types de flous (flou de mise au point, flou de profondeur de champ, flou de mouvement, flou de bougé), ainsi que le plan de mise au point.

Relever les usages de ces images (photographie de mode, photographie documentaire, photographie sportive, photographie artistique, photographie de presse, photographie de famille...).

Quelle intention pouvait avoir le photographe en choisissant de traduire certaines zones nettes et d'autres floues ? Quelle incidence a ce rendu sur la lecture de l'image ?

→ Vincent Basso Bert, « Une histoire de flous... », Bougival Photo Club, 2017 :

bit.ly/3RbUE5S

→ Damien Arlettaz, *Flou allié*, Paris, ENSCI - Les Ateliers, 2010 : bit.ly/3sLMh7f

Expérimenter les flous photographiques en réalisant une série de portraits d'une même personne.

On pourra, dans un premier temps, choisir un seul type de flou pour mieux appréhender ses rendus. Par exemple, pour le flou de profondeur de champ, on pourra réaliser plusieurs portraits en plan serré d'une même personne, en faisant varier à chaque fois un seul des deux paramètres suivants : ouverture du diaphragme, distance de mise au point (travailler avec une vitesse relativement rapide de manière à éviter un flou de bougé ou de mouvement).



Se documenter sur le procédé au collodion humide utilisé par Julia Margaret Cameron à la prise de vue pour réaliser ses négatifs sur plaque de verre. Quelles sont les étapes de fabrication d'une plaque au collodion humide ?



31. *La Madonna Aspettante / Yet a little while*
[La Madone expectante / Encore un instant]
1865

Quel élément photosensible est utilisé dans cette technique ? Pourquoi l'adjectif « humide » est-il ajouté au nom de ce procédé ? Les plaques pouvaient-elles être préparées à l'avance ? Quelle était la sensibilité à la lumière de ce type de négatifs ? Quelle incidence cela avait-il sur le temps d'exposition au moment de la prise de vue ? Combien de temps devait poser un modèle ? Quelles traces pouvaient rester visibles sur ces négatifs sur verre ?

→ « Julia Margaret Cameron's working methods », Victoria and Albert Museum : bit.ly/3LdUs2s et bit.ly/3ZaaUq5

→ Édouard Franqueville, « Le collodion humide » : bit.ly/3Ptk7qa

→ Jacques Beaud, *La Photographie au collodion humide*, film réalisé pour le Musée suisse de l'appareil photographique, 2017 : bit.ly/3P12pJa



→ Julia Margaret Cameron, *The Dream* [Le rêve], 1869 (bit.ly/3LiZBGn)

→ Julia Margaret Cameron, *Paul and Virginia* [Paul et Virginie], 1864 (bit.ly/4891u2q)

→ Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1864 (bit.ly/3PutoOU)

→ Julia Margaret Cameron, *La Madonna Aspettante / Yet a little while* [La Madone expectante / Encore un instant], 1865 (bit.ly/3ZafggN)

Quels types d'empreintes a laissés Julia Margaret Cameron sur l'image *The Dream*, en bas à droite ?

Quelle pouvait être son intention en grattant les pieds de Paul, et en ajoutant un décor dessiné au portrait de Julia Jackson ? Quelles irrégularités peut-on retrouver sur *La Madonna Aspettante / Yet a little while*, ainsi que sur les autres images présentées dans l'exposition ? Des poussières ? Des rayures ? Des coulures ? Des bulles ? Des déchirures du collodion ?

Commenter les citations suivantes :

→ « Enfin pour ce qui est des taches, je pense qu'il faut les laisser. Je pourrais les retoucher, mais je suis le seul photographe qui ne donne que des photographies non retouchées, et les artistes, pour cette raison, parmi d'autres, présentent mes photographies. »

Julia Margaret Cameron, lettre à sir Edward Ryan, 1874, citée par Quentin Bajac, « "Mortel et pourtant divin". Lectures de Julia Margaret Cameron », in *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, Paris, cat. exp., Jeu de Paume/Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 27.

→ « Depuis, l'imperfection technique n'effraie plus, bien au contraire : l'accident, l'imprévisibilité du matériau, l'ouverture du procédé à la dimension du hasard sont, dans le domaine de l'art et de la photographie, largement explorés tout au long du ^{xx}e siècle ainsi qu'au ^{xxi}e. Pour n'en prendre qu'un exemple, on mentionnera la photographe contemporaine Sally Mann, qui adopte la technique ancienne du collodion chère à Cameron et dont la pratique et l'esthétique sont étroitement liées à une dimension accidentelle du procédé. »

Quentin Bajac, « "Mortel et pourtant divin". Lectures de Julia Margaret Cameron », *op. cit.*, p. 28.



Sur le site d'intelligence artificielle Craiyon, générer des photographies à partir des mots suivants : « Julia Margaret Cameron photographs ». Quelles sont les caractéristiques reprises par l'IA ? Reconnaît-on que ces photographies n'ont pas été réalisées par Cameron ? Comment ? Les images produites présentent-elles des « défauts » techniques ou des accidents ?

→ Site Craiyon : www.craiyon.com/

→ Victor Vasseur, « Un cliché primé à un grand concours de photos était une image générée par intelligence artificielle », France Inter, 2023 : bit.ly/3P54KmF

3

« Sujets d'imagination » et sources littéraires

« En 1865, quand elle eut cinquante ans, son fils lui offrit un appareil photographique. Ce présent lui fournit enfin l'exutoire à l'énergie qu'elle avait consommée en poésie, en romans, à refaire les maisons, à concocter des currys et à divertir ses amis. Elle devint dès lors une photographe. Toute sa sensibilité s'exprimait, et - ce qui était probablement plus important - était jugulée dans cet art naissant. La cave à charbon fut transformée en chambre noire, le poulailler en serre, les bateliers furent transformés en roi Arthur, les jeunes villageoises en reine Guenièvre. Tennyson fut enveloppé dans des couvertures, Sir Henry Taylor avait une couronne de guirlandes. »

Virginia Woolf, « Julia Margaret Cameron » [1926], in Julia Margaret Cameron, *Annales de ma maison de verre*, Madrid, Casimiro, 2015, p. 18.

💡 « Le tableau vivant a été une tradition populaire, notamment présente dans le théâtre religieux (qu'on songe à la tradition qui se perpétue des crèches vivantes), et c'est au XVIII^e siècle que le *tableau vivant* fut véritablement reconnu comme une forme artistique, quand il devint en Europe un loisir très prisé par la haute société de l'Ancien régime. Le principe en est simple : il s'agit de reproduire sur scène des toiles célèbres, "de vrais tableaux connus" avec des modèles vivants et costumés. »

Jean Max Colar, « Pratiques contemporaines du tableau vivant », conférence au Centre Pompidou, 2012 (bit.ly/3PcH9QS).

Qu'appelle-t-on un « un tableau vivant » ? À quelle époque et dans quel contexte cette pratique s'est-elle particulièrement développée ? En quoi les mises en scène photographiques de Julia Margaret Cameron peuvent-elles être reliées à cette tradition des tableaux vivants ?

→ « Le tableau vivant, une forme d'art étonnante », Les Découvreurs : bit.ly/3Le1SCB

→ « Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienne (1840-1880) », musée d'Orsay, 1999 : bit.ly/3Rd7RM6



👁️ → Julia Margaret Cameron, *The Rosebud Garden of Girls* [La roseraie des jeunes filles], 1868 (bit.ly/4416Bn2)

→ Julia Margaret Cameron, *The Rosebud Garden of Girls* [La roseraie des jeunes filles], 1868 (bit.ly/47ZtANr)

Décrire ces compositions photographiques. Quel a pu être le processus de travail de Julia Margaret Cameron pour parvenir à ces images ?

Lire et traduire la neuvième strophe du poème *Maud* de Lord Tennyson (1855) qui donne son titre à ces photographies (bit.ly/3sLPqnv). Quels choix de mise en scène a dû opérer Julia Margaret Cameron ?

Pour quelles raisons ces « sujets d'imagination » ont-ils pu être mal reçus par les critiques ? Quel rapport ces photographies instaurent-elles entre réel et imaginaire ?

👁️ → Julia Margaret Cameron, *Alfred Tennyson*, 1865 (bit.ly/451jclb)

→ Julia Margaret Cameron, *King Arthur* [Le roi Arthur], 1874 (bit.ly/3Esu0OG)

→ Julia Margaret Cameron, *The Passing of King Arthur* [La mort du roi Arthur], 1874 (bit.ly/45SSVqq)

Qui était Alfred Tennyson ? Comment Julia Margaret Cameron et lui se sont-ils rencontrés ? Quel projet les a réunis ? Quel récit d'Alfred Tennyson a inspiré les deux dernières photographies ?

Mener une recherche sur les grandes étapes de la légende arthurienne. Comment le roi Arthur est-il représenté ici ? En quoi l'épée est-elle importante ?

→ « Alfred Tennyson's *Idylls of the King*, photographically illustrated by Julia Margaret Cameron », British Library : bit.ly/3Pcgeor

→ Danielle Quéruel, « Arthur est-il mort ? », BnF, « *Les Essentiels* » : bit.ly/45HkQKe

→ « Girflet jetant Excalibur dans le lac. La mort du roi Arthur », BnF,

« *Les Essentiels* » : <https://bit.ly/3ZaaM9Z>

32. *The Rosebud Garden of Girls*
[La roseraie des jeunes filles]
1868



33



34

33. *St Agnes*
[Sainte Agnès]
1872

34. *Call, I Follow, I Follow. Let me Die!*
[Appelle et je viens, je viens.
Laissez-moi mourir !]
1867

→ Julia Margaret Cameron, *Call, I Follow, I Follow. Let me Die!* [Appelle et je viens, je viens. Laissez-moi mourir !], 1867 (bit.ly/463zZ8i)

→ Julia Margaret Cameron, *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere* [La séparation de sir Lancelot et de la reine Guenièvre], 1874 (bit.ly/45Z0USO)

Quels personnages des *Idylles du roi* de Tennyson sont représentés dans ces deux photographies ? Quels éléments renvoient au Moyen Âge ? Quelles sont les attitudes des modèles ? Quelles impressions cela peut-il susciter ? Pour quelles raisons les artistes et écrivains de l'Angleterre victorienne s'intéressent-ils à ce cycle romanesque ?

→ « La légende arthurienne en 16 épisodes », BnF, « Les Essentiels » : bit.ly/486V4k7

→ Danielle Quérue, « Lancelot et les excès de l'amour », BnF, « Les Essentiels » :

bit.ly/3r3j0Em

→ Anne Besson, « L'Angleterre victorienne, berceau de la fantasy », BnF :

<https://bit.ly/3PbxLgk>



→ Julia Margaret Cameron, *Prospero and Miranda* [Prospero et Miranda], 1865 (bit.ly/3EvN6n8)

→ Julia Margaret Cameron, *Friar Laurence and Juliet* [Frère Laurent et Juliette], 1865 (bit.ly/3sPHeIW)

→ *Juliet in the cell of Friar Lawrence (Romeo and Juliet)*, d'après Edward Matthew Ward, 1873 (bit.ly/3PtB6IX)

Comparer les deux photographies de Julia Margaret Cameron. À quel auteur dramaturge font-elles référence ? Que peut-on noter du choix des modèles et des costumes ? En quoi la récurrence des mêmes modèles renseigne-t-elle sur les dispositifs de mise en scène de Julia Margaret Cameron ?

Lire la première scène de l'acte IV de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare :

→ William Shakespeare, *Roméo et Juliette* (1597), acte IV, scène 1 : bit.ly/3sCkTbu

Comment la photographe adapte-t-elle, visuellement, ce dialogue entre Frère Laurent et Juliette ?

Poursuivre l'analyse en comparant la photographie de Frère Laurent et Juliette avec la gravure d'après Ward. Quelles différences notables peut-on observer ? Se référer à l'extrait de l'analyse de Gwendoline Koudinoff dans la partie « Approfondir » (p. 30).



→ Julia Margaret Cameron, *St Agnes* [Sainte Agnès], 1872 (bit.ly/45NK61C)

→ Julia Margaret Cameron, *Pomona*, 1872 (bit.ly/3Ric15n)

→ Julia Margaret Cameron, *The Sisters* [Les sœurs], 1871 (bit.ly/3sLOiAl)

→ Julia Margaret Cameron, *Lorina, Edith and Alice Liddel*, 1872 (bit.ly/3RcqLTe)

Qui sont les sœurs Liddell figurant dans ces photographies ? Quel livre de la littérature de jeunesse ont-elles inspiré ? Comment ce livre a-t-il été accueilli par le public en 1865 et en quoi proposait-il un renouveau littéraire à l'époque victorienne ? En quoi cette présence des trois sœurs témoigne-t-elle des interactions entre les cercles artistiques et littéraires de l'époque ?

→ Anaïs Orieu, « Cette petite fille était-elle la véritable Alice au pays des merveilles ? », *Terrafemina*, 2015 : bit.ly/3sJQLen

→ Anne Besson, « Alice au pays des merveilles, la naissance d'un genre », BnF : bit.ly/44KnfTh



En classe de maternelle, présenter cette séquence photographique :

→ Henry Peach Robinson, *Riding Hood* (nos 1 à 4), 1858

(bit.ly/3sN4AZB ; bit.ly/3PvS49U ; bit.ly/3Rbb9iE ; bit.ly/3Evv167)

Dans chaque image, identifier les personnages du conte, les différents espaces intérieurs et extérieurs, les détails et les accessoires. Cette histoire se déroule-t-elle aujourd'hui ? Si ce n'est pas le cas, quand ? Comment peut-on le savoir ? Dans quel ordre les images doivent-elles être présentées pour raconter le conte ?

→ « Séquence de littérature - Le Petit Chaperon rouge MS/GS », Les yeux dans le dos, 2021 : bit.ly/3RasliU



→ Henry Peach Robinson, *Mr Werner as Richelieu*, vers 1857 (bit.ly/451p6cl)

→ Oscar Gustav Rejlander, *The Two Ways of Life*, vers 1857 (bit.ly/3R7BVWwp)

→ Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1508-1512 (bit.ly/484hNxj)

Que mentionne le titre de la photographie de Henry Peach Robinson et que peut-on en déduire quant au mode de construction de cette image ? Dans l'œuvre d'Oscar Gustav Rejlander, décrire les différents groupes de personnages. Ces modèles se sont-ils forcément rencontrés ? À quel procédé le photographe a-t-il eu recours ? Quelles similitudes peut-on observer entre cette photographie et *L'École d'Athènes* de Raphaël ?

En quoi la présence de ces deux photographes dans l'exposition « Art Treasures » de Manchester en 1857 témoigne-t-elle de la reconnaissance de la photographie en tant que pratique artistique ? Traduire la formule « *High Art Photography* » et examiner en quoi les aspirations de Julia Margaret Cameron peuvent s'inscrire dans la lignée de ce mouvement (voir la partie « Approfondir », p. 22-23).

→ « The Manchester Art Treasures Exhibition » de 1857, BBC, 2018 : bit.ly/44ML7p4



« Sur le plan historique, il s'agit de montrer comment la mise en scène de la photographie correspond à une histoire du tableau vivant depuis le XIX^e siècle. Contrairement à l'idée reçue, la photographie posée n'est pas le résultat des contraintes techniques du temps de pose. Il ne s'agit pas d'un archaïsme mais d'une esthétique où le photographe pense l'espace de la représentation comme une sorte de scène de théâtre sur laquelle les modèles viennent jouer. »

Michel Poivert, « Notes sur l'image performée. Paradigme réproposé de la photographie ? », in Julie Ramos (dir.) *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art (INHA)/Mare & Martin, 2014, p. 215 (bit.ly/45WsjEM).

Parmi les exemples suivants, analyser comment les artistes contemporains s'emparent de cette référence au tableau vivant. Le font-ils tous de la même manière ? Sont-ils tous fidèles à l'œuvre originale ? Quelles peuvent être leurs différentes intentions ?

→ Cindy Sherman, *Untitled #224*, 1990 (bit.ly/3Z8pwGq)

→ Le Caravage, *Le Jeune Bacchus malade*, vers 1593-1594 (bit.ly/3Rge3CP)

→ Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979 (bit.ly/466mLYJ)

→ Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882 (<https://bit.ly/3rAn6nJ>)

→ Jean-Luc Godard, photogramme du film *Passion*, 1982 (bit.ly/3RbYo7q)

→ Rembrandt, *La Ronde de nuit*, vers 1642-1655 (bit.ly/3P7q2zR)

→ Rembrandt, *Flash Mob*, 2013 (bit.ly/44L3EIA)

→ Eleanor Antin, *Judgement of Paris (after Rubens)*, 2007 (bit.ly/3PxxupG)

→ Peter Paul Rubens, *The Judgement of Paris*, vers 1638 (bit.ly/482K07J)



Par petits groupes, choisir un tableau ou l'extrait d'une œuvre littéraire. Relever les éléments significatifs de l'œuvre : actions, cadres, personnages, costumes, postures, couleurs, lumières, etc. Par le jeu des attitudes et des gestes, de la composition et du cadrage, mettre en scène et composer une image photographique. Échanger autour des images réalisées.



35. *Julia Jackson*
1867

Activités autour de l'exposition

MERCREDIS
· 12H30
VENDREDIS
· 17H

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

Visite de l'exposition avec une conférencière

VISITES DE L'EXPOSITION

MARDI 10 OCTOBRE
· 18H

Par Lisa Springer, commissaire

MARDIS 31 OCTOBRE
& 26 DÉCEMBRE
· 18H

Par une conférencière
Entrée gratuite pour les moins de 25 ans inclus et les étudiants

MARDI 7 NOVEMBRE
· 18H

Par Marta Weiss, conservatrice en chef chargée de la photographie au Victoria and Albert Museum, et Quentin Bajac, commissaire associé pour l'étape parisienne

CONFÉRENCES

MARDI 7 NOVEMBRE
· 19H

L'œuvre de Julia Margaret Cameron à travers son autobiographie *Annals of My Glass House*
Par Marta Weiss

MARDI 5 DÉCEMBRE
· 19H

Julia Margaret Cameron, Francesca Woodman, la fabrique du visage invisible
Par Marion Grébert, historienne de l'art

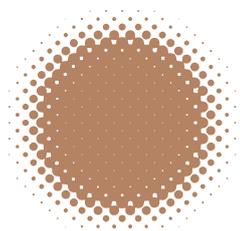
MARDI 16 JANVIER
· 19H

Mises en scène des corps dans l'œuvre d'Elina Brotherus
Par Elina Brotherus, artiste

CONCERT

JEUDI 14 DÉCEMBRE
· 20H

La bande-son de Julia Margaret Cameron :
Ethel Smyth, Joseph Haydn, Hubert Parry
Avec Suzanne Durand-Rivière
et Kana Egashira (violons), Claire Parruitte
(alto) et Étienne Cardoze (violoncelle)
Un programme inédit conçu par les musiciens
de l'Orchestre de chambre de Paris



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}

PASS IMAGE



Abonnez-vous et profitez
d'un accès libre à toutes les expositions,
ainsi que d'avantages exclusifs

VISITES DE GROUPE

Sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org



A V&A Exhibition –
Touring the World

Commissaire : Lisa Springer
Commissaire associé pour l'étape parisienne :
Quentin Bajac

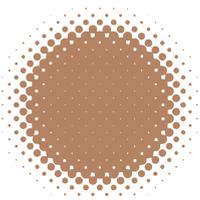
Soutenu par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*



AMIS DU
JEU DE PAUME



Retrouvez en ligne
toute la programmation
autour de l'exposition



#ExpoJuliaMargaretCameron
jeudepaume.org

Médias associés



Remerciements



COUVERTURE :

Annie
1864

RELECTURE : Claire Lemoine
GRAPHISME : Sara Campo et Edith Bazin
MAQUETTE : Élise Garreau
© Jeu de Paume, Paris, 2023

PROVENANCE ET CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

Pour les visuels 3, 23 et 35 : Bibliothèque nationale de France, département
des estampes et photographies, Paris © Bibliothèque nationale de France

Pour les visuels 15, 19, 22 et 26 : Maisons de Victor Hugo, Paris – Guernesey
© Creative Commons CC0 Paris Musées / Maisons de Victor Hugo, Paris – Guernesey

Pour tous les autres visuels : Victoria and Albert Museum, Londres © The Royal
Photographic Society at the V&A, acquise grâce au généreux soutien du National
Lottery Heritage Fund et de l'Art Fund