

JEU DE PAUME

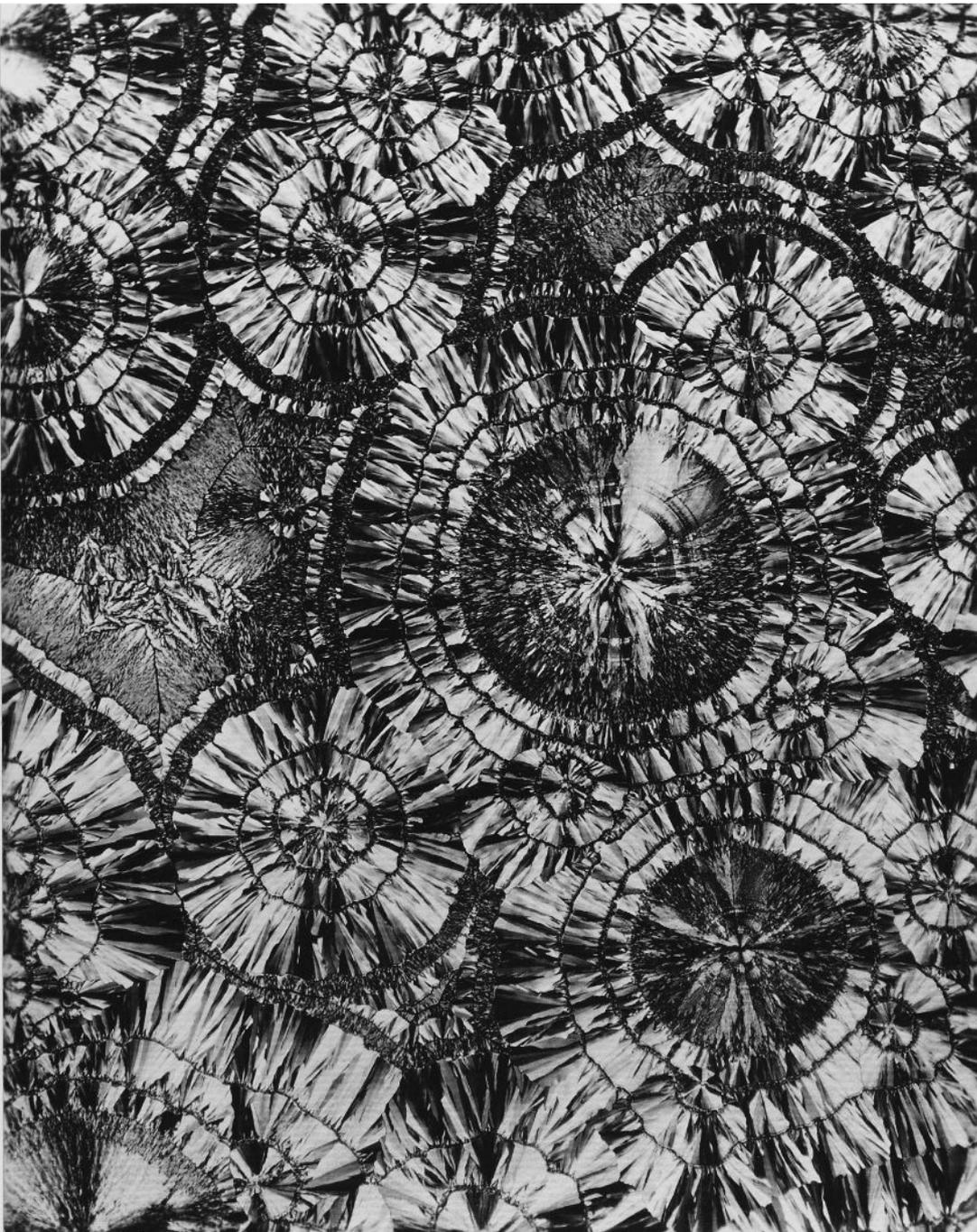
dossier enseignants

février-mai 2013

Laure Albin Guillot

(1879-1962)

l'enjeu classique



dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

■ **découvrir l'exposition** propose une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

■ **approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, des orientations bibliographiques et thématiques, ainsi que des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier enseignants est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume.

contacts

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95/paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41/serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Camila Farina
camilafarina@jeudepaume.org
Mathilde Kiener
mathildekiener@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Maxime Seguin, académie de Créteil
maximeseguin@jeudepaume.org

visites scolaires, février-mai 2013

■ visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du service éducatif accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions du Jeu de Paume, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites-conférences permettent aux publics scolaires de s'appropriier les expositions et les œuvres, d'être en position active devant les images.

tarif : 80 € ; réservation : 01 47 02 12 41/serviceeducatif@jeudepaume.org

■ visite préparée pour les enseignants

Le dossier est présenté aux enseignants lors de la « visite préparée », qui est proposée au début de chaque exposition. Cette séance spécifique de deux heures permet aux enseignants de préparer la visite des classes et les axes de travail pour les élèves.

mardi 19 mars, 18 h 30

séance gratuite, ouverte à tous les enseignants ; réservation : 01 47 03 04 95

■ parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, les parcours croisés permettent d'explorer des thématiques communes à différentes institutions culturelles.

Avec Les Arts décoratifs

Les Arts décoratifs proposent des correspondances historiques, sociales et artistiques avec l'œuvre photographique de Laure Albin Guillot dans la France de l'entre-deux-guerres. La découverte du mobilier, des objets, des arts de la table amène les élèves à retracer le cadre de vie, à identifier les matières et les techniques, à repérer le répertoire décoratif et les sources d'inspiration des créateurs du style Art déco.

Jeu de Paume : 80 € ; réservation : 01 47 03 04 95

Les Arts décoratifs : 90 € ; réservation : 01 44 55 59 25 /
jeune@lesartsdecoratifs.fr

Avec le Musée des arts et métiers

Le parcours choisi dans les collections du Musée des arts et métiers accompagne la visite de « Laure Albin Guillot (1879-1962), l'enjeu classique » en retraçant l'histoire des techniques qui ont jalonné l'invention de la photographie, sa diffusion et ses applications.

Jeu de Paume : 80 € ; réservation : 01 47 03 04 95

Musée des arts et métiers : 100 € ; réservation : 01 53 01 82 75/65 /
musee-resa@cnam.fr

■ parcours thématiques

Composés d'une visite-conférence dans les salles d'exposition et d'une séance de projection commentée dans l'espace éducatif du Jeu de Paume, les parcours thématiques proposent de replacer les images présentées dans le contexte de l'histoire des arts visuels en envisageant un axe particulier (enregistrement du réel et construction plastique, photographie et histoire de l'art, diffusions et applications de la photographie...). Les thématiques sont choisies et adaptées en fonction des demandes et des classes.

durée : 2 h ; tarif : 120 € ; inscription et réservation : 01 47 03 04 95

/ découvrir l'exposition	5
Présentation de l'exposition	6
/ repères : Femmes photographes et professionnalisation dans l'entre-deux-guerres	7
/ repères : La notion de « style français »	9
Repères biographiques	10
bibliographie sélective	11
/ approfondir l'exposition	13
Introduction	14
La photographie d'atelier : portraits et nus	17
Conception et composition des portraits	17
Le portrait photographique comme genre, de Nadar aux années 1930	19
Nus et images du corps	20
pistes de travail	22
Applications de la photographie : arts décoratifs et arts appliqués	28
Entre art, artisanat et industrie	29
Micrographies décoratives, art et science	30
Photographies publicitaires	32
pistes de travail	38
orientations bibliographiques thématiques	42

Cette exposition a été organisée par le Jeu de Paume avec la collaboration de la Parisienne de Photographie, délégataire de service public pour la numérisation et la mise en valeur des collections de la Ville de Paris.

Elle a été réalisée grâce au partenariat privilégié avec la Manufacture Jaeger-LeCoultre.



En partenariat avec :



Commissaires de l'exposition
Delphine Desveaux, directrice des collections Roger-Viollet à la Parisienne de Photographie
Michaël Houlette, commissaire et coordinateur d'expositions, Jeu de Paume

en couverture : *Micrographie, Acide hippurique*, vers 1931
Collection Société française de photographie

toutes les photos (sauf p. 12, 17, 32, 35, 37 et 40) :
© Laure Albin Guillot/Roger-Viollet

© Jeu de Paume, Paris, 2013



Hubert de Givenchy, 1948
Épreuve argentique, 12,9 x 10,8 cm
Collections Roger-Viollet/Parisiennne de Photographie

découvrir l'exposition

« Complexe et controversé, le travail de Laure Albin Guillot (Paris, 1879-1962) reste méconnu du public français et international. Si son esthétique classique et son lyrisme symbolique l'éloignent des pratiques avant-gardistes de nombre de ses contemporains, l'influence de son travail et surtout son activisme institutionnel ont néanmoins marqué le milieu de la photographie française de toute une époque. Malgré la grande notoriété de Laure Albin Guillot dans les années 1930 et 1940, et peut-être en raison du caractère ambigu et inclassable de son travail, c'est la première fois qu'une exposition explore toutes les facettes de sa carrière, et questionne l'œuvre et la place que la photographe occupe dans l'histoire de la photographie. Organisée en quatre sections, elle permet de découvrir ses portraits et ses nus, incarnant le classicisme et un certain "style français", qui fut largement célébré à l'époque, son rôle actif dans le domaine de la publicité, ainsi que son œuvre imprimée et, enfin, un ensemble conséquent de ses "micrographies décoratives", stupéfiantes photographies de préparations microscopiques qui firent sa renommée en 1931. De nombreux livres, magazines, publications et documents sont rassemblés pour rendre compte de la complexité de l'activité professionnelle et artistique de Laure Albin Guillot [...]. L'on ne peut s'empêcher de noter cette coïncidence historique : la présentation en 1937, dans les murs mêmes du Jeu de Paume, de l'exposition "Femmes artistes d'Europe", qu'organisa Laure Albin Guillot en tant que présidente de l'Union féminine des carrières libérales et commerciales, et à laquelle elle participa. »

Marta Gili, « Avant-propos », in *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013, p. 7.

Présentation de l'exposition

L'exposition présentée par le Jeu de Paume réunit deux cents épreuves photographiques et livres originaux de Laure Albin Guillot (Paris, 1879-1962), ainsi que des magazines et documents d'époque issus de collections privées et publiques comme le musée national d'Art moderne, la Bibliothèque nationale de France, le musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône), le musée français de la Photographie (Bièvres) ou encore la Société française de photographie. Une grande partie des tirages originaux et documents exposés proviennent des collections de l'agence Roger-Viollet (Parisienne de Photographie) qui fit l'acquisition du fonds d'atelier Laure Albin Guillot en 1964. Ce fonds, appartenant aujourd'hui à la Ville de Paris, a été récemment rendu accessible après un long travail d'inventaire. Il est composé de 52 000 négatifs et de 20 000 épreuves.

Dans le paysage artistique français des années 1920-1940, où la modernité et la production d'avant-garde connaissent les faveurs de notre regard et de notre goût contemporains, la photographie de l'artiste pourrait sembler relever d'une tradition à contre-courant. C'est pourtant cette photographie, incarnant le classicisme et un certain « style français », qui fut largement célébrée à l'époque.

Si la photographie de Laure Albin Guillot est incontestablement l'une des plus en vogue dans l'entre-deux-guerres en France, sa personnalité reste aujourd'hui une énigme. Car, paradoxalement, peu d'études ont été consacrées à l'œuvre et à la carrière de cette artiste. Ses premières œuvres apparaissent dans les salons et les publications au début des années 1920, mais c'est essentiellement au cours des années 1930 et 1940 que Laure Albin Guillot, artiste, professionnelle et figure institutionnelle, occupe et domine la scène photographique. Photographe indépendante, elle se consacre à des genres variés comme le portrait, le nu, le paysage, la nature morte et, dans une moindre mesure, le reportage. Technicienne hors pair, elle élève la pratique jusqu'à un certain élitisme.

Photographe de son temps, elle utilise les nouveaux modes de diffusion de l'image et fournit à la presse et

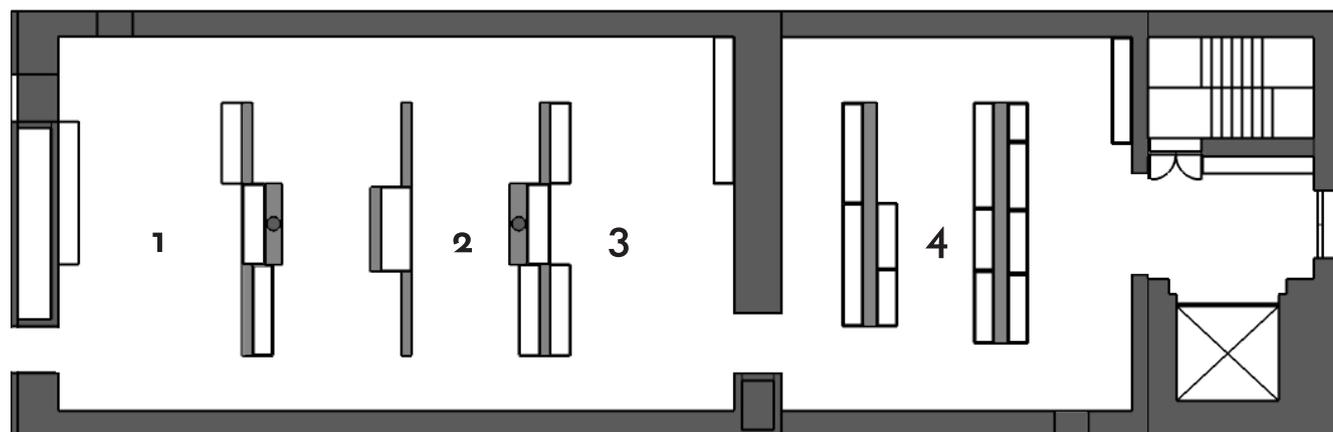
à l'édition des illustrations et des créations publicitaires. Elle est notamment l'une des premières en France à envisager l'application décorative de la photographie par ses recherches formelles avec l'infiniment petit. Avec la photomicrographie, qu'elle renomme « micrographie », Laure Albin Guillot offre ainsi de nouvelles perspectives créatrices combinant science et arts plastiques. Enfin, à la fois membre de la Société des artistes décorateurs, de la Société française de photographie, directrice des archives photographiques de la direction générale des Beaux-Arts (futur ministère de la Culture) et premier conservateur de la Cinémathèque nationale, présidente de l'Union féminine des carrières libérales, elle apparaît comme l'une des personnalités les plus actives et les plus conscientes des enjeux photographiques et culturels de son époque.

1. L'atelier

Laure Albin Guillot fait ses débuts dans la première moitié des années 1920 avec des portraits et des photographies de mode. Son code est dès lors celui de l'élégance. Sa manière est assez systématique et elle use d'artifices divers : décor dépouillé, plan rapproché, profondeur de champ réduite, éclairages simples. L'effet voulu d'intériorité et d'intimité est accentué par des poses inspirées qui traduisent le caractère du modèle comme le font les peintres. Elle accepte d'être comparée aux pictorialistes. Elle en est assez proche à ses débuts par la forme et par la technique, grâce à des optiques qui floutent (Opale et Eidoscope). Ses séances sont courtes (jamais plus de vingt minutes), les lampes sont positionnées pour se compléter et aucun détail n'est perdu dans l'ombre grâce à un éclairage plus faible, opposé au premier. Elle améliore le naturel, les contours sont adoucis, la lumière diffuse est flatteuse.

Dans l'exercice du nu, la photographe privilégie la maîtrise de la forme sur l'inspiration, elle quête une pureté poétique. La référence à la statuaire est assumée. Ses nus sont construits par la lumière, ils tendent vers l'idéal. Le modèle est réduit à une forme plastique, à un ensemble de lignes. Le visage est repoussé dans les angles, presque effacé.

plan de l'exposition



Femmes photographes et professionnalisation dans l'entre-deux-guerres¹

« Et si l'entre-deux-guerres était, pour les femmes, un âge d'or de l'image ? » C'est avec cette question que Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici introduisent leur réflexion sur les femmes photographes dans le livre *Femmes artistes, artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*². En effet, les noms de femmes photographes célèbres ont émergé durant cette période à Paris et à New York. Nous citerons, pour les plus connues, Lee Miller, Berenice Abbott, Germaine Krull, Dora Maar, Gisèle Freund ou encore Florence Henri et Lisette Model. Pourquoi le choix de ce médium ? Selon les mots de Germaine Krull, « Photographier est considéré comme un métier. Un métier d'artisan », qui permet notamment de trouver des débouchés professionnels importants dans le domaine des magazines illustrés, nombreux dans ces années-là, et également de la mode. C'est le cas de Laure Albin Guillot qui publie des photographies dans *Vogue* dès 1922. De plus, en matière de photographie, il n'y pas encore de « maîtres ». À cette époque, « elle permet à des acteurs culturels traditionnellement marginalisés, comme les femmes, de s'en emparer et même de l'utiliser pour reproduire d'autres représentations que celles dominées par les hommes³. »

« Pour qui s'intéresse à la professionnalisation des femmes dans la première moitié du XX^e siècle en France, la carrière de Laure Albin Guillot est exemplaire par la diversité de ses intérêts et par la cohérence de son parcours⁴. » Autodidacte devenue photographe et publiciste, membre de la Société française de photographie, Laure Albin Guillot est l'une de ces pionnières influentes. Parallèlement à sa carrière de photographe, elle connaît une ascension exceptionnelle dans le milieu institutionnel : elle devient archiviste en chef du service photographique de la direction générale des Beaux-Arts en 1932, puis prend la direction de la Cinémathèque nationale en 1933. Cette carrière exceptionnelle reflète à la fois le changement d'attitude de l'administration vis-à-vis de la professionnalisation des femmes et l'implication de Laure Albin Guillot dans le champ de la photographie.

C'est dans ce contexte que cette artiste, comme d'autres femmes photographes, opte tout particulièrement pour le portrait, où la composition du sujet rend « visible une part non négligeable de femmes dans le monde culturel parisien, tout en faisant voir des images non conformes de leurs rôles sociaux et sexuels⁵. » Au début des années 1930, elle fait partie de plusieurs réseaux féministes : l'Union féminine des carrières libérales et commerciales ainsi que les « soroptimistes », club de femmes considérées comme les meilleures dans leur profession, qui compte parmi ses membres la cinéaste Germaine Dulac, la peintre Sonia Delaunay, la journaliste Louise Weiss ou encore la galeriste Jeanne Bucher. En photographiant ses consœurs, Laure Albin Guillot « authentifie et pérennise » l'image de ces femmes artistes.

Il faut entendre ces réseaux comme une « prise de conscience que d'autres, ailleurs, connues ou inconnues, visibles ou invisibles, vivent la même aventure. Car en sortant de l'amateurisme, il faut aussi sortir de l'exception pour arriver à un statut plus commun qui permet de trouver sa voie dans la diversité des possibilités offertes⁶. » Pendant l'Exposition internationale de 1937, la photographe organise une « Exposition des femmes artistes d'Europe » au Jeu de Paume, dont elle défend la « rigoureuse sélection qui permet d'apprécier combien il est difficile de distinguer cet art féminin du masculin⁷ ». « Le constat y est donné – et aussitôt oublié – de l'émergence professionnelle des femmes artistes⁸. »

1. Parallèlement à l'exposition « Laure Albin Guillot », nous vous invitons à consulter sur le site Internet du Jeu de Paume les archives des expositions consacrées aux femmes photographes Berenice Abbott, Claude Cahun, Lee Miller, Lisette Model...

2. Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 151.

3. *Ibid.*

4. C. Gonnard, « Une carrière au féminin », in *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013, p. 11-27.

5. *Ibid.*, p. 154, à propos des portraits de Berenice Abbott.

6. C. Gonnard, É. Lebovici, *op. cit.*, p. 215.

7. Cité par C. Gonnard in « Une carrière au féminin », *op. cit.*, p. 31.

8. C. Gonnard, É. Lebovici, *op. cit.*, p. 223.

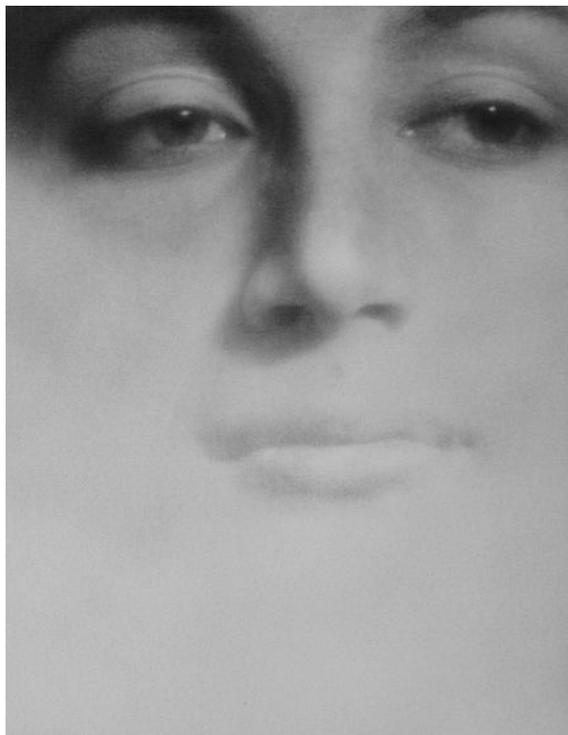


Illustration pour le *Narcisse* de Paul Valéry, 1936
Épreuve au charbon Fresson, 34,5 x 26,5 cm
Collection particulière, Paris

2. Un art décoratif

Après la victoire de 1918, Paris renoue avec sa vocation artistique et le « style français » triomphe à l'Exposition internationale des arts industriels et modernes de 1925. Proche des artistes et des artisans, Laure Albin Guillot y montre une exceptionnelle série de portraits de décorateurs. Elle réalise elle-même des kakemonos à partir de photographies stylisées et, inspirée par le japonisme, fait enchâsser certaines de ses photographies dans du bois laqué pour en faire des pare-feu ou des paravents. La photographe se considère comme un artisan d'art parmi d'autres et fréquente assidûment aussi bien des décorateurs, céramistes, verriers, laqueurs, dinandiers et bronziers que des sculpteurs, peintres et architectes. Force est de constater que son art accompagne celui des autres créateurs : un goût et des ambitions qui relèvent de l'élitisme, une très haute technicité et un style qui, volontairement tourné vers la référence classique, mais épuré, élégant et tout en subtilité, opère une avancée en douceur vers la modernité.

En 1931, son livre *Micrographie décorative* lui vaut une reconnaissance immédiate et internationale ; l'ouvrage est une curiosité visuelle jouant sur l'ambiguïté de l'origine du sujet photographié et de la nature de l'image reproduite. Les vingt planches de diatomées, minéraux et autres végétaux saisis au microscope sont autant de propositions esthétiques et sont l'aboutissement magistral d'une réflexion partagée avec son défunt mari, lui-même collectionneur de préparations microscopiques. Très médiatisée, cette parution déclenche des articles élogieux qui s'enthousiasment de la fusion entre science et art. Nulle tentative d'abstraction dans ses investigations microscopiques mais un éventail de possibilités ornementales : les micrographies peuvent se décliner

en papier peint, soieries, reliures et objets divers. Dans le débat qui anime les partisans et les détracteurs de la photographie en tant que médium artistique, Laure Albin Guillot apporte sa réponse : selon elle, la photographie est un art décoratif.

3. Photographie publicitaire

En 1933, Laure Albin Guillot publie *Photographie publicitaire*. Ce livre est l'un des rares ouvrages théoriques signé par un photographe dans la France de l'entre-deux-guerres. Elle est alors réputée pour ses portraits, ses propositions décoratives, ses photographies de mode et ses illustrations publicitaires. Mais elle est aussi une figure de l'institution, à la fois directrice des archives photographiques des Beaux-Arts et de la Cinémathèque nationale. Laure Albin Guillot est pleinement consciente des enjeux médiatiques et commerciaux qui se construisent autour du cinéma, de la radio et de la presse illustrée. À partir de sa propre expérience, elle tente de définir le rôle que la photographie peut jouer dans le paysage publicitaire qui est en train de se dessiner.

Depuis la fin des années 1920, elle exécute en effet un grand nombre d'illustrations publicitaires. Elle élabore ainsi un répertoire fait de schémas visuels simples, efficaces car facilement intelligibles. La majorité de sa production porte sur les produits de luxe (horlogerie haut de gamme, bijouterie ou mode). Elle réalise aussi de nombreuses annonces pour les industries cosmétiques et pharmaceutiques – secteurs d'activité les plus récents et les plus dynamiques de son époque.

4. L'œuvre imprimée

L'œuvre de Laure Albin Guillot est abondamment publiée. La photographe travaille aussi bien pour la presse que pour l'édition, qu'il s'agisse de portraits d'écrivains reproduits en frontispice de romans ou de photographies utilisées pour des ouvrages collectifs. Entre 1934 et 1951, elle illustre seule pas moins de onze livres : roman, manuel scolaire, guide pour le musée du Louvre, livre de prières, etc. Elle réalise parallèlement, avec la collaboration de Paul Valéry, Henry de Montherlant, Marcelle Maurette ou encore Maurice Garçon, de somptueux « livres d'artistes » combinant littérature et photographie. Avec ces ouvrages vendus par souscription, la photographe entreprend une véritable stratégie de valorisation de son œuvre. Leur facture, leur luxe et leur rareté en font de véritables objets de collection à une époque où le marché pour la photographie est inexistant. « J'ai fait accepter la photographie dans la bibliophilie », écrira-t-elle à la fin de sa vie. Expositions et livres d'artistes sont intimement liés : leur parution est annoncée par la présentation en salon ou en galerie de séries d'épreuves prestigieuses (des épreuves pigmentaires issues des ateliers Fresson pour la grande majorité). Ainsi, les tirages grand format montrant des routes ou des paysages exposés dans cette section (déposés à la Bibliothèque nationale ou à la Société française de photographie) devaient composer des albums qui n'ont finalement pas été publiés.

Delphine Desveaux et Michaël Houlette,
commissaires de l'exposition

La notion de « style français »

La notion de « style français » fut et demeure controversée d'un point de vue à la fois esthétique et politique. Si elle est récurrente dans les textes de l'entre-deux-guerres, il s'avère difficile d'en donner une définition univoque, à l'instar des enjeux sous-tendus par les termes qui la composent et de l'évolution du contexte historique. L'aspiration et la référence à un « style français » ont pu recouvrir des réalités à la fois diverses et complexes, mais aussi des mouvements de pensées conservateurs et des idéologies nationalistes qu'il convient d'identifier et de remettre en cause.

« Après la victoire de 1918, Paris renoue avec sa vocation artistique. Le "style français" est la grande affaire : Cocteau publie un manifeste pour une musique française et, en 1925, l'élégance des années folles se déploie dans l'Exposition internationale des arts industriels et modernes. Laure Albin Guillot y montre des portraits : Leleu, Chareau, Ruhlmann, Dufrenoy, Jourdain... À une époque où l'industrie prend le pas sur l'artisanat, ces créateurs exercent leur métier à un niveau de qualité comparable à celui du Grand Siècle. Laure Albin Guillot expose au Salon des artistes décorateurs depuis 1924, elle est proche de cette vision éprise du vrai, proche en même temps de l'Union des artistes modernes ; l'exposition de 1937 révélera d'ailleurs que ce qui sépare le SAD de l'UAM est aussi fort que ce qui les unit.

Qualifier ces travaux de "retour à l'ordre" est trop simple : l'art des années 1930 est une respiration, un apaisement entre l'euphorie des années 1920 et la guerre à venir. Il ne faut pas négliger l'ambition valéryenne qui domine la période, qui touche de très près Laure Albin Guillot et qui engendre ce style français où se conjuguent vénération pour Poussin, redécouverte de La Tour et surgissement de quelqu'un comme Arbus. Le discours classique étonne encore parfois aujourd'hui mais, en réalité, l'entre-deux-guerres reste pétri de la victoire de 1918 et son style s'épanouira jusque dans les années 1950. L'Art français est perçu comme un arbre solide aux racines profondes et puissantes, une synthèse entre le moderne et l'ancestral, l'idée du Style français précède largement l'idéologie vichyste. Les bâtiments de l'exposition de 1937 expriment le goût de l'époque ; le Trocadéro accueille une immense exposition de chefs-d'œuvres de l'art français, voulue par Léon Blum, laquelle, avec quelque 1 300 œuvres, démontre la continuité de l'art français entre le moderne et le haut Moyen Âge¹. »

Le livre *Nouveaux Destins de l'intelligence française* fut probablement commandé par le ministère de l'Information du gouvernement de Vichy à Maximilien Vox, graphiste et éditeur qui, connu dans les années 1930 pour son travail avant-gardiste, opère dès 1935 un virage idéologique nationaliste et xénophobe. Il déclare ainsi dans les lignes de la revue *Arts et métiers graphiques* : « Je suis aryen 100 % français². » Luxueux album de propagande de cent soixante-cinq pages, cet ouvrage imprimé en héliogravure par Draeger fut publié le 15 août 1942. Il s'inscrit dans la volonté du gouvernement du maréchal Pétain de créer un style artistique propre au régime, au sein duquel la photographie joua un rôle nouveau et prépondérant³. Préfacé par Paul Marion, nommé depuis le 11 août 1941 secrétaire général à l'Information et à la Propagande du régime de Vichy, le livre contient des textes de Charles Maurras, Marcel Arland, Thierry Maulnier, Alfred Cortot, entre autres. Il est illustré de photographies signées Robert Doisneau, Potier, Jahan, Roger Parry, Lacheroy et Laure Albin Guillot. « Elle figure dans *Nouveaux Destins de l'intelligence française*, ouvrage destiné à valoriser l'élite intellectuelle mise en avant par l'État français. Cette publication affirme le renouveau d'un art national qui se façonne des perspectives d'avenir en faisant perdurer ses traditions, un idéal reconduit de longue date dans certains milieux conservateurs. [...] Ses photographies, souvent réalisées avant la guerre, y prennent une forme d'autant plus grandiloquente que le classicisme de son style est judicieusement utilisé pour servir l'emphase de l'ouvrage : Raoul Dufy et sa palette incarnent LA peinture française, Louis Albert de Broglie et ses formules LA science française, une photographie de mode symbolise à elle seule LE "style français"⁴... » Cet ouvrage reste une exception dans les productions dictées par la charte propagandiste du régime ; il était destiné à une diffusion restreinte et offert aux personnalités lors des voyages et des audiences⁵.

1. Delphine Desveaux, « Un art décoratif », in *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013, p. 103-104.

2. « Maximilien Vox par Maximilien Vox », *Arts et métiers graphiques*, n° 45, 15 février 1935, p.63, cité in Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires*, Paris, Marval, 1997, p. 213.

3. Voir à ce sujet Françoise Denoyelle, *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, CNRS, 2003, p. 45, et également Laurent Gervereau, Denis Peshanski (dirs.), *La Propagande sous Vichy 1940-1944*, BDIC, 1990, p.110, 156-161.

4. D. Desveaux, Michaël Houlette, « La grande dame de la photographie », in *Laure Albin Guillot, op. cit.*, 2013, p. 17-19.

5. F. Denoyelle, *op. cit.*, p. 70.

Repères biographiques

1879

Naissance de Laure Meifredy à Paris le 14 février. Elle étudie au lycée Molière, rue du Ranelagh, dans le XVI^e arrondissement de Paris, et habite le quartier toute sa vie.

1897

Elle épouse Albin Guillot.

1922

« Madame Albin-Guillot » publie ses premières images de mode dans *Vogue*. Son atelier de portrait est installé à son domicile, au 88, rue du Ranelagh.

1924

Elle participe au Salon international de photographie organisé par la Société française de photographie ainsi qu'au Salon des artistes décorateurs. Elle exposera chaque année dans ces deux salons jusqu'au début des années 1950.

1925

Elle présente ses œuvres à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Ses épreuves sont signées « Laure Albin Guillot », qui sera désormais son nom d'artiste. C'est le début de sa célébrité.

1928

Salon de l'Escalier, « Premier Salon indépendant de la photographie » à Paris qui réunit les œuvres d'Atget, D'Ora, Kertész, Krull, Man Ray, Laure Albin Guillot, Nadar et Outerbridge.

1929

Mort d'Albin Guillot.

Laure Albin Guillot s'installe au 43, boulevard de Beauséjour. Elle reçoit et photographie des personnalités des beaux-arts, de la musique et de la littérature, comme Paul Valéry, Colette, Anna de Noailles, Jean Cocteau, etc.

1930

Au cours des années 1930, elle effectue plusieurs voyages au Maghreb, en Espagne, en Italie, en Suède, en Norvège et aux États-Unis.

Sa production photographique est abondamment reproduite dans la presse et fait l'objet de plusieurs livres. Elle participe chaque année à plusieurs expositions personnelles et collectives dans les salons et galeries à Paris, en province et à l'étranger.

1931

Elle publie *Micrographie décorative*, luxueux ouvrage reproduisant des microphotographies de préparations microscopiques envisagées comme des possibilités ornementales. Elle est présidente de l'Union féminine des carrières libérales et commerciales, association visant à promouvoir et à défendre les intérêts des femmes exerçant une profession.

1932

Laure Albin Guillot est nommée chef du service des archives photographiques de la direction générale des Beaux-Arts (futur ministère de la Culture).

1933

Elle devient directrice de la Cinémathèque nationale (qui précédera la Cinémathèque française) et conçoit un vaste projet de musée réunissant les « arts mécaniques » : le cinéma, la photographie et le disque. Ce musée ne verra jamais le jour. Elle écrit et publie *Photographie publicitaire*, ouvrage définissant le rôle de la photographie dans la publicité moderne.

1936

Elle illustre le *Narcisse* de Paul Valéry. L'ouvrage est le premier d'une série de livres d'artistes combinant photographie et littérature.

1937

Laure Albin Guillot fait partie du comité d'installation pour la photographie et le cinéma à l'Exposition internationale des arts et techniques. Elle co-organise et participe à l'exposition « Femmes artistes d'Europe » au Jeu de Paume.

1939

Elle réalise des prises de vue sur la protection des monuments de Paris et l'évacuation des collections du musée du Louvre.

1940-1944

Elle publie plusieurs livres d'artistes pendant l'Occupation : *La Cantate du Narcisse* de Paul Valéry (1941), *Petits Métiers de Paris* (1942), *Arbres* avec Paul Valéry (1943), *Ciels* avec Marcelle Maurette (1944).

1942

Elle réalise de nombreux travaux éditoriaux et commerciaux sous l'Occupation, en particulier pour la mode.

1945-1956

Laure Albin Guillot continue de produire un grand nombre des portraits dans son atelier du boulevard de Beauséjour.

1956

Elle met un terme à sa carrière et se retire à la Maison nationale des artistes, à Nogent-sur-Marne.

1962

Laure Albin Guillot décède à l'hôpital Saint-Antoine à Paris le 22 février.

bibliographie sélective

Écrits de l'artiste

- « La microphotographie dans la décoration », *Bulletin de la SFP*, n° 8, août 1932.
- *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933.
- « À propos de la Cinémathèque nationale », *Le Matin*, n° 18504, 18 novembre 1934.
- « La photographie éducatrice », *Photo Ciné Graphie*, n° 27, mai 1935.
- « Les femmes-artistes d'Europe au Jeu de Paume », *La Française*, 27 février 1937.
- « Le 36^e Salon international d'art photographique », *Bulletin de la SFP*, n° 3, octobre 1948.

Vie et œuvre

- Maurice BLAIN, *Laure Albin Guillot*, témoignage manuscrit non publié, daté du 29 décembre 1994.
- Christian BOUQUERET, *Laure Albin Guillot ou la Volonté d'art*, Paris, Marval, 1996.
- Anne HARMAND, *Entre pictorialisme et nouvelle vision, une figure de transition : Laure Albin-Guillot (1879-1962)*, mémoire de master 1 non publié, université Paris IV-Sorbonne, sous la dir. de Serge Lemoine et Guillaume Le Gall, 2006.
- Jean-Denis MAILLART, *Esquisse d'un portrait de Laure Albin Guillot*, texte non publié, août 1986.

Catalogue de l'exposition

- *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013.

Articles

- Jacques BASCHET, « La microphotographie et l'art décoratif », *L'Illustration*, n° 4594, 21 mars 1931.
- Anne BASTAIL, « Dix minutes avec... Madame Laure Albin Guillot », *Eaux vives*, 1947 [année de parution probable].
- Roger BRIELLE, « Laure Albin Guillot ou la science féerique », *Art et décoration*, octobre 1931.
- Jean-Marc CAMPAGNE, « L. Albin-Guillot », *Les Nouveaux Temps*, 25 novembre 1940.
- Alfred DANIEL-BRUNET, « La micrographie pathologique au point de vue des Arts décoratifs », *Les Sources scientifiques littéraires anecdotiques*, t. V, n° 1, Boulogne-sur-Seine, Laboratoires Alf. Daniel-Brunet, 1932 [année de parution probable].
- R. L. DUPUY, « Laure Albin Guillot Französische Landschaften », *Gebrauchsgraphik*, n° 11, novembre 1938.
- Rémy DUVAL, « Analyse picturale », *Photo Ciné Graphie*, n° 23, janvier 1935.
- Jean ÉMILE-BAYARD, « Il faut donner à la France son musée des Arts mécaniques », *Ciné-comœdia, Pour l'industrie du film, pour le public de l'écran*, n° 3 119, février 1935.
- Jean GALLOTTI, « La photographie est-elle un art ? – Laure Albin-Guyot », *L'Art vivant*, n° 99, février 1929.
- Jean GALLOTTI, « Laure Albin Guillot : portraits, nus », *L'Art vivant*, n° 164, septembre 1932.
- Jacques GUENNE, « Laure Albin-Guillot, poète de l'image », *L'Art vivant*, n° 197, octobre 1935.
- Daniel MASCIET, « Laure Albin-Guillot, la dernière pictorialiste », *Le Photographe*, n° 863, 5 mai 1956.



Autoportrait, vers 1935
Platinothèque, 16,4 x 10,5 cm
Collection Musée Nicéphore Niépce, Ville de Chalons-sur-Saône

- S. R. NALYS, « Où vas-tu féminité ? », *L'Officiel de la mode*, n° 188, avril 1937.
- Marcel NATKIN, « La photographie picturale », *L'Art de voir et la photographie*, Paris, Éditions Tiranty, 1935.
- Marcel NATKIN, « Le nu expressif par Mme Laure Albin Guillot », *Le Nu en photographie*, Paris, Éditions Tiranty, 1937.
- « Nos artistes à l'exposition des Arts décoratifs. L'art photographique », *Lectures pour tous*, 1^{er} mai 1925.
- Claude DE SANTEUL, « La photographie moderne et ses applications », *Photo Illustrations*, n° 26, février 1937.
- Emmanuel SOUGEZ, « 2 femmes 80 hommes », *Arts et métiers graphiques*, n° 48, 15 août 1935.
- Henri TRACOL, « Le microscope au service de la décoration », *Vu*, n° 52, 13 mars 1929.
- Léandre VAILLAT, « Une grammaire ornementale », *Le Temps*, n° 23 527, 12 janvier 1926.
- Léandre VAILLAT, « Les photographies de Mme Albin Guillot », *Art et décoration*, février 1926.

Ressource en ligne

- Fiche sur Laure Albin Guillot sur le site Internet de l'agence Roger-Viollet : <http://www.roger-viollet.fr/collectionsFiche.aspx?fiche=LAG&ficheid=1>



Sans titre, vers 1937
Épreuve argentique, 22,4 x 12,2 cm
Collection Musée Nicéphore Niépce, Ville de Chalon-sur-Saône

approfondir l'exposition

Destinée à approfondir la connaissance des images et de la pratique de Laure Albin Guillot, le deuxième chapitre de ce dossier s'ouvre sur une introduction visant à rappeler les enjeux et les débats liés à la photographie dans les premières décennies du XX^e siècle – du pictorialisme au modernisme – et à replacer l'artiste dans le contexte de l'entre-deux-guerres en France. Cette partie est construite autour de deux axes thématiques : « La photographie d'atelier : portraits et des nus » et « Les applications de la photographie : arts décoratifs et arts appliqués ». Afin d'étayer et de documenter ces champs de réflexion, sont rassemblés des extraits de textes, que les enseignants pourront mettre en perspective.

Chacune des deux parties s'accompagne également de pistes de travail qui, conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume, s'articulent autour de notions et de propositions permettant de préparer ou de prolonger la découverte des images exposées. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Des orientations bibliographiques thématiques sont enfin proposées dans le but de compléter et de développer ces axes de recherche.

Introduction

Depuis sa diffusion publique dans les années 1850, la photographie fait l'objet de débats quant à sa légitimité artistique. Les textes de Charles Baudelaire sont exemplaires à cet égard. Baudelaire était hostile à l'idée que la photographie, en tant qu'enregistrement mécanique, puisse être un modèle pour les arts figuratifs en raison de l'absence d'imagination et donc de créativité induites par l'outil¹. Mais il pouvait aussi se montrer enthousiaste pour la pratique d'un Nadar, qui plaçait la photographie dans la continuité de l'art du portrait psychologique, jusque-là resté le privilège de la peinture. Sur le plan esthétique, la photographie était alors jugée à l'aune de cette dernière. Le premier mouvement international à revendiquer de manière suivie et argumentée l'idée de la photographie comme discipline artistique est le pictorialisme. Les inventions majeures de ce mouvement se situent essentiellement entre les années 1890 et 1910 au plan international. Afin de défendre le statut artistique de leur pratique, les pictorialistes, liés aux nombreux clubs et associations photographiques alors en activité, recherchent des filiations esthétiques avec la peinture à travers l'exploration d'une large gamme de moyens : emprunts de thèmes classiques ou symbolistes, analogies avec le romantisme ou avec l'impressionnisme par un travail poussé d'effets de textures, expérimentations et intégration de la couleur. L'utilisation du flou comme de la surexposition et de la sous-exposition demeure déterminante dans la revendication d'une conception non strictement descriptive du médium, relégué jusque-là par le plus grand nombre comme par les institutions à des fonctions utilitaires. Nombre de pionniers de la photographie moderne effectuent leur apprentissage à l'époque où le pictorialisme joue encore un rôle plastique et théorique majeur à l'égard du devenir artistique de ce médium. Dans l'histoire de la photographie, la rupture moderniste se met en place non seulement comme un relais des aspirations du pictorialisme mais aussi dans le rejet de ce mouvement. Face à l'échec de cette première tentative pour constituer un champ esthétique proprement photographique, certains photographes décident de mettre en avant les spécificités de leur médium, au lieu de transposer l'iconographie et les procédés picturaux. Les spécificités mécaniques d'enregistrement de la photographie, qui l'avaient assignée à des usages descriptifs, vont alors s'inscrire aux fondements d'expérimentations menées par plusieurs artistes dans les années 1920, ce que rappelle Quentin Bajac : « La photographie a tous les droits – et tous les mérites – nécessaires pour que nous nous tournions vers elle comme vers l'art de notre temps », affirme, en 1934, l'artiste soviétique Rodchenko. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, sur les ruines du monde ancien, la photographie s'inscrit parmi les moyens d'expression qui, en rupture avec le passé, doivent permettre de mettre en place un langage nouveau. Rapide, précise, mobile, mécanique, reproductible et longtemps tenue à distance des beaux-arts, elle possède toutes les qualités pour incarner pleinement la vision

moderne. Dès 1921, le dadaïste Raoul Hausmann souhaite une "éducation de l'œil par l'optique mécanique", insistant sur le fait qu'"un nouveau type de connaissance optique est à notre portée". Dans l'entre-deux-guerres, la photographie est présente au sein de la plupart des mouvements d'avant-garde. La plus grande exposition de photographies modernistes organisée à cette période (*Film und Foto [Fifo]*, Stuttgart, 1929) est représentative, dans sa diversité, de la multitude des sensibilités alors réunies sous la bannière de la Nouvelle Vision. On y trouve des constructivistes russes (Aleksandr Rodchenko, Gustav Klucis, El Lissitzky), des Américains proches de la "straight photography" (Paul Strand, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz), des photographes allemands pour la plupart, très attachés à une pratique expérimentale (Umbo, Florence Henri et le groupe du Bauhaus, Kurt Schwitters), d'autres liés à la Nouvelle Objectivité (Albert Renger-Patzsch, Walter Peterhans), quelques compagnons de route du surréalisme (Man Ray, Maurice Tabard, Brassäi, Eli Lotar), voire des photographes professionnels mondains (Edward Steichen et Cecil Beaton). Si ces artistes utilisent la photographie dans des perspectives différentes et parfois contradictoires, leur intérêt commun témoigne d'une même croyance dans ses potentialités nouvelles². »

Des possibilités jusque-là inexplorées sont mises au jour, notamment autour du cadrage et du point de vue. À l'encontre de la tradition de la perspective ou des compositions picturales centrées sur le sujet, la photographie moderne joue à explorer l'infinie variété des choix de cadrage, dans un monde que le photographe n'invente pas, mais qu'il trouve à l'état de désordre continu et infini. Cette réflexion, parallèle au développement de l'industrie cinématographique, intègre la préoccupation de la représentation du mouvement, non seulement du sujet représenté mais aussi du regard, et ce en privilégiant des points de vue inédits : plongée et contre-plongée sont des termes qui naissent au même moment dans ces deux champs.

En outre, la photographie moderniste interroge la planéité constitutive du tirage. Les artistes portent en effet leur intérêt sur le paradoxe du mécanisme photographique, qui transcrit les volumes de manière illusionniste par le biais d'un support bidimensionnel. Comme le souligne Éric de Chassey : « Pourtant, la photographie a changé les règles de l'approche de la réalité : le photographe n'est pas, comme le peintre, conduit à chercher la représentation de la troisième dimension ; son appareil est construit pour donner toujours cette illusion. Ce qu'il peut chercher, en revanche, c'est à accentuer volontairement la bidimensionnalité, à supprimer l'illusion de profondeur par la précision de sa prise de vue. Il va alors contre la nature supposée de son médium, ou plutôt il choisit entre deux natures : celle du support et celle de l'instrument³. » Pour de nombreux photographes, cette problématique représentationnelle et cette esthétique sont renforcées par l'ouverture d'une toute nouvelle vie publique à la photographie : l'invention, à cette époque, de la similitravure puis de la rotogravure permettent enfin d'intégrer ce médium à la presse de grand tirage, et donc à l'environnement graphique des journaux et des magazines⁴.

La mise en avant de la spécificité du médium, constante des discours théoriques de cette période, joue également un rôle moteur dans la reconnaissance artistique de la photographie. Pourtant, rappelle Olivier Lugon, au côté créatif et incitatif de ces discours, s'ajoute une question essentielle : quelle est la spécificité du médium photographique ? « Pour s'en tenir aux années vingt et trente, la quête du noyau fondamental de la photographie va prendre les directions les plus diverses et les plus contradictoires, dont aucune n'est illégitime : le traitement de l'élément lumineux chez Moholy-Nagy, la mobilité visuelle chez Rodchenko, la précision dans le groupe f/64 d'Edward Weston et Ansel Adams, le respect de l'objet chez Renger-Patzsch. Les fameuses spécificités du médium ne constituent donc en rien, comme le croyaient les modernes – tous, mais différemment –, une essence unique, irréductible et universelle, apanage de tel ou tel courant ; elles ne sont jamais qu'une construction toujours changeante, le produit fluctuant du goût et des choix esthétiques⁵. » Olivier Lugon ne se contente pas de relativiser le lien entre la spécificité – improbable – du médium et l'essence de la photographie moderniste. Il nous invite également à porter notre attention sur les apports singuliers de chaque photographe au sein de cette période. Après le pictorialisme, la photographie tente de renouer des liens avec la peinture, non plus sur le plan de l'imitation d'un modèle, mais dans une recherche conjointe de la spécificité qui caractérise le modernisme dans les arts visuels. « Laure Albin Guillot intervient dans l'histoire de la photographie comme une figure de transition, permettant le passage de la "photographie d'art" à la Nouvelle Vision, sans qu'il y ait rupture ni effet de choc. La dimension conciliatrice de son œuvre, la présence simultanée de portraits un peu surannés, de nus académiques, de photographies publicitaires et d'une *Micrographie décorative* expliquent que plusieurs, et d'horizons différents, aient pu s'y reconnaître : la critique traditionnelle, celle de la Société française de photographie, y voit la permanence d'un classicisme de bon aloi ; la critique de *L'Art vivant* ou d'*Arts et métiers graphiques*, un modernisme dépourvu d'agressivité⁶. » Il s'agit ici d'envisager plus spécifiquement le parcours et la pratique de Laure Albin Guillot dans le contexte de la scène artistique en France dans l'entre-deux-guerres, dont elle fut une actrice particulièrement reconnue à son époque.

1. Voir notamment Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in « Salon de 1859 », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999.

2. Quentin Bajac, *La Photographie, l'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005, p. 66-67.

3. Éric de Chasse, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003.

4. Voir par exemple Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.

5. O. Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 146.

6. Dominique Baqué, « Au carrefour du pictorialisme et du modernisme, Laure Albin-Guillot », in *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 414.

■ « À travers livres, manifestes, préfaces et catalogues d'exposition, la théorisation du modernisme photographique est, pour l'essentiel, le fait des photographes œuvrant en Allemagne et en URSS. Mais après les années vingt, l'avant-garde précédemment implantée à Berlin, Dessau ou Moscou, semble s'être trouvé un nouveau lieu de rencontre et de déploiement : Paris, qui exerce une véritable fascination sur l'étranger et se caractérise par un trait essentiel, le cosmopolitisme. Ce cosmopolitisme du milieu artistique constitue alors Paris en échangeur culturel : échanges entre artistes, mais surtout échanges entre pratiques (de nombreux photographes sont aussi peintres et vice versa, musiciens, littérateurs ou encore ingénieurs) et échanges entre pays (États-Unis, pays de l'Est, Allemagne, Italie), renforcés par l'émigration des réfugiés politiques. [...]

Que Paris ait été le relais des avant-gardes de l'Est, certes. Qu'il ait inventé une nouvelle lecture du réel et un nouveau regard – le surréalisme : il n'y a point là matière à polémique.

Mais deux remarques – deux restrictions, tout aussi bien – semblent nécessaires : d'une part, le modernisme constructiviste, pour s'être tempéré, assoupli dans le cadre des expérimentations parisiennes, y a sans doute aussi perdu de cette force plastique et de cette puissance revendicatrice qui animent indiscutablement les œuvres d'El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, Aleksandr Rodchenko. D'autre part et surtout, l'implantation du modernisme photographique a suscité en France de puissants effets de résistance et nourri, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, une polémique dont il ne faut pas mésestimer la vivacité.

Il n'est pas contingent que Walter Benjamin écrive alors *Paris, capitale du XIX^e siècle*, et traque dans le Paris de l'entre-deux-guerres les vestiges du siècle passé : c'est que la France est pour Walter Benjamin le lieu où l'on assiste à la désagrégation du XIX^e siècle, à la difficile gestation de la modernité. De fait, après 1918, la France se fige dans l'autosatisfaction de l'Exposition universelle de 1900 et de la victoire guerrière : une certaine France entend ainsi perpétuer le Paris de Napoléon III. Et si l'École de Paris, Montparnasse, suscitent dans la capitale comme un éblouissant vertige, il convient de ne pas oublier que nombreux parmi ces littérateurs, ces peintres, ces photographes, sont des étrangers.

Tout se passe donc comme si la France, en un double mouvement d'ouverture et de résistance, accueillait les innovations visuelles et les expérimentations plastiques venues de l'étranger, mais sourdement, obstinément, leur opposait un art soucieux de préserver une tradition française. [...]

Ce n'est pas dans une révolution que s'origine la France des années vingt, mais dans une victoire guerrière, dont il reste à gérer les acquis, tel un bourgeois son capital. Loin des utopies euphoriques de l'Homme Nouveau, la France – une certaine France, à tout le moins – se fige dans le narcissisme de la victoire.



Louis Jouvet, vers 1925
Épreuve argentique, 26,9 x 20,5 cm
Collections Roger-Viollet/Parisienne de Photographie

D'autre part, si l'Histoire se conjugue sur un autre mode que celui de la jeune Union soviétique, l'idéal collectif, celui que promeuvent les avant-gardes allemandes, n'anime pas d'avantage les cercles artistiques parisiens. En France, le modernisme n'est guère homogène, ne se regroupe pas autour d'une unité de projet. Certes, l'artiste allemand de l'entre-deux-guerres ne s'engage pas toujours explicitement, et il serait juste d'opposer au militantisme agressif d'un John Heartfield le relatif désintérêt de László Moholy-Nagy pour le politique en général; mais il insère sa pratique dans la collectivité ou, comme au Bauhaus, travaille au sein d'un groupe cohérent et constitué en tant que tel. C'est l'exceptionnelle dynamique du Bauhaus qui a donné son impulsion à l'art allemand en général et à la photographie en particulier. Il n'en va pas de même en France, où l'auteur produit une œuvre fortement individualisée, que ne vient soutenir aucun élan collectif. Le modernisme parisien propose ainsi une pluralité d'œuvres singulières, que ne soude aucun projet commun et qui ne constitue pas, à proprement parler, une communauté artistique. Du même coup – et l'écart ici aussi est significatif par rapport à un mouvement comme le Bauhaus –, le modernisme parisien ne fait pas "école". S'il intègre les innovations venues de l'Est et les réaménage dans des œuvres spécifiques, il demeure indifférent à la question de leur transmission. Il n'y a, chez les photographes parisiens de l'entre-deux-guerres, aucune volonté didactique, aucun dessein pédagogique : à la figure d'un László Moholy-Nagy pédagogue, multipliant conférences, articles et ouvrages afin de divulguer la Nouvelle Vision, on pourrait ainsi opposer, sans forcer le trait, celle d'un Man Ray, soucieux de garder jalousement secrète la technique de la solarisation.

C'est que, pas plus qu'il n'a eu de projet éducatif, le modernisme parisien ne s'est donné d'assise sociale. La révolution formelle qu'il entendait promouvoir est ainsi demeurée partielle, inachevée, faute d'un réel ancrage social.

Faute aussi d'un enjeu politique, à la différence du puissant rôle social et politique joué par la photographie à l'Est. Tandis que les œuvres allemandes et soviétiques conjuguent, pour la plupart, beauté plastique et force subversive, en France les belles réussites de la photographie demeurent purement esthétiques. »

Dominique Baqué, « Paris, promesse du modernisme », in *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 12-31.

■ « Lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et modernes de 1925, Laure Albin Guillot expose une série de portraits de décorateurs, d'ensembliers et d'artisans d'art, signatures qui incarnent à l'époque le style français (Jacques-Émile Ruhlmann, Jules Leleu...). Elle est surtout présente dans la classe "Photographie et cinématographie", et obtient à ce titre un grand prix pour ses œuvres d'inspiration japonisante. Dès lors va s'imposer la forme revendiquée de l'expression photographique de Laure Albin Guillot. Dans le débat qui anime les partisans et les détracteurs de la photographie en tant que médium artistique, elle apporte sa réponse : selon elle, la photographie est un art décoratif. Elle synthétise ainsi les idéaux pictorialistes et les aspirations des décorateurs français. Laure Albin Guillot se sent à ce point proche des décorateurs de son temps qu'elle revendique pour elle-même le statut d'artiste décorateur. Ses goûts et ses ambitions relèvent de l'élitisme comme chez un certain nombre de photographes, tel Emmanuel Sougez. Elle se distingue de la masse des photographes professionnels par une très haute technicité.

Sa volonté de fusionner les champs est caractéristique d'un esprit pragmatique qui sait adapter sa production et s'ouvrir ainsi de multiples débouchés. Sa photographie est à la fois objet de décoration, illustration ou annonce publicitaire. Depuis 1924, elle participe à toutes les expositions internationales d'art photographique de la Société française de photographie et expose ses œuvres en galerie. Celles-ci restent très inspirées des périodes classiques de l'histoire de l'art, mais sous une forme sans cesse renouvelée. Contrairement à l'idée reçue qui perdure depuis sa disparition, Laure Albin Guillot est appréciée et admirée de ses contemporains précisément pour son "art moderne". L'omniprésence de ses images dans les journaux et les revues et dans de très nombreuses expositions fait bientôt d'elle un membre éminent de la nouvelle photographie française de l'entre-deux-guerres, au côté de la génération des Kertész, Man Ray, Lotar, Maar... ».

Delphine Desveaux, Michaël Houlette, « La grande dame de la photographie », in *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013, p. 11-12.

La photographie d'atelier : portraits et nus

Laure Albin Guillot s'est tout d'abord distinguée par la pratique de la photographie d'atelier, qui relève à la fois de critères techniques, notamment dans la mise en scène et la composition des lumières, et de partis pris esthétiques. Les extraits de textes suivants portent sur la conception et la composition des portraits, le portrait photographique comme genre et, enfin, les nus et les images du corps.

■ « Les portraits et les nus de Laure Albin Guillot ne sont pas faits pour être remarqués : ceux qui savent les voir les apprécient voire les admirent, les autres ne sont pas dérangés. Le registre est étendu mais précis, le style marqué par l'importance du cadrage. La continuité de ses thèmes fait de Laure Albin Guillot une gardienne des fondamentaux, une artiste dont le désir n'est pas de pourfendre le dogme ; elle est une esthète pointilleuse, droite, honnête, fidèle et précieuse qui ne considère pas les acquis comme des carcans. Pour elle, les anciens ne sont pas à dévaluer et leurs théories restent fécondes. Elle propose une modernité raisonnée, de la belle ouvrage tirée au charbon, des œuvres d'art opulentes qui nous empêchent de la réduire à son activité de portraitiste et obligent à lui reconnaître la maîtrise d'autres métiers. »
Delphine Desveaux, « Portrait, "ici tout n'est qu'ordre et beauté..." », in Laure Albin Guillot, l'enjeu classique, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013, p. 40.

■ « De Daguerre à nos jours, l'atelier du photographe est resté ce lieu magique où surgissent les images. Auréolée de mystère, la photographie des origines s'accompagne d'un double rituel : le temps de la prise de vue et de la lumière se prolonge dans l'obscurité du laboratoire par la réalisation du tirage. Les représentations de ces deux phases caractéristiques de l'acte photographique nous révèlent des continuités ou des ruptures dans une histoire matérielle en constante évolution, ponctuée de découvertes techniques entraînant des répercussions décisives sur les usages esthétiques et sociaux de la photographie. [...] "À l'intérieur, une forte odeur de laboratoire, de chimie, se substitue à celle de la peinture... Y prend place un étrange assortiment de matériel : objectifs, chambres noires, châssis à coulisses pour les épreuves, boîtes à mercurer, thermomètres, planches à polir, cuves à bromer et à ioder, polissoirs en daim, en velours, bassines à laver, pieds à chlorurer, lampes à esprit-de-vin, séchoirs, flacons garnis d'iode, de bromure, de chaux, d'hyposulfite de soude, de chlorure d'or, d'alcool, de tripoli, de mercure, pieds brisés, appuie-tête, sabliers, régulateurs". [...] Vers la fin du XIX^e siècle, les outils de la photographie primitive ne cessent d'évoluer. À la multiplication des studios de prises de vue, qui commencent à employer la lumière artificielle, va s'ajouter, tout au long du XX^e siècle, la diversification croissante des usages commerciaux et professionnels. Si le photographe peut alors aisément quitter l'atelier et se déplacer aux quatre coins du monde



Sans titre, vers 1935-1940
Épreuve au charbon Fresson, 40 x 30 cm
Collection du Centre Pompidou, MNAM/CCI, Paris, 2012
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais

grâce à de nouveaux équipements plus légers et de plus en plus petits, il arrive qu'il reproduise aussi des pratiques traditionnelles anciennes témoignant encore de son attachement à l'histoire. »

Anne Cartier-Bresson, Dans l'atelier du photographe, Paris, Paris-Musées, 2012, p. 7, 11, 17.

Conception et composition des portraits

■ « La "manière Albin Guillot" est personnelle et assez systématique. Elle trouve vite ses marques et use de trucs qui font que ses portraits ont tous un air de ressemblance : décor dépouillé, plan rapproché, profondeur de champ réduite, éclairages simples. L'effet voulu d'intériorité et d'intimité est accentué par des poses "inspirées" qui veulent traduire le caractère du modèle à la manière des peintres : plan moyen élégant, visage magnifié parce qu'il est isolé de son environnement, attention constante portée aux détails... Le modèle est toujours à son avantage et le succès de la photographe assuré. Portraits d'enfant, d'époux, de famille, compositions et montages, la photographe de quartier fixe sa clientèle de proximité mais devient aussi la grande photographe du Paris artistique, intellectuel et mondain avant d'obtenir une renommée internationale. Le nombre et la variété des modèles sont époustouffants, et le carnet de commandes de la photographe tient véritablement du bottin. Laure Albin Guillot accepte d'être comparée aux pictorialistes et elle en est assez proche au début par la forme et par la technique : elle est adepte d'une esthétique dont l'expression est facilitée par des optiques qui floutent et qu'elle a adoptées (Opale et Eïdoscope). »
D. Desveaux, « Portrait, "ici tout n'est qu'ordre et beauté..." », op. cit., p. 33-34.

■ « En sa qualité d'artiste-peintre déchu, le photographe "dit d'art" forme une caste supérieure. S'ils faussèrent l'évolution normale de la photographie, les photographes d'art qui opèrent sous la firme des maîtres d'autrefois, dont ils s'efforcent d'imiter la manière, ont rendu d'incontestables services à la cause de la "vision photographique". Leurs œuvres n'ont, sans doute, ni la portée, ni la valeur lyrique des épreuves de Nadar. Elles suscitent une confusion des genres qu'on jugera avec sévérité. Mais ils créent autour de la photographie un mouvement d'opinion. Ils la tirent d'une impasse. Les photographes d'art sont portraitistes et peintres de paysages. Ils exécutent les premiers "plans moyens" (il est prématuré de parler de gros plans). Comme Michel-Ange, Caravage, comme Rembrandt, ils font émerger des ténèbres un front, un regard qui scintille dans la nuit. Ils procèdent uniquement par contrastes de valeurs lumineuses qui scellent l'unité de la composition. Ils affirment ainsi la primauté de la connaissance optique. En dehors des visages, dont ils sacrifient la forme anatomique à l'expression psychique, leurs motifs préférés sont les intérieurs, dont la reproduction donne lieu à des éclairages tamisés, à d'harmonieux effets de contre-jour, et les paysages champêtres ou maritimes.

Si les photographes d'art traitent volontiers les portraits comme des sites que la lumière mouvante altère et transfigure, ils se montrent incapables de surprendre le mouvement spécifique de l'atmosphère. Parti pris ? Posture sentimentale ? Effet d'une formation plus livresque que visuelle ? Les sites qu'ils représentent paraissent conventionnels, tendancieux et empreints d'une tristesse attendrie. Ils évoquent parfois les visions de Millet ou de Fantin-Latour. Jamais ils n'atteignent le stade de Claude Monet, de Sisley, de Camille Pissarro.

Bien qu'ils adoptent des moyens picturaux, ils élèvent leur métier "dans leur âme et conscience", à la hauteur d'un art, ils le réhabilitent aux yeux du grand public. Si haïssables que soient leurs effets de contre-jour à la Rembrandt, leurs portraits inspirés des peintures monochromes de Carrière, ils témoignent d'une volonté latente d'imprimer à la photographie une impulsion nouvelle, de la faire coïncider avec les tendances dominantes des lettres et des "beaux-arts". »

Georges Waldemar, « Photographie vision du monde », *Arts et métiers graphiques*, n° 16, 1929-1930, repris in Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 48-49.

■ « Sa personnalité artistique est des plus curieuses à étudier parce qu'elle revêt des aspects multiples, aspects que relie entre eux une qualité primordiale, nous pourrions dire nationale puisqu'il s'agit d'une femme : l'élégance. Donner du visage humain une effigie vivante et définitive, styliser en les simplifiant les lignes souples d'un végétal, souligner par des lumières motivées le jeu des muscles qui caractérisent une attitude, en un mot passer de la virtuosité dans le portrait à la virtuosité dans l'art décoratif, ce sont là dons bien rares. Y réussir pleinement et donner l'impression que tout cela est simple, que tout cela est facile, c'est le résultat suprême de l'élégance. Et de ceci il faut particulièrement la louer. Nous connaissons surtout



Jean Cocteau, 1939
Épreuve argentique, 24 x 18 cm
Collection particulière, Paris

Mme Albin-Guillot [sic] comme portraitiste. Les physionomies débordantes de vie intense, portraits psychologiques pourrait-on dire, de M. Paul Léon, du professeur Latarget, de M. Franz Jourdain, et de tant d'autres, nous ont toujours frappés par leur intensité d'expression. Presser au moment voulu un déclic d'obturateur devant une tête mise au point, c'est là besogne technique et d'ailleurs pas toujours facile, mais savoir extérioriser dans un visage tout ce qu'il peut et veut dire, faire sortir du modelé de la face, du regard, des rides même, tout ce qu'il s'agit de pensée, d'esprit, ou d'énergie frémissante, derrière ce masque, il faut non seulement des qualités d'artiste, mais encore d'heureux dons de suggestion, de mise en confiance, et de décision instantanée. [...]

À ces quelques lignes, tribut d'admiration sincère pour un talent individuel, il faut une conclusion d'ordre général. L'époque de recherches et d'inventions que nous vivons se détourne de plus en plus de la facilité des œuvres de pure observation. Les temps de la copie géométrale sont périmés pour la Photographie. Le portrait ou le paysage, ne traduisant pas en langage clair une idée, un sentiment, ou une difficulté vaincue, sont comme s'ils n'existaient pas. Félicitons-nous de cet effort vers la personnalité caractérisée. La vie moderne vise à la vitesse, à la simplification, au symbole, au schéma. Rien à faire là contre, et les désolés ont tort. Soyons actuels, et, si possible, avec élégance; la très gracieuse artiste à laquelle ces lignes sont dédiées nous montre brillamment le chemin. »

Claude de Santeul, « Notes d'art. Mme Albin-Guillot [sic] », *La Revue française de photographie*, n° 197, 1^{er} mars 1928, p. 49, repris in D. Baqué, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, op. cit., p. 416.

■ « Malgré la quantité de photographies produites, et au contraire du studio Harcourt qui à la même époque offre des portraits idéalisés mais dont le fonctionnement tient de la petite industrie, les trucs de Laure Albin Guillot restent artisanaux et elle éprouve dans la réalisation de ses portraits un plaisir d'artiste qui sans cesse reprend son motif, comme le fait Paul Valéry avec son *Narcisse*. Le portrait de son ami aux mains virevoltantes, l'un des plus beaux qu'elle ait jamais faits, figure d'ailleurs en bonne place dans la librairie d'Adrienne Monnier, rue de l'Odéon, et, comme les photographies de Gisèle Freund évoquées par la libraire, les portraits de Laure Albin Guillot sont un "voyage au pays des figures". [...] Parmi les trucs, il y a une manie : celle des mains. Laure Albin Guillot aime les mains autant qu'Aurel Bauh, Éli Lotar, Pierre Jahan ou encore son exacte opposée, Claude Cahun. Les mains sont éloquentes, elle parlent, elles expriment la pensée de leur propriétaire : celles du maréchal Weygand admonestent, celles de Valéry corrigent et signent, celles de Fath et Lanvin drapent, celles du peintre Mariette Lydis se reposent, certaines servent de socle au visage, d'autres s'embijoutent ; beaucoup, comme celles de Cocteau ou du peintre Han Harloff, tiennent une cigarette. »
D. Desveaux, « Portrait, "ici tout n'est qu'ordre et beauté..." », *op. cit.*, p. 36.

■ « Se photographier, se dévisager, s'exprimer : ces dispositions vont exactement dans le même sens, participent de la même intention ; elles sont autant de vecteurs d'une exploration où l'on se prend comme objet de fascination et de perplexité. L'objectif de l'appareil a beau être mobile et multiplier les prises, l'écriture a beau renchéir et diversifier les registres, aller au détail, au plus près, "à fleur de peau", le sujet n'en finit jamais d'opposer sa mise en scène, ses mimiques et ses rôles, son maquillage et sa fiction. [...] Claude Cahun instruit une contre-tradition subversive et livre d'elle-même une sorte d'autoportrait polymorphe, ironique, intempêtif. Tout y est pris à contrepied, aussi bien les clichés de la féminité que les aspirations féministes. [...] Certes, Claude Cahun s'est peu souciee d'acquérir du "métier", et ses exigences techniques se mêlaient si intimement à sa démarche qu'elle négligeait de les faire valoir. Mais elle ne reculait pas devant les élaborations ingénieuses et complexes, les métaphores visuelles audacieuses. Autant elle répugne au procédé exploité pour lui-même, autant elle aime profiter des possibilités de l'expression et de l'instrumentalisation photographiques, en explorant les jeux de miroir, la superposition de négatifs, le photocollage, les inclusions, les distorsions, les reprises à la gouache, etc. »
François Leperlier, « L'image première », in *Claude Cahun*, Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2011, p. 51, 55, 63.

Le portrait photographique comme genre, de Nadar aux années 1930

■ « Figure du monde de la presse parisienne, caricaturiste de génie, Félix Tournachon dit Nadar participe, au début des années 1850, au succès du nouveau moyen d'expression qu'est la photographie. C'est dans son atelier de la rue Saint-Lazare, qu'il occupe à Paris de 1854 à 1860, que naît le portrait photographique comme genre esthétique.

Nadar se fait en effet connaître grâce à ses photographies extrêmement sobres des grandes personnalités romantiques de son temps. En 1860, l'atelier devient une entreprise : le client passe commande de son portrait et s'installe pour une séance de prises de vue. Le studio est organisé sous une verrière afin de bénéficier d'un éclairage naturel. La chambre photographique utilisée pour les portraits est une machine imposante devant laquelle le modèle est placé, disposant d'appuis pour conserver la pose sans trop d'effort. Le fond neutre évolue au fur et à mesure vers les décors peints et les accessoires les plus divers. Les prix varient selon les formats et le nombre d'images souhaités ; plusieurs vues sont ainsi effectuées afin d'opérer un choix qui convient au client. L'atelier produit et commercialise également les portraits des célébrités de l'époque. Des planches de présentation sont ainsi réalisées qui montrent les différentes prises de vue des personnalités dont l'image est recherchée par les amateurs. Instrument commercial pour les représentants, ces planches témoignent de la contribution de l'atelier, pendant plusieurs décennies, à la diffusion d'une représentation standardisée de la célébrité. Régulièrement, les plaques négatives font l'objet de tirages pour répondre à la demande des clients. [...] Grâce aux plaques négatives des archives de l'atelier, on peut observer le hors-champ des portraits avant que le recadrage effectué au moment du tirage n'évacue tous les détails des coulisses. Une foule d'anecdotes sont alors révélées qui traduisent la vie quotidienne de l'atelier : le rôle des assistants qui maintiennent les multiples artifices pour stabiliser la mise en scène des personnages et surtout les limites des décors de fond qui obligent à regarder ces images tout autrement.

Partout, les employés du photographe sont à pied d'œuvre : ils font entendre raison à un chien rebelle, maintiennent à bras le corps un écran ou encore supportent un fond peint en équilibre. Mais cette démystification de la photographie d'atelier est pleine de vertus pédagogiques et, au final, elle empêche toute critique sur l'artifice des poses : la photographie est bel et bien une construction, comme le sera bientôt le cinéma.

Dès l'époque de l'atelier Nadar, il existe un travail considérable de "postproduction", comme on le dirait aujourd'hui : la retouche. Elle se distingue de la simple "repique" qui consiste à effacer quelques accidents et poussières. Pratiquée par des professionnels appointés par l'atelier, la retouche consiste à enjoliver les modèles en gommant les disgrâces et en soulignant les avantages. Elle est appliquée au crayon ou au pinceau directement sur la surface sensible de la plaque qui peut aussi être grattée ou traitée chimiquement. Bien avant les débats sur le numérique, la retouche a toujours fait partie de la construction des images afin de les adapter à la demande de la clientèle. Des artifices, des décors, des costumes, des poses et des retouches : la photographie d'atelier est une petite industrie à fabriquer des mythologies visuelles et s'impose peu à peu comme l'un des hauts lieux d'une société qui aime à se contempler. Les registres de commande témoignent de cette économie où l'on utilise le studio du photographe pour parfaire son image sociale. »

Michel Poivert, petit journal de l'exposition « Nadar, la norme et le caprice », Château de Tours, programmation hors les murs du Jeu de Paume, 2010 (en ligne sur www.jeudepaume.org).



Étude de nu, 1939
Épreuve argentique, 39 x 39 cm
Bibliothèque nationale de France

■ « Son autoportrait de 1929, *Self-Portrait with Photographic Paraphernalia*, New York, fournit quelques indices sur la méthode de travail de Steichen pendant cette période. On aperçoit son appareil grand format sur la droite et, derrière lui, des écrans destinés à diffuser les lumières de studio. Le studio est bien éclairé, par ces mêmes lumières, auxquelles on doit la spectaculaire silhouette de l'appareil, qui apparaît en ombres chinoises sur l'écran. De sa première découverte des éclairages professionnels de studio à cette image, Steichen a fait bien du chemin. Il a souvent raconté sa première expérience de travail avec un électricien de Condé Nast, qui avait installé une lampe à arc. Ayant toujours utilisé la lumière ambiante, le photographe n'était pas habitué à ce genre d'appareillage sophistiqué, raison pour laquelle il avait demandé à l'électricien de recouvrir le projecteur avec des draps afin de le masquer et d'en diffuser la lumière ! Assez rapidement, pourtant, le studio de Steichen allait abriter pas moins de trente sources d'éclairage différentes. Un visiteur, en 1930, décrit comment les projecteurs sont "fixés sur des bâtis métalliques et éclairent d'en haut, projetant leur faisceau de toute part ; ils peuvent être réglés pour peindre littéralement le sujet de la photographie". Steichen explique à ce visiteur : "Nous utilisons la lumière pour mettre en scène, pour construire. Nous l'utilisons pour transformer. Nous l'utilisons pour exprimer une idée." En quelques années, la maîtrise de l'éclairage de studio allait devenir l'une des qualités les plus reconnues de son style. La virtuosité avec laquelle Steichen joue de la lumière de studio se manifeste presque à chaque page qu'il a réalisée pour *Vanity Fair*. Il utilise la lumière pour créer un sentiment de solennité en illuminant la tête et les mains de Winston Churchill ; il l'utilise pour composer une

atmosphère de joyeux divertissement en disposant les ombres derrière Fred Astaire ; et il s'en sert pour donner une sensation de sophistication urbaine en plaçant Noel Coward devant l'ombre ténébreuse d'un piano. Dans certaines de ses œuvres, Steichen insiste sur la personnalité et l'intelligence, au-delà de la théâtralité. Sa fameuse image de Greta Garbo, de 1928, utilise un drapé, des accessoires et un fond minimalistes pour mieux faire ressortir le regard magnétique de la star de cinéma et manifester la passion qui doit être celle de l'actrice. D'autres portraits mettent l'accent sur le talent d'interprétation de l'acteur. Sa représentation de Joan Crawford suggère le caractère à la fois détaché et possédé de ses personnages de *film noir*. Il campe Fay Wray dans le rôle d'Ophélie, vêtue d'une simple robe de voile et d'une couronne de fleurs, traduisant, par la douceur de la lumière et la délicatesse de la mise au point, la vulnérabilité du personnage shakespearien et sa descente dans la folie. Dans cette veine, Steichen pousse encore plus loin la théâtralité avec ses images de Martha Graham : les poses étonnantes de la danseuse drapée composent des formes abstraites sur l'estrade illuminée. À la différence de la plupart des autres portraitistes, Steichen prévoyait rarement de révéler la vérité intérieure de ses sujets ; il avait compris que le public voulait du spectaculaire. »

Patricia Johnston, « La mode moderniste : la photographie commerciale de Steichen entre les deux guerres », in *Steichen, une épopée photographique*, Paris, Jeu de Paume/FEP Éditions, 2007, p. 241.

Nus et images du corps

■ « Dans l'entre-deux-guerres, on peut ainsi distinguer trois tendances pour la photographie de nu. La première est celle d'un corps subversif et subverti, fantasmatique, corps de chair et de désir, inquiet et transfiguré : c'est le corps "surréaliste". La deuxième est celle d'un corps réifié, déconstruit, fragmenté et déréalisé par le cadre et la lumière : c'est le mode qui se rapproche le plus de la Nouvelle Objectivité. Enfin, il y a le corps apollinien, hanté par le modèle grec, pure plasticité, traversé par le mythe de la jeunesse triomphante, convoité par toutes les idéologies : c'est le corps néoclassique. [...]

Le corps néo-classique. Le nu "apollinien" – en référence à la statuaire grecque –, photographié en studio ou en décor naturel, est celui qui correspond finalement le mieux à l'état d'esprit général de l'époque et il est le plus répandu surtout à partir de 1933-1934.

La lumière de studio est utilisée en général de façon assez égale, de manière à donner à la peau l'aspect laiteux du marbre. C'est le cas chez Laure Albin Guillot, dont les lumières sont fréquemment travaillées de telle sorte qu'elles semblent s'intégrer au papier. [...]

C'est elle également qui réalise la somptueuse série destinée à illustrer le *Narcisse* de Paul Valéry. À première vue, il s'agit de nu "mythologique", et certains de ces quatorze clichés peuvent sembler un peu régressifs, proches d'une esthétique encore empreinte de pictorialisme. Pourtant les étonnantes recherches de

cadrage, les coupes particulièrement téméraires qu'elle s'autorise et les poses qu'elle fait prendre à son modèle font bien de cette série l'un des chefs-d'œuvre de la Nouvelle Vision. Elle rééditera sa série, avec vingt photos cette fois, dans *La Cantate du Narcisse*, en 1941. »
Christian Bouqueret, « La figure humaine », in *Paris, capitale photographique, 1920-1940*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2009, p. 110-112

« Sachant que la perfection dans l'épure est bien plus difficile à obtenir que dans la surenchère de décoration, Laure Albin Guillot fait preuve de patience et de minutie : ses nus sont construits par la lumière, ils tendent vers l'idéal et manquent parfois de sensualité par volonté de transparence poétique.

En opposition complète à l'importance du caractère dans le portrait, sa réduction à une forme plastique fait du modèle un ensemble de lignes, le visage est repoussé dans les angles, presque effacé, profil plus que perdu. Et quand la beauté est dans un détail, les cadrages et les recadrages insistants de la photographe en amplifient la séduction en ne conservant que l'arrondi d'un sein, la courbe d'une hanche, la qualité d'une cambure... Laure Albin Guillot ne pratique pas l'écriture fragmentaire, elle sculpte la beauté, insiste sur sa variété, propose des formes élégantes, fluides, *a priori* simples mais en réalité très travaillées. Dans l'art roman, le cadre imposait la forme ; Laure Albin Guillot parvient au même résultat contraint en cherchant, *a posteriori*, le cadre idéal qui parachèvera sa prise de vue. La référence à la statuaire est assumée et offre une grande variété d'utilisation des photographies, chacune en contenant plusieurs, grand nu ou petite cariatide, point supra-sternal ou grande femme au coucher à la Van Loo. Comme en musique, Laure Albin Guillot transpose une idée, imagine, compose avant de jouer ; elle improvise probablement ses accompagnements mais honore sans faille la confiance que lui font les modèles parfois non professionnels qui se dénudent pour elle. »

D. Desveaux, « Portrait, "ici tout n'est qu'ordre et beauté..." », *op. cit.*, p. 39.

■ « [...] entre 1927 et 1934, avant son retour à une forme de classicisme, elle réalise des nus d'une incomparable beauté, où justement la recherche de la forme est au centre de ses préoccupations. Dans la photographie de nu, elle travaille le rendu mécanique de la forme ainsi que le rendu absolu de la matière. Parallèlement elle expérimente la déréalité, la distanciation, en tendant vers l'abstraction géométrique, sans trop recourir aux techniques de la chambre noire (solarisation, surimpression, montage de négatifs). Comme les photographes de la Nouvelle Vision, elle refuse, à cette époque, de prendre, pour se justifier, des motifs de référence issus de prétextes littéraire, historique, allégorique ou mythologique. Les nouveaux matériaux de la photographie sont l'ombre et la lumière. Ne disait-on d'ailleurs pas de Laure Albin Guillot, dans les années trente, qu'elle excelle avant tout dans l'art de l'éclairage et qu'elle sculpte avec la lumière ? Mais son audace, sa modernité extrême, c'est d'introduire le blanc,

elle qui a déjà usé, entre 1920 et 1926, de la "violente opposition des valeurs qui fait disparaître dans l'ombre certaines parties du corps et, au contraire, met les autres violemment en évidence". Chez elle, le contour des corps et des visages disparaît dans la surface d'un papier qu'elle choisit souvent grené de manière à transmettre une matière au regard et au toucher – Rémy Duval, son assistant, développera d'ailleurs cette technique. [...] Cette "œuvre au blanc" rencontre, à l'époque où la photographe la développe, une tendance répandue dans la décoration, la mode, l'architecture, où la clarté irradiante et l'hellénisme triomphant vont de pair, en un retour à une Grèce désincarnée, toute de simplicité, de pureté et de blancheur, évidemment fort éloignée de la réalité historique. La photographie se fera l'écho de cette vogue, notamment la photographie de nu, qui bien souvent s'inspire des fragments antiques de marbre blanc, leur empruntant leur simplification et leurs thèmes débarrassés de toute connotation intime et peccamineuse. Lors des prises de vue, elle cadre large. Les modèles féminins ou masculins posent sur et devant des draps blancs, ce qui facilite, lors du tirage, le travail sur la blancheur. "Elle employait peu de sources de lumière et toutes mobiles, et son appareil assez volumineux, si je m'en souviens bien, portait un Eidoscope donnant cet enveloppé, ce vaporeux, si caractéristiques de ses portraits."

Rares sont les cadrages que Laure Albin Guillot considère définitifs dès la prise de vue. Elle effectue la plus grande partie de ce travail après le tirage de contacts de petit format sur le papier qu'elle a retenu pour l'épreuve définitive (charbon, argentique ou aux pigments). [...] Bien souvent elle resserre le cadrage, le fait basculer pour lui donner une dynamique ou le buste sans pour autant garder bras et mains. "Les corps d'une grâce subtile sont disposés dans l'image, tantôt en diagonale, tantôt en horizontale ou verticale." Les photographies du *Narcisse* ou de *La Cantate du Narcisse* présentent certains cadrages d'une modernité étonnante. Dans le cadre qu'impose la page, elle concentre l'image du corps sur un tiers de celle-là. »

Christian Bouqueret, *Laure Albin Guillot ou la Volonté d'art*, Paris, Marval, 1996, p. 15-16.

pistes de travail

Lumières et éclairages

« Savoir éclairer un sujet, c'est la pierre de touche du photographe. Ombre et lumière : la beauté expressive de l'image est enfermée dans ces deux mots.

Il existe à l'heure actuelle, dans le commerce, des appareils d'éclairage perfectionnés, les "sunlight" des studios, qui sont à la portée de tous. Leur maniement, en lui-même aisé, demande une grande délicatesse, étant donnée la crudité de la lumière qu'ils déversent. Mais, aussi, voilà qui permet de faire intervenir, plus importante que l'objet lui-même, son ombre. Non seulement l'ombre repousse et met en valeur l'objet éclairé, mais encore on peut dire qu'elle le magnifie. Une ombre somptueuse est comme un royal manteau qui accompagne et ennoblit, sans l'écraser, celui qui la porte. » — Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933, p. 12.

La lumière permet l'existence de la perception visuelle. Par sa présence ou son absence, elle agit sur les formes : elle peut les accuser, les souligner, les écraser, les transformer, les mettre en évidence, les absorber. Elle révèle la matité ou la brillance et a également le pouvoir d'agir sur la pesanteur apparente de la matière, de la rendre légère, spectrale ou, au contraire, extrêmement dense et concrète.

La lumière est un matériau essentiel pour le photographe. De sa mise en scène et de sa maîtrise naît l'image. Elle peut être caractérisée par : sa nature (naturelle, artificielle), sa couleur (température de couleur), sa qualité (diffuse, dirigée), sa taille apparente (dimension de la source par rapport au sujet), son intensité, sa position et son orientation. Ces variables constituent les conditions de la perception et offrent au photographe un champ de possibilités de travail et de composition. La température de couleur d'une source traduit la répartition spectrale de la lumière émise. La lumière ne possède pas toujours la même proportion de radiations bleues, vertes et rouges. Le cerveau compense les variations de couleur. Ainsi, une feuille blanche éclairée à la lumière d'une bougie est perçue comme blanche, mais elle ne le sera pas par une pellicule argentique ou un capteur numérique étalonné pour de la lumière du jour. Par beau temps, le soleil est assimilable à une source de lumière ponctuelle, dirigée, produisant des ombres dures avec des contours nets. Par temps couvert, la lumière du soleil est diffuse, créant des ombres douces aux contours progressifs et flous. Les façonneurs de lumière disponibles dans les studios photo permettent notamment de recréer ces deux types d'éclairage (parapluies, boîtes à lumière pour la lumière diffuse ; bols, snoot, Fresnel pour la lumière dirigée). L'intensité lumineuse caractérise la lumière émise par la source. Le photographe, à l'aide d'un posemètre, mesure la lumière incidente (lumière reçue par le sujet), le contraste éclairage, la lumière réfléchie (lumière

renvoyée par le sujet). Le contraste éclairage est l'un des facteurs qui détermine le contraste image. Le contraste d'une image est proportionnel aux écarts de luminosité entre ses tons les plus clairs et ses tons les plus foncés. L'exposition de la surface sensible est la « juste » lumière qui l'impressionne ; elle correspond à la quantité totale de lumière qui impressionne le film, le papier ou le capteur. Dans la prise de vue, les trois éléments clés qui régissent l'exposition sont : la sensibilité ISO (film, capteur), l'ouverture du diaphragme et la vitesse d'obturation. Le posemètre permet de mettre en rapport la sensibilité ISO et la quantité de lumière reçue ou renvoyée par le sujet, afin de fournir au photographe un couple (diaphragme, vitesse d'obturation).

On parle d'exposition automatique quand l'appareil photographique gère lui-même les deux paramètres de l'ouverture et de la vitesse d'obturation.

En chambre noire, l'exposition résulte de l'ouverture de l'objectif de l'agrandisseur et du temps d'impression lumineuse. Une image est surexposée lorsqu'elle a reçu trop de lumière et qu'elle apparaît à la fois « brûlée » et comme délavée. À l'inverse, une image est sous-exposée lorsqu'elle n'a pas reçu suffisamment de lumière.

■ Observer, dessiner et photographier un objet sous différents éclairages.

– Introduire les notions d'éclairage frontal (rendu plat sans relief), d'éclairage de contre-jour (rendu de silhouette), d'éclairage de côté, d'éclairage au-dessus du sujet...

– Utiliser par exemple une ou plusieurs lampes de bureau, une feuille de calque pour diffuser la lumière, une feuille de papier blanc ou de l'aluminium comme réflecteur.

– Faire plusieurs essais en modifiant la distance, la position et la hauteur entre la source et l'objet.

– S'intéresser aux zones de l'objet mises en lumière et en ombre, au rendu des ombres propres et des ombres portées, au contraste éclairage.

– Imprimer les images et demander aux élèves de retrouver le dispositif d'éclairage utilisé.

■ Sensibiliser les élèves à la lumière environnante en leur proposant de comparer le rendu des différentes lumières extérieures.

– Photographier en noir et blanc un même sujet (arbre, pot de fleur, banc dans la cour...), tout en conservant un même point de vue, par différents temps (plein soleil, temps couvert, brouillard, pluie...), à différentes heures de la journée et en différentes saisons.

– Légèrer chaque image avec la date et l'heure de la prise de vue.

– Proposer ensuite aux élèves de retrouver pour chaque image le moment de la journée et l'époque de l'année.

– Si vous travaillez en couleurs, faire, à chaque fois, deux images, une avec une balance des blancs calée manuellement et l'autre en mode « lumière du jour ».

– Comparer les variations de couleur de la lumière (rendu colorimétrique) des images. Vous pouvez vous référer aux séries peintes par Claude Monet *Les Meules* (1890-1891) et *La Cathédrale de Rouen* (1892-1894).



Lucienne Boyer, vers 1935
Épreuve argentique, 16,1 x 10,7 cm
Collections Roger-Viollet/Parisienne de Photographie

■ Étudier le portrait de *Lucienne Boyer* par Laure Albin Guillot (ci-dessus).

– Analyser la lumière utilisée par Laure Albin Guillot pour éclairer le visage de Lucienne Boyer. Existe-t-il une ou plusieurs sources de lumière ?

– En se référant à la position des ombres, déterminer la position de celles-ci par rapport au modèle et à l'appareil.

La source principale est placée au-dessus du modèle de manière à créer une ombre sous le nez en forme de papillon. C'est un éclairage classique en photographie qui porte le nom d'éclairage Butterfly (ou papillon) ou Paramount.

– Rapprocher cette image de Laure Albin Guillot de la photographie de Marlene Dietrich issue du film *Shanghai Express*, réalisé par Josef von Sternberg en 1932 (en ligne sur http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marlene_Dietrich_in_Shanghai_Express_%281932%29_by_Don_English.png?uselang=fr).

Les objectifs à « flou artistique »

Laure Albin Guillot utilise deux types d'objectif à flou artistique pour portrait : l'Opale (Boyer) et l'Eidoscope (Hermagis). Le rendu flou provient du choix d'une faible profondeur de champ et d'aberrations (défauts des systèmes optiques) non corrigées sur ces objectifs : aberration chromatique pour l'Opale et aberration de sphéricité pour l'Eidoscope, ce qui procure une image « douce », qui gomme les détails de la peau (rides, boutons...). Avec les objectifs à flou artistique « Soft Focus », les aberrations optiques sont devenues des ressources esthétiques.

« Dès 1902, Leclerc de Pulligny, spécialiste de l'optique lié au Photo-Club de Paris, s'intéresse à l'aberration de réfrangibilité (aberration chromatique) qui réside dans les optiques simples dites "anachromatiques" car non corrigées, à la différence des objectifs perfectionnés dits "achromatiques". On connaît bien cette aberration depuis les travaux d'Helmholtz qui ont montré que l'œil humain est lui-même affecté de cette "imperfection". Travaux largement relayés et vulgarisés en France, notamment par le célèbre ouvrage d'Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, dont le chapitre consacré aux "sensations" rappelle les principes physiques du phénomène. En ne corrigeant pas l'aberration chromatique, le photographe obtient le "flou chromatique" qui en résulte, "l'image est entourée d'une faible auréole : elle est estompée, enveloppée". Si l'aberration chromatique est la plus importante de toutes, compte tenu des effets qu'elle autorise, il existe toutefois une large panoplie d'aberrations. Étienne Wallon, professeur de physique et photographe, présent aux Salons du Photo-Club de Paris, se charge d'en dresser le répertoire et d'en exposer les principes aux amateurs.

Cette vulgarisation de l'optique "aberrante" ouvre ainsi un champ d'expérimentation en dévoilant toute une gamme d'effets. Les principales aberrations optiques sont l'aberration sphérique, l'astigmatisme et la distorsion.

À la différence de l'aberration chromatique, elles appartiennent à la famille des "aberrations géométriques", et ne résultent pas des différences entre les lumières colorées mais de la trajectoire des rayons. L'aberration sphérique est due aux rayons qui traversent les régions marginales de la lentille et ne rejoignent pas le point de concours unique de ceux qui passent par l'axe principal. C'est un phénomène de dispersion qui "a pour effet de produire autour de l'image, un foisonnement qui en altère gravement la netteté". [...]

Alors qu'Étienne Wallon enseigne les principes de ces aberrations en tant que défauts contre lesquels luttent les opticiens, Puyo et Leclerc de Pulligny comprennent tout le profit que peut en tirer le pictorialiste : "Essayons de voir si ces aberrations ne s'offriraient pas à l'art comme des auxiliaires [...] ; la simplification des surfaces sans altération du trait, ce que nous cherchions, l'aberration chromatique tend à nous le donner. C'est donc un agent utile." Leur utilité apparaît d'autant plus grande que les effets produits jouiront d'une légitimité acquise par les objectifs calculés pour les donner : "Ils émanent de conceptions rationnelles, de déductions scientifiques" affirme Frédéric Dillaye. La science positive des opticiens se voit donc convertie en un répertoire de moyens artistiques. Il s'agit dès lors de faire fabriquer des optiques aux aberrations calculées, le principe du dérèglement apporté jusqu'alors à l'optique existante fait place aux "objectifs d'artistes". » — Michel Poivert « Une photographie dégénérée ? Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009 (en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index2676.html>).

■ Aborder en physique les notions d'aberrations chromatiques, d'aberrations géométriques et les principes de correction. Utiliser, sur le site de sciences physiques de l'académie de Dijon, le logiciel de Michel Bonin qui propose des activités pour mettre en évidence les principales aberrations : <http://sciences-physiques.ac-dijon.fr/archives/logiciels/auteurs/bonin.htm>

■ Réaliser plusieurs portraits photographiques avec « effet de flou artistique » en expérimentant diverses techniques :

- en faisant de la buée avec la bouche, ou en étalant de la vaseline sur un filtre neutre positionné sur l'objectif ;
- en tendant un bas ou en positionnant une feuille de calque sur l'objectif à l'aide d'un élastique ;
- en utilisant un objectif de longue focale et en travaillant à pleine ouverture, tout en décalant le plan de mise au point juste avant le visage.

ressources en ligne

- Bernard Sulmon, « Des objectifs SOFT-FOCUS (objectifs à flou artistique) » : <http://www.galerie-photo.com/soft-focus-objectif-portrait-flou.html>
- Pascal Martin, article sur les objectifs photographiques (historique, évolution, prospective) : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-objectifs-photographiques/>
- Site d'Éric Beltrando consacré aux objectifs anciens : <http://dioptrique.info/sommaire/sommaire.HTM>

Les tirages

« Laure Albin Guillot envisage ses épreuves comme des objets décoratifs à part entière et les propose dans une gamme de papiers somptueux avec des teintes subtiles, des fonds possiblement bronze, argent ou or. Sa signature, toujours bien en vue, atteste qu'il s'agit d'épreuves d'artiste, élaborées presque toujours par les exceptionnels Fresson sans lesquels le travail de la photographe n'aurait pas la qualité qu'on lui reconnaît. » — Delphine Desveaux, « Portrait, "ici tout n'est qu'ordre et beauté..." », in *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013, p. 40.

L'acte photographique se poursuit de la prise de vue au tirage, pendant lequel le photographe interprète le négatif et finalise, en argentique, son intention de rendu par :

- le choix du papier : support (papier plastifié ou papier baryté), type de surface (brillante, mate, perlée ou lustrée, semi-mate...), tonalité (ton froid, ton chaud, ton neutre), texture et épaisseur du papier (en baryté).

À l'époque de Laure Albin Guillot, le papier plastifié n'existait pas. Le papier baryté procure plus de profondeur et un meilleur rendu des détails qu'un papier plastifié, ainsi qu'une meilleure conservation ; il nécessite un temps de traitement plus long. En baryté, un papier brillant produit des noirs profonds, un bon rendu des détails et une gradation étendue alors qu'un papier mat donne une image plus douce avec moins de détails dans les ombres et les hautes lumières. Le papier mat est "classiquement" utilisé pour les portraits, les paysages brumeux ou pour retranscrire des volumes par des jeux de lumière. À l'inverse du papier brillant, il ne provoque pas de reflets gênants, est plus adapté à la retouche ;

- le ton de l'image : l'image peut être développée dans un révélateur ton chaud ou subir un virage (au sélénium, à l'or, sépia...). Certains virages permettent d'accroître la durée de conservation des tirages ;
- les marges du tirage : pas de marges, bords noirs délimitant le cadre du négatif ou marges blanches ;

- la densité de l'image : elle est modifiée par le temps d'exposition du papier. Plus la pose est longue, plus la densité est importante et l'image globalement foncée ;
- le contraste de l'image : à l'époque de Laure Albin Guillot, on rencontre des papiers à grade fixe. Plus le grade est élevé, plus l'image est potentiellement contrastée. On adapte généralement le grade du papier au contraste du négatif (contraste du négatif doux, papier au grade élevé et vice versa), mais on peut aussi décider, dans un but esthétique, d'obtenir une image très ou peu contrastée ;
- les zones de l'image à maquiller ou à masquer : certaines images vont nécessiter à certains endroits un surplus de densité ou, au contraire, un éclaircissement afin de procurer une meilleure lecture de l'image (par exemple fermer une image en faisant monter la densité sur les bords de l'image).

Au moment du tirage, le photographe a aussi la possibilité de se livrer à l'expérimentation, en modifiant par exemple la perspective de l'image, en réalisant des superpositions d'images, en incluant des trames ou encore en réalisant des effets de « solarisation ».

Tirage au charbon-velours ou tirage Fresson

« Le problème de la dégradation des épreuves aux sels d'argent constatée dès la naissance de la photographie a déterminé l'apparition de procédés de substitution. [...] Outre l'avantage de la stabilité, le procédé au charbon ou aux poudres et les formules dérivées offraient au photographe la faculté d'intervenir dans l'opération de dépouillement, stade final de la production de l'image. [...] Commercialisé à partir de 1893, le charbon-velours est concurrencé à partir de 1900 par le charbon-satin de Fresson. Issus des recherches de Poitevin sur les procédés pigmentaires (charbon), ces deux procédés permettent de faire l'économie des manipulations de transfert [...] qui rendaient le procédé au charbon délicat à mettre en œuvre. Ils sont appréciés des photographes pictorialistes, tels Demachy, Puyo, Maskell et Dillaye, car la technique du dépouillement à la sciure de bois, inhérente au procédé, autorise sur les tirages des interventions en pleine lumière (lavage localisé ou retouche au pinceau doux). [...] De surface mate, ces épreuves ont un ton velouté et présentent les mêmes caractéristiques de stabilité que les procédés au charbon. » — Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, « Les procédés photographiques non argentiques », Paris, Marval, 2008, p. 151-163.

■ Expérimenter, à l'aide d'une feuille blanche et d'un crayon à papier, les notions de contraste et de densité liées au tirage noir et blanc :

- établir une échelle de valeurs de gris, partant du noir vers le blanc ;
- choisir une photographie noir et blanc imprimée et observer les nuances de gris qui la composent ;
- retranscrire l'image en reportant les différentes nuances de gris au crayon à papier sur une feuille de papier blanc ;
- décliner ensuite l'image selon plusieurs versions en vous aidant de l'échelle de valeur : plus contrastée (diminuer la gamme des valeurs de gris qui composent l'image), plus dense, moins contrastée, moins dense.

ressources en ligne

- André Mouton, « Principes pour des tirages noir et blanc de qualité » : http://www.galerie-photo.com/principes_tirages_n_et_b_de_qualite.html
- Louise Merzeau, « Papiers sensibles » : <http://www.galeriephoto.com/papiers.html>
- Atelier Fresson : <http://www.atelier-fresson.com/index.htm>

Représentations de la figure humaine : modèles et contre-modèles

En histoire de l'art, on pourra aborder et mettre en perspective la pratique du portrait chez Laure Albin Guillot, de la tradition picturale au portrait photographique comme genre. Les questions de la mise en scène, de la pose et du travail de la lumière pourront être plus spécifiquement analysées. Les représentations des nus féminins et masculins pourront donner lieu à une recherche sur les modèles et les contre-modèles du corps, du néo-classicisme au surréalisme...

Fonctions du portrait

Étienne Souriau, dans son *Vocabulaire d'esthétique*, définit le portrait comme la « représentation d'une personne ». Il rappelle que le terme « portrait » désigne, en arts plastiques, « une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin ». Il ajoute également : « Le portrait est donc déjà interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de physionomie, etc. En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques. » — Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1161-1162.

Dans son article sur le portrait, l'*Encyclopædia universalis* souligne l'impossibilité de trouver une formule d'approche globale. En effet, « suivant la civilisation dans laquelle il s'insère et qu'il contribue à créer, le portrait assume des fonctions qui diffèrent profondément, de même que se modifie sa nature, suivant les milieux sociaux au service desquels il se met. [...] Malgré la différence du contexte social, certaines fonctions du portrait restent constantes. Celles notamment qui, sous des formes très diverses, rattachent cette branche particulière de l'art à l'idée de la mort et de la survie. Qu'il s'agisse d'efficacité réelle ou de transmission d'un souvenir, de moyen de parvenir sans perte d'identité à la vie d'un monde ultra-terrestre ou du simple désir de léguer ses traits à la postérité, la pensée de la survie et de la conjuration de l'état éphémère préside toujours à l'exécution d'un portrait. [...] Par ailleurs, le plaisir de contempler ses traits tels

qu'ils apparaissent à l'autre a, de tout temps, constitué un puissant facteur de succès pour ce genre d'art, un des plus stables de l'histoire du monde. En outre, d'autres fonctions sont étroitement liées à la conception religieuse qui régit une civilisation, à l'organisation de l'État ou à sa structure sociale et à l'idée que se font les représentants des différentes couches sociales du rapport existant entre le portrait et son "modèle" ». Le portrait photographique a rapidement repris les différentes fonctions du portrait peint. Il en a aussi étendu les possibilités de diffusion : portraits officiels commandés par le pouvoir, images de célébrités artistiques ou intellectuelles, portraits de groupe, portraits mis en scène et autoportraits. En tant que dispositif d'enregistrement et de reproduction, la photographie rejoue plus spécifiquement certaines fonctions du portrait comme la conservation d'une trace de celui qui est représenté, la description d'une personne et la question de la ressemblance. D'autre part, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, le portrait photographique se substitue à la peinture pour devenir un moyen privilégié de représentation sociale, puis un outil d'identification au plan administratif comme au plan judiciaire. La photographie devient également, avec la photographie médicale, ethnographique ou anthropométrique, un instrument de mesure et de classification, qui relaie et génère des modèles ou des stéréotypes.

■ Répertorier les différents usages de la photographie de portrait.

- Envisager les différents destinataires (amis, familles, administration, presse) et les supports possibles (journaux et magazines, Facebook ou autres interfaces de réseaux sociaux).
- Comparer et distinguer plusieurs portraits photographiques, par exemple la photographie d'identité de l'élève, le portrait de Charles Baudelaire par Nadar, l'image d'une « star » en couverture de magazine, la photographie officielle du président de la République...
- Expliciter en quoi les modalités de représentation d'une personne peuvent être des indices d'une position ou d'une fonction sociale. Envisager aussi comment elles peuvent les déplacer.
- Décrire sommairement par écrit une personne. Constituer des groupes, dans lesquels chacun dessinera un portrait à partir de ce texte. Afficher et confronter les réalisations.
- À travers des portraits de groupe (portraits de classe, d'équipes sportives, associatives ou gouvernementales, de mariage, de chorales, de foules, de manifestations, de meeting, etc.), identifier les règles, les codes et les éléments de « protocole » (vêtements, accessoires, poses et gestes, mises en scène).
- Rechercher des exemples de portraits peu conventionnels et discuter les raisons de ces choix.

■ Les pratiques artistiques du portrait photographique peuvent être abordées en analysant et en commentant les oppositions ou associations suivantes : Laure Albin Guillot/Claude Cahun, August Sander/Lisette Model, Erwin Blumenfeld/Man Ray...

Classicisme et tradition du beau idéal

« Le canon esthétique de l'époque gréco-romaine : l'idéal de beauté.

C'est en Grèce en effet qu'a lieu la première "révolution" fondamentale dans la représentation de la figure humaine. Au lieu de se contenter de conventions formelles établies, l'artiste grec se sert de ses propres yeux. Il cherche à rendre compte du corps de l'homme tel qu'il le voit, dans la réalité. Il veut montrer ses muscles, sa structure osseuse, l'articulation de ses membres. Et en même temps, il garde toujours le souci d'une certaine idéalisation. [...]

La période classique : un développement extraordinaire de la production artistique.

La recherche d'une harmonie parfaite se traduit notamment par la mise en place du canon qui règle les proportions idéales du corps humain (en adéquation avec les sujets représentés : dieux, héros et athlètes). D'autre part, le goût pour l'illusion et la mise en concurrence de la représentation et de la réalité se lit dans la pratique très poussée de l'imitation (*mimèsis*). Les bases du débat entre idéalisme et réalisme sont ainsi posées, tandis que le style de la sculpture évolue vers de plus en plus de maniérisme (virtuosité technique du marbre au service d'une sensualité inédite des corps). » — <https://sites.google.com/site/espaceartcollege/la-representation-du-corps-dans-l-art>

Classicisme

« En latin, *classicus* signifie ce qui est du premier rang, de première classe, la signification du mot est donc positive. L'adjectif "classique" commence à être utilisé à la Renaissance, il désigne la maturité d'un art, son apogée, il est associé à ce qui constitue le sommet indépasseable de l'histoire de la création artistique : le modèle antique romain, seul connu au XVI^e siècle, puis grec dont on cerne mieux l'histoire au XVIII^e siècle.

C'est le peintre italien Annibal Carrache qui fonde, dès 1582, une académie de peinture à Bologne pour rompre avec les débordements du maniérisme (fin de la Renaissance) et s'opposer au caravagisme (utilisation de contrastes de lumières et de couleurs à l'intérieur d'une dominante sombre conférant une puissance d'émotion aux peintures mais remettant en cause des siècles de "manière claire").

Carrache impose aux peintres qui la fréquentent une formation de l'esprit avec les écrits d'Aristote, l'étude des grands maîtres de la peinture italienne : Raphaël, Michel-Ange, Titien et l'observation de la nature par la pratique du dessin, d'après le modèle vivant et la caricature, pour en saisir l'expression. L'art des proportions, de la perspective, des mathématiques, du modelé par les ombres et des effets de raccourci complète cet enseignement.

Pour les peintres classiques, l'art antique contient toute la perfection de l'art et l'étude de l'antique permet de rendre la nature plus belle qu'elle n'est. Cet élan classique reste vigoureux jusque vers 1630 en Italie puis influence de nombreuses disciplines et de nouveaux pays, en particulier la France.

Le classicisme s'impose dans les arts plastiques, l'architecture, la littérature, la philosophie et tend donc vers une perfection formelle définie d'après l'héritage gréco-romain mais correspond aussi à la consolidation des États-nations soucieux de contribuer au développement d'un art



Étude de nu pour *La Cantate du Narcisse*, vers 1938
Épreuve argentique, 25 x 17,7 cm
Collections Roger-Viollet/Parisiennes de Photographie

qui magnifie leur puissance. La peinture classique française respectueuse de règles, d'équilibre et d'ordre s'épanouit sous les ministères de Richelieu (1624-1642), Mazarin (1642-1661) et prend la forme d'un classicisme dynamique et monumental qui incarne le "grand goût" sous le règne de Louis XIV (1643-1715), codifié par l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648. [...]

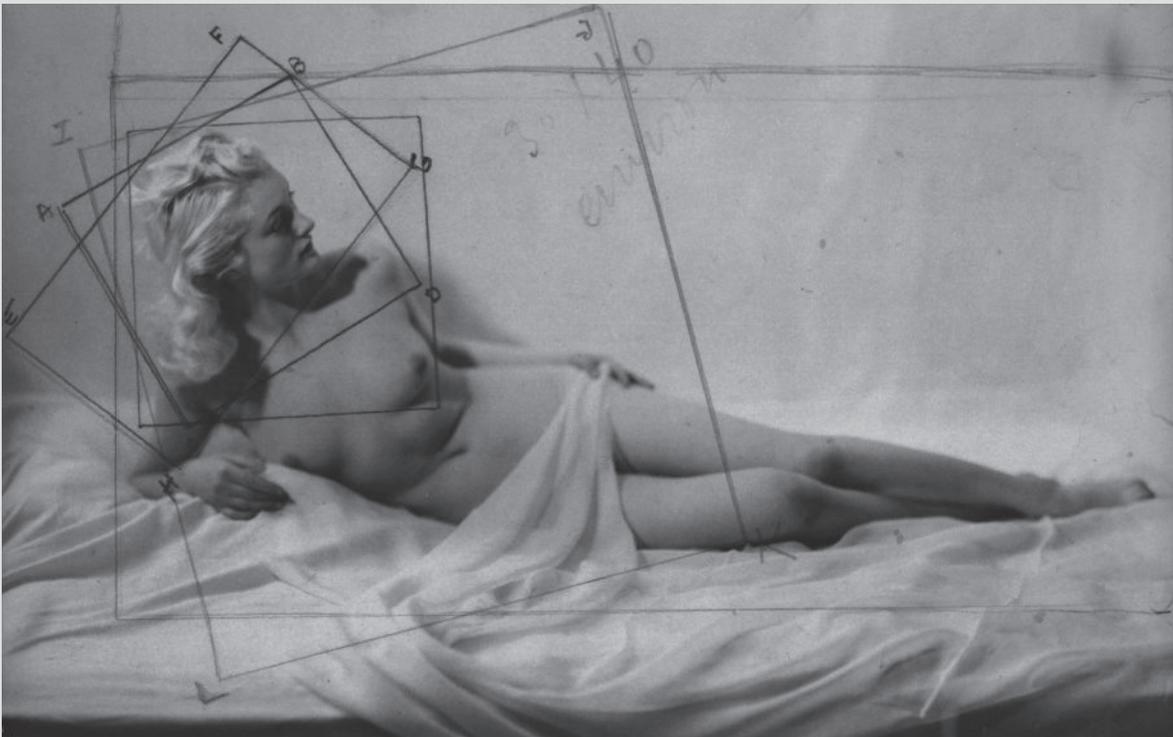
Les figures

– L'art classique entend renouer avec l'Antiquité, il se veut aussi un art d'éternité. Les figures sont donc sinon vêtues à l'antique, du moins drapées de tissus qui n'appartiennent à aucun temps. Les jambes, les bras, une épaule apparaissent mais le peintre classique déshabille beaucoup moins ses figures que le peintre baroque. Dans certains portraits seulement, le costume contemporain réapparaît.

– Les personnages sont idéalisés, les contours sont fermement dessinés, la pâleur de la chair (des femmes surtout), leur ferme modelé les rendent semblables à des statues antiques.

– Le peintre classique évite les attitudes outrées et celles qui, uniformément évoquent le mouvement. La grandeur des personnages est signifiée par des poses stables ou des mouvements plus statiques que dans l'art baroque. Les gestes sobres et discrets sont l'expression des passions et des émotions et les mains par exemple peuvent jouer un rôle essentiel dans la transmission du sens. Aristote les avait comparées à l'âme car elles étaient comme elle "instrument d'instruments", c'est à dire ordonnatrices. » — http://www.cndp.fr/crdp-reims/artsculture/dossiers_peda/classicisme.pdf

« Zeuxis, célèbre peintre grec, ayant été appelé chez les Crotoniates pour décorer le temple de Junon, leur proposa de faire un tableau représentant Hélène, dans lequel, pour peindre une femme parfaitement belle, il voulait porter son art jusqu'au plus haut degré de perfection. Les



Étude de nu, vers 1940
Épreuve argentique, 14 x 22 cm
Collections Roger-Viollet/Parissienne de Photographie

Crotoniates acceptèrent volontiers une proposition dont la renommée de Zeuxis assurait le succès ; et sur sa demande, ils l'autorisèrent par un consentement public à choisir pour modèles les plus belles filles de leur ville. Zeuxis, ne pouvant trouver réunies dans le même objet toutes les perfections dont il désirait enrichir son ouvrage, fit choix de cinq jeunes filles, dont la beauté fut chantée par les poètes et devint d'autant plus célèbre qu'elle avait mérité la préférence de la part d'un juge regardé comme infaillible à cet égard." On ne s'étonnera guère que ce texte qui date de... 1789, ait ici le statut liminaire de l'exergue : l'apologue de Zeuxis est la métaphore traditionnelle du beau idéal. Tout, dans cette anecdote, a du reste la portée didactique du symbole. Le nom de Zeuxis, figure légendaire de la peinture grecque, résume à lui seul la supériorité des Anciens. Et le nom d'Hélène, figure mythique de *l'Iliade*, est synonyme de beauté parfaite. Or, celle-ci n'existe que dans l'épopée d'Homère. Mais pas dans la nature : aucun modèle ne saurait l'incarner. Il faut donc, pour y atteindre, que l'artiste assemble les beautés fragmentaires de plusieurs figures : les beautés les plus parfaites de corps différents. Qu'il conçoive, par la seule vertu de son entendement, un être imaginaire, une créature mentale, qui intègre toutes les perfections de la nature. Le produit de cette synthèse, vraie combinatoire des corps, est le *beau idéal*. Entendons que l'idéal commence où la beauté finit. Soit, pour simplifier beaucoup, la nature plus l'Idée. » — Régis Michel, « Le choix de Zeuxis », in *Le Beau idéal ou l'art du concept*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 5.

Tout au long du XX^e siècle, avec le développement des médias, la question de la production comme de la diffusion d'images modèles ou modélisatrices, de normes « idéales »

pour les corps prend une autre ampleur. L'extension, avec la photographie puis le cinéma, de la diffusion des images ainsi que la multiplication de leurs supports contribuent à la construction de stéréotypes, notamment dans le champ de la photo de mode ou de stars de cinéma dont la promotion est assurée par les journaux illustrés à très grands tirages. Ces figures sont composées et transformées pour les besoins du message publicitaire, mais également dans le souci de promouvoir des standards de la société de consommation. Le corps n'est pas un fait de nature, une réalité constante et universelle. C'est une notion problématique, une catégorie historique, dont la fonction et la forme sont régies par notre culture, notre civilisation, notre histoire propre et notre imaginaire. Cette position d'intersection entre vie et pensée nous assigne à une réévaluation permanente du corps, ce dont témoignent différentes démarches artistiques.

■ Autour de la conception et de la représentation du corps, rechercher et étudier dans l'histoire de l'art des images de modèles et de contre-modèles du « beau idéal ». Vous pouvez travailler à partir de suite d'images, par exemple :
– Hippolyte Flandrin, *Jeune homme nu assis au bord de la mer*, 1836 (Paris, musée du Louvre), Laure Albin Guillot, *Étude de nu pour La Cantate du Narcisse*, vers 1938 (page de gauche) et Egon Schiele, *Nu masculin (autoportrait)*, 1910 (Vienne, Graphische Sammlung Albertina).
– Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863 (Paris, musée d'Orsay), Laure Albin Guillot, *Étude de nu*, vers 1940 (ci-dessus) et Lisette Model, *Coney Island Bather*, New York, vers 1939-1941.
– Raphaël, *La Fornarina*, vers 1518-1519 (Rome, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini), Cindy Sherman, *Untitled #205 (History Portraits/Old masters)*, 1988-1990, et Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935-1949.

Applications de la photographie : arts décoratifs et arts appliqués

Laure Albin Guillot compte parmi les artistes de son époque qui ont exploré les applications de la photographie au-delà du domaine traditionnel des beaux-arts. La question du rapport entre art, artisanat et industrie traverse en effet les premières décennies du XX^e siècle, comme celle de la relation entre art et science dont relèvent ses *Micrographies décoratives*. Le domaine de la photographie publicitaire a également été l'un des principaux terrains d'expérimentation et de diffusion.

■ « On entend par arts appliqués l'ensemble des créations et productions artistiques, hors des champs strictement pictural, architectural ou sculptural (beaux-arts), entretenant toutefois un rapport intime avec ces mêmes champs. Lié à l'artisanat ou à l'industrie, le qualificatif "arts appliqués" n'apparaît que vers 1860 (Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, créée en 1864, remplaçant la Société du progrès pour l'art industriel, datant de 1858). La culture française, marquée par trois siècles d'Académie, a durablement hiérarchisé en catégories les activités artistiques, distinguant les arts nobles (beaux-arts) des arts dits mineurs (orfèvrerie, céramique, verrerie, tapisserie, ébénisterie, décoration...), ce qui sous-entend ainsi une perte d'autonomie de ces arts par les liens qu'ils entretiennent avec leurs supports. Ces arts mineurs sont aujourd'hui regroupés dans la notion de "métiers d'art". À l'opposé de la culture française, les cultures allemande et suisse ont, dès la fin du XIX^e siècle, non seulement dépassé ces clivages en élargissant la création à la photographie, la typographie, l'affiche, la communication visuelle, le design, mais, plus encore, établi des rapports avec le monde industriel à travers des écoles, des groupes ou des associations d'artistes industriels (Deutscher Werkbund, Bauhaus, Kunstgewerbeschule, Wiener Werkstätte...). »
Dominique Chapon, *Chronologie d'histoire de l'art*, Paris, Larousse, 1997.

■ « De fait, le modernisme prend autant en compte les usages et les applications de la photographie, que ce qu'on est convenu d'appeler sa dimension "créative". Le modernisme promeut ainsi une "photographie appliquée" : une photographie qui revendique tout aussi bien sa finalité utilitaire que sa finalité esthétique. Il s'agit de faire œuvre, mais œuvre utile. [...] Point essentiel, sur lequel il faut insister : la photographie appliquée de l'entre-deux-guerres est une photographie qui s'intègre à un marché, qui fonctionne souvent à la commande, et qui se démarque de toute hostilité romantique à l'égard du commerce et de l'industrie. La photographie est donc une photographie publique, et une photographie qui circule. Selon quelle modalité ? Il semble que le modernisme a voulu tout essayer, tout expérimenter, comme en témoigne la photographie scientifique (sciences exactes et sciences humaines),

la photographie archéologique, urbaine et industrielle, la décoration, l'illustration et la presse, enfin et surtout, la photographie publicitaire. »

Dominique Baqué, « Une photographie d'application », in *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 230-231.

■ « Laure Albin Guillot participe dès 1925 à la décoration d'une chambre d'enfant dessinée par Lucie Renaudot, proposant ses kakemonos à motifs animaliers et végétaux réalisés à partir de photographies détournées. Elle fait également monter quelques panneaux dans du bois laqué pour en faire des pare-feu japonisants. Le Japon inspire la photographe, celui des revues de Bing et de l'Exposition des arts décoratifs en 1910... Un oiseau sur la branche évoque le bouvreuil de Hokusai ; le rameau au premier plan d'un ensemble de Patou est omniprésent sur les estampes ; ses iris sont ceux de Seitei ; ses orchidées font penser à un ikebana qui aurait soustrait ses teintes englouties aux noirs de Manet ; des cucurbitacées aux formes rebondies mettent en valeur le naturel réinventé d'un vase de Lalique. Son japonisme n'est pas une citation comme chez Manet ou Kretschmer, il est, si l'on ose, semblable à celui de Van Gogh, fait d'appropriation et de retranscription. Laure Albin Guillot propose rapidement ses objets décoratifs ; son petit paravent sur fond or est une merveille : deux panneaux géométriques entourent une figure nue se détournant du spectateur, le modèle nous quitte pour entrer dans l'objet, exact opposé de Florence Peterson ouvrant une porte par Haviland. Les arts décoratifs sont rarement le fait d'un créateur isolé, mais Laure Albin Guillot signe ses œuvres seule. D'abord avec ses initiales puis avec son nom en abrégé, posé à la verticale comme un idéogramme et enfin largement, toutes lettres déployées. L'apparence des pièces est élégante, respectable, "somme de beauté recelée dans une logique équilibre des formes et une sobre ordonnance des proportions", les marges d'innovation sont admissibles par sa clientèle mais sa signature imposante affirme son statut d'artiste. »
Delphine Desveaux, « Un art décoratif », in *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2013, p. 104-105.

Entre art, artisanat et industrie

■ « L'"Exposition internationale des arts décoratifs industriels et modernes" de 1925, qui se tint à Paris, eut pour thème l'art de vivre dans le monde moderne. Rétrospectivement, elle apparaît comme l'événement culminant d'une époque de mutations intenses dans le domaine social et industriel, et si l'on considère les années futures, elle fut le coup d'envoi pour le reste

du siècle à venir. Avec son atmosphère de champ de foire, il y régnait un optimisme généreux qui permit à des contraires aussi extrêmes que Le Corbusier et Jacques-Émile Ruhlmann de se disputer l'avant de la scène. L'étalage étourdissant de luxe de Ruhlmann fut indubitablement le plus populaire et celui qui s'accordait le mieux à l'esprit du moment, esprit d'euphorie et de prospérité de temps de paix. Mais Le Corbusier faisait allusion à une philosophie plus consciente des réalités du XX^e siècle, plus au fait des implications réelles du changement social qui s'opérait en Europe, et mieux à même de formuler une création esthétique adaptée au monde moderne. Ces différentes approches reflètent les deux tendances distinctes de la création de la première moitié du XX^e siècle : la première, centrée autour du monde de la mode et du chic au goût du jour, et la seconde, s'attachant à construire sur la base des stupéfiantes découvertes de l'âge de la machine. L'Art Déco plus flamboyant et plus exalté de Ruhlmann et des architectes d'intérieur français se servit d'idées plutôt conventionnelles, qu'il a tout simplement actualisées au moyen de lignes épurées et de formalité géométrique. Les fleurs, les fruits et les jeunes filles classiques des époques antérieures furent tous employés, mais ces éléments avaient subi une transformation inspirée par l'art moderne, et par le cubisme en particulier. Pourtant, ce style Art Déco si luxueux des grands créateurs-décorateurs français devait tout autant à la grande tradition des ébénistes du XVIII^e siècle. Leur but fut de créer une atmosphère de luxe inébranlable qui convienne au XX^e siècle, et qui exprime l'esprit du temps – ou plus exactement, l'un de ses aspects, car ils pourvoyaient principalement aux besoins des nouveaux riches, qui souhaitaient poursuivre la grande vie des riches d'autrefois sans se préoccuper des signes avant-coureurs de la guerre et des catastrophes financières en décollant. Un grand nombre de ces clients étaient issus du monde de la mode, dominé au début du siècle par Paul Poiret qui, à l'apogée de sa carrière, était en mesure de dicter un style de vie tout entier, adapté aux vêtements qu'il avait dessinés. Ce style de vie tournait autour de fêtes extravagantes, où la métamorphose complète réalisée par le biais de costumes et de décors élaborés créait un monde fantastique.

L'Art Déco n'est pas un mouvement. Il n'eut ni fondateur, ni manifeste, ni philosophie. Il doit son existence aux créateurs et décorateurs parisiens stimulés au lendemain de la Première Guerre mondiale par les exigences d'une société restructurée. Contrairement aux idéalistes du Bauhaus ou du De Stijl, ceux-ci n'avaient nullement l'intention d'imposer de nouveaux styles de vie; leurs travaux créèrent peu à peu un nouveau style au sens large, qui connut rapidement un succès général. Ce style est instantanément reconnaissable, car tous les éléments étaient conçus pour aller ensemble et pour former un tout; de même, ce style est clairement délimité par les deux guerres mondiales, dont la deuxième imposa une rupture stylistique complète en Europe, causant une séparation très nette entre l'Art Déco et ses successeurs. » Dan Klein, Nancy A. McClelland, Malcolm Haslam, Caroline Von Klitzing, *L'Esprit Art Déco*, Paris, Booking International, 1995, p. 6-7.

■ « Si Paris est le foyer de l'art, l'Allemagne demeure le grand chantier de production. » C'est sur cette constatation que Le Corbusier termine son rapport sur un voyage d'études en Allemagne en 1910 (il avait alors 23 ans), où il avait été envoyé par l'École d'Art de La Chaux-de-Fonds. Ce rapport a paru en 1912, sous le titre *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. Au cours de ce voyage, Le Corbusier était allé trouver Hermann Muthesius, Peter Behrens, Theodor Fischer, Joseph Maria Olbrich, Karl Ernst Osthaus, Bruno Paul, Wolf Dohm, Heinrich Tessenow, tous membres du Deutscher Werkbund qui avait été fondé en 1907, et il avait discuté avec eux. [...]

Lors de sa fondation, en 1907, le Werkbund avait défini son objectif comme étant "l'anoblissement du travail professionnel grâce à la coopération de l'art, de l'Industrie et du travail manuel". À première vue, cette formulation n'engage pas à grand-chose, pourtant, au cours de l'évolution du Werkbund, elle devait se révéler être un mélange explosif d'intentions et de convictions contradictoires et même largement inconciliables. L'action du Werkbund, son immense rayonnement, reposent sur la tension des courants qui s'opposaient en son sein. Ce caractère de crise qui se dégage tout au long de son existence est l'expression de la conscience vive et claire qu'il avait de son époque. Paradoxalement, c'est justement parce que le Werkbund était l'"association des ennemis les plus intimes" (Muthesius, 1914) qu'il fut le "creuset du renouveau" (Gropius, 1934). Le sérieux avec lequel la collaboration de l'art, de l'industrie et de l'artisanat avait été conçue dès la fondation du Werkbund est prouvé par l'assemblée constitutive paritaire composée de douze artistes en renom et de douze firmes industrielles et artisanales. [...] Quelques années plus tard, en 1930, le Werkbund fut invité à Paris. La Société des Artistes Décorateurs lui demanda d'organiser une section allemande à l'une de ses expositions. Le Werkbund chargea Walter Gropius de concevoir et d'aménager cette section, ce qu'il fit avec ses premiers collaborateurs du Bauhaus : Marcel Breuer, Herbert Bayer et László Moholy-Nagy. Cette première exposition du Werkbund à Paris fit sensation. L'objet du débat était à nouveau le problème du rapport entre l'art et l'industrie que Le Corbusier avait déjà soulevé dans son rapport de 1910 sur l'Allemagne, et la question litigieuse de la "création artistique ou standardisation" qui avait failli briser le Werkbund en 1914. Le compte rendu de l'exposition publié dans *Le Temps* du 12 juin 1930 posait clairement le problème : "Choisir entre la section française et l'allemande, c'est moins choisir entre le goût français et le goût allemand que, d'une manière plus générale, entre l'art et l'industrie, entre l'individu et le standard." Et Roger Ginsburger écrivait sous le titre : *Il faut choisir ! Objet d'art ou objet d'usage ?* : "Connaissant depuis longtemps l'effort du Werkbund et l'intérêt qu'il porte à la production d'objets-types bien plus qu'à celle d'objets de luxe, pièces uniques et bibelots, je me demande avec curiosité quelle sera la réaction du public français devant cette exposition. Sentira-t-il la différence fondamentale entre ces œuvres et celles qu'on classe ici

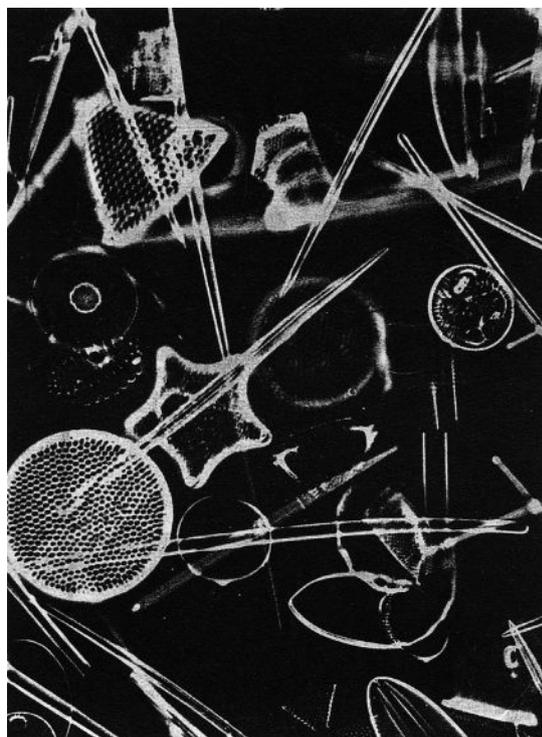
en général dans le genre de l'art décoratif, différence de conception plus que de goût ou de formes plastiques ? [...]. Il faut choisir. Ou continuer à faire de l'objet d'art pour quelques nouveaux riches, pour quelques demi-mondaines entretenues ou faire des objets d'usage en déterminant et en solutionnant logiquement le problème qui se pose dans chaque cas selon les besoins, la matière employée et la méthode de fabrication la plus rationnelle [...]" (cité d'après *Die Form*, novembre 1930). » Wend Fischer, « Entre l'art et l'industrie. Le Deutsche Werkbund et la conception des produits industriels », in *Paris-Berlin*, Paris, Centre Pompidou / Gallimard, 1992, p. 410, 412, 417-418.

Micrographies décoratives, art et science

■ « En 1931, son livre *Micrographie décorative* lui vaut une reconnaissance immédiate et internationale ; l'ouvrage est une curiosité visuelle jouant sur l'ambiguïté de l'origine du sujet photographié et de la nature de l'image reproduite. Les vingt planches qui reproduisent diatomées, minéraux et autres végétaux saisis au microscope sont autant de propositions esthétiques et sont l'aboutissement magistral d'une réflexion partagée avec son défunt époux. La préface de Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts, souligne avec sensibilité que cet ouvrage est un hommage au disparu. Très médiatisée, cette parution déclenche des articles élogieux qui s'enthousiasment de la fusion entre science et art. *Micrographie décorative* est le premier opus monographique de Laure Albin Guillot. En fait, elle expose ses agrandissements de préparations microscopiques depuis 1928 et ses aspirations, une fois de plus, sont clairement décoratives : nulle tentative d'abstraction dans ses investigations microscopiques mais un éventail de possibilités ornementales. »

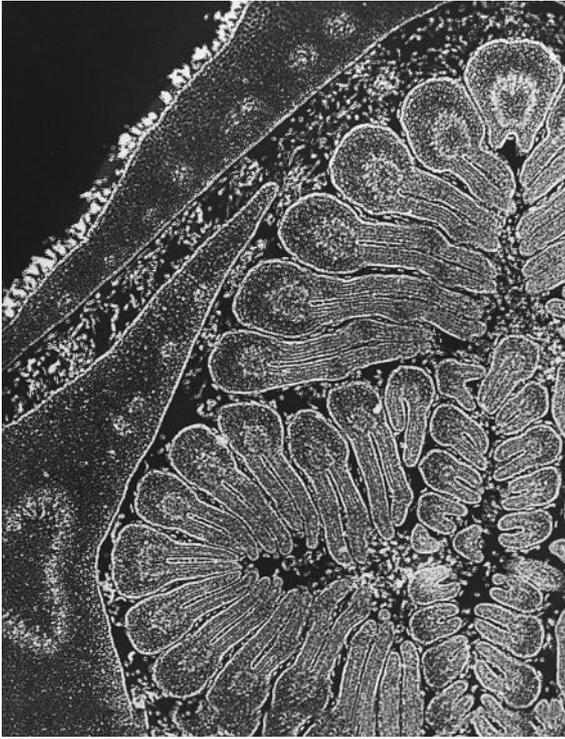
D. Desveaux, Michaël Houlette, « La grande dame de la photographie », in *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, op. cit., p. 12-14.

■ « Outil d'expérimentation, la photographie met en lumière des phénomènes visibles ou invisibles, des formes nouvelles ou artificielles. En rapprochant les infinis, en diminuant ou en amplifiant les valeurs, elle plonge dans une réalité d'où surgissent souvent d'étonnantes formes plastiques : les expériences de Muybridge, de Marey (qui connaîtront une résurgence dans l'art du XX^e siècle), les images microscopiques de Bertsch intriguent déjà les regards du XIX^e siècle. Dans *Malerei, Fotografie, Film*, en 1925, Moholy-Nagy manifeste son intérêt pour la photographie scientifique, profondément intégrée aux conceptions de l'école du Bauhaus et leitmotiv moderniste des avant-gardes des années 20 et 30. La photographie permet en effet d'explorer le temps (photo ultra-rapide), l'espace (astrophotographie), la matière invisible (micro et macrophotographie) ; elle dévoile des formes inattendues par les rayons X, les rayons ultraviolets et infrarouges, "une sorte de beauté souvent née du hasard" (Moholy-Nagy) qui rejoint les

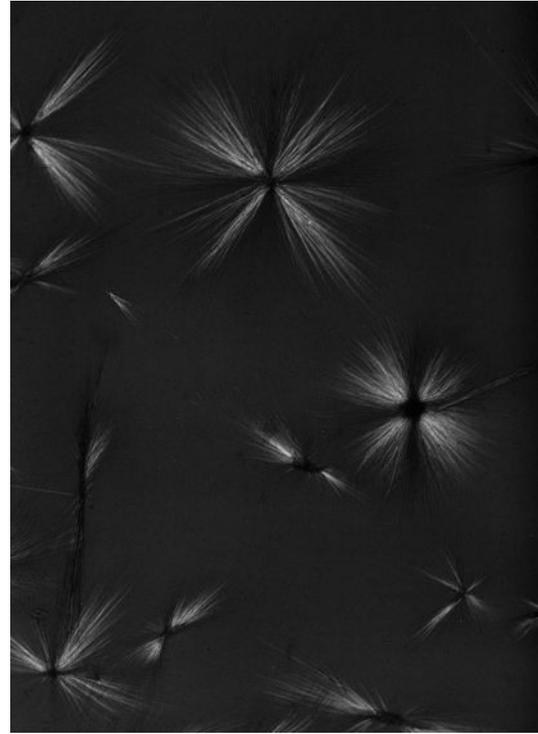


Micrographie, vers 1929
Épreuve au charbon Fresson, 25,7 x 16,5 cm
Collection particulière, Paris

préoccupations picturales du moment. Graphismes gigantesques des photographies aériennes, formes élémentaires des animaux cellulaires, fascinantes beautés des structures moléculaires ou cristallisées, analyse photographique des ondes sonores, exaltantes images oniriques de l'espace : autant de moyens d'investigation scientifique qui ouvrent à l'imagination du photographe des répertoires picturaux insoupçonnés qu'il s'efforce de retrouver hors de l'appareillage de laboratoire. Des domaines où, comme l'a écrit Brassai, "la photographie décompose le temps et l'espace, fouille les structures physiques, chimiques, biologiques pour nous en rapporter d'insolites images. Étrange beauté d'une réalité au-delà du visible où nous nous sentons totalement dépaysés, sans appuis ni repères. Mais curieusement, ce sont précisément ces photos-là, scientifiques pour la plupart, à mille lieues de l'esthétique, qui nous ramènent à l'art..." [...] Après *Urformen der Kunst* de Karl Blossfeldt (Berlin, 1928), *Micrographie décorative* de Laure Albin Guillot (Paris, Draeger Frères, 1931) et la publication de photographies scientifiques dans les livres de Moholy-Nagy, de Werner Graff, et dans les numéros annuels *Photographie de Arts et métiers graphiques*, des ouvrages ont plus particulièrement propagé ces idées de concordance entre les formes de l'art et les formes naturelles captées par des dispositifs optiques (micro ou macrophotographie) : en particulier, *Patterns From Nature*, de Horst P. Horst (New York, J. J. Augustus, 1946), *Formen des Mikrokosmos*, de Carl Strüwe, (Munich, Prestel, 1955), *Die Schönheit der Natur*, de V. J. Stanek (Prague, Artia, 1955 ; trad. fr. *La Beauté de la nature*, Paris, 1955) ou encore, dans un milieu plus restreint, *Vision in Motion*, de Moholy-Nagy (Chicago, Paul Theobald, 1947).



Micrographie, Bourgeon de frêne (coupe), vers 1931
Épreuve au charbon Fresson, 28,4 x 22,3 cm
Collection Société française de photographie



Micrographie, vers 1929
Autochrome, 10 x 8,4 cm
Collections Roger-Viollet/Parisienne de Photographie

Ces exemples abondamment répandus infléchissent l'information des magazines (ou de publications annuelles, telle *Photo Almanach Prisma*, qui publiera par exemple en 1952 les travaux photographiques de Raymond Hains, ainsi qu'un article de György Kepes, du M.I.T.) et permettent notamment à la photographie subjective, reprenant les voies expérimentales des années 30, de trouver sa légitimité dans les formes naturelles tout en prônant l'évasion par rapport au réel oculaire. »

Michel Frizot Jean-Claude Gautrand, « Art, science, nature », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Bordas, 1994, p. 674.

■ « Ces images qui marient science et art emballent les années 1920. Amédée Ozenfant, pour ne citer que lui, propose des agrandissements de radiolaires et de diatomées qu'il juxtapose à une vue de village du Congo afin d'éveiller le regard. Bien que ses œuvres soient exposées à Paris depuis 1928, lorsque Laure Albin Guillot publie *Micrographie décorative* en 1931, c'est un coup d'éclat. Découverte de formes inédites ou redécouverte de formes ataviques, le choc esthétique est réel : les planches expriment toute la complexité et la beauté de l'infiniment petit – "résultats précieux pour l'art et pour la science". [...]

À l'époque, ces petites formes organiques sont loin du discours de Picasso qui parle de la puissance d'exorcisme des fétiches anciens et utilise les métamorphoses de son œuvre comme autant d'expérimentations de soi et du monde ; on pense à Blossfeldt, aux *naturalia*, aux répertoires de formes abrités dans les cabinets de curiosités depuis la Renaissance. Photographies naturalistes ? Arts

graphiques ? Peu importe, ces architectures miniatures sont l'incarnation formelle du *non nova sed nove*. "Nous pensions et nous pensons de plus en plus qu'il y a dans ces documents que la science accumule une réserve inépuisable de motifs pour les décorateurs modernes : ceux-là du moins qui estiment qu'une fois la ligne droite parcourue, l'angle droit contourné, il faudra bien chercher autre chose pour satisfaire l'instinct bizarre qui pousse le sauvage à se tatouer et la femme de luxe à secouer ses pendeloques [...]" Les micrographies décoratives évoquent aussi les catalogues de motifs pour kimono des ères Ansei (1855-1860) ou Tempô (1831-1845), ou encore les petites fleurs circulaires de Koloman Moser, voire certains dessins de Josef Hoffmann. Laure Albin Guillot propose des formes mais aussi des couleurs, quelques autochromes l'attestent, des teintes étonnantes, psychédéliques, des roses shocking Schiaparelli, des verts émeraude quasi Saint Laurent. [...]

Les micrographies se déclinent en papier peint, soieries, reliures ou pages de gardes à la manière des papiers florentins, elles recouvrent des boîtes ; toujours élégantes et abstraites, elles prêchent, comme Maurice Dufrene, contre les excès de style... avec style. Laure Albin Guillot est comme son temps, elle célèbre le luxe d'une certaine simplicité suivant deux grandes lectures revenues à la mode que sont le *Walden* de Thoreau et *Feuilles d'herbes* de Whitman : le temps est le plus précieux des outils, la pérennité un des piliers qui nourrissent la créativité. Laure Albin Guillot propose ses œuvres, réalisées selon les méthodes des métiers d'art, transcendant un art mécanique et le transformant en artisanat". »

D. Desveaux, « Un art décoratif », *op. cit.*, p. 108-110.

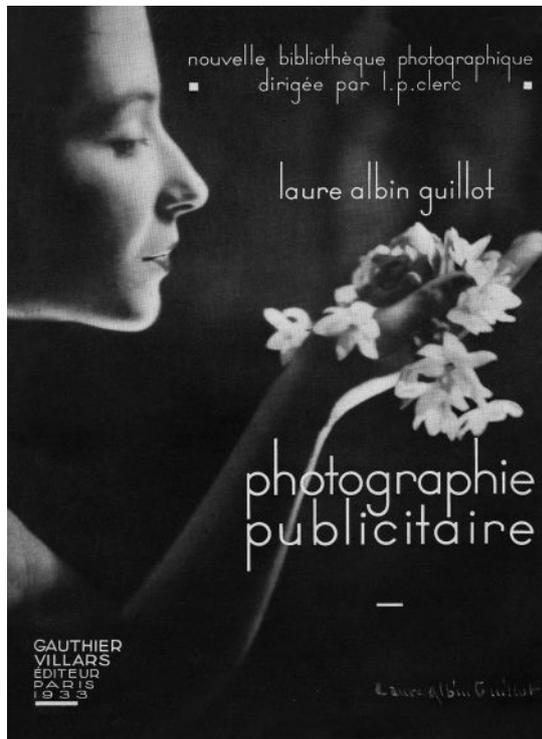
Photographies publicitaires

■ « À partir de l'entre-deux-guerres, le phénomène d'utilisation de la photographie par la publicité connaît un essor sans précédent. Le mouvement s'amorce à la fin du XIX^e siècle. En 1923, aux États-Unis, 17 % des annonces publicitaires parues dans les journaux et revues utilisent déjà la photographie, et l'Art Directors Club of America organise, depuis la fin de la guerre, des expositions de photographies publicitaires. À cette date, Paul Outerbridge, ancien de la Clarence White School of photography, réalise ses premières images publicitaires, marquées par les leçons d'un pictorialisme modernisé, tel qu'on le trouve également à cette période dans les travaux d'un Edward Steichen pour les publications Condé-Nast.

Les États-Unis sont déjà passés de l'ancienne réclame (fondée sur le texte explicatif) à la publicité (qui met en avant l'image). Dans cette logique, la photographie s'accommode particulièrement bien de la conception américaine d'une publicité directe, qui vante les mérites du produit ou de l'objet effectivement représentés, sans procédés allusifs ni métaphoriques. L'image photographique garantit la véracité de la publicité : exacte, concise et objective. Pourtant, c'est en Europe surtout, à partir de la seconde moitié des années 1920, que la publicité adopte pleinement un langage visuel d'avant-garde, dont elle mesure rapidement l'efficacité. Elle est aidée en cela par l'intérêt, parfois dénué de sens critique, que lui portent nombre de photographes d'avant-garde qui voient en elle la quintessence du langage moderne, à destination des masses. En 1925, le Bauhaus ouvre ainsi, à la suite de nombre d'écoles appliquées en Allemagne, un cours de graphisme commercial. Deux ans plus tard, Moholy-Nagy consacre un texte à la question et, ayant quitté le Bauhaus, s'installe comme graphiste à Berlin. À la même période, quelques-uns des artistes et typographes les plus engagés dans ce mouvement (Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, César Domela, Piet Zwart, Jan Tschold) se regroupent au sein du Cercle des designers pour une publicité nouvelle.

Dès lors, rien d'étonnant à ce que la plupart des grands photographes de la fin des années 1920 et des années 1930 aient travaillé pour la publicité. Certains s'en font même une spécialité : aux noms d'Outerbridge, Steichen, ou, dans une esthétique plus conventionnelle, de Lejaren Hiller ou Murray Outre-Atlantique, pourraient s'ajouter en Europe ceux de Lissitzky, Moholy-Nagy, Maurice Tabard, Kollar, ou encore de graphistes tel Tschold, roi de l'utilisation de la photographie dans l'affiche, notamment de cinéma.

Cette fascination réciproque permet d'expliquer la rapidité avec laquelle l'image publicitaire récupère et adapte les expériences plastiques des avant-gardes. Ainsi du photogramme, qui tombe dans le domaine publicitaire dès le milieu des années 1920 : Lissitzky l'utilise, en 1924, dans une publicité pour l'encre Pelikan ; Man Ray, presque dix ans après ses *Champs délicieux*, publie en 1931 *Électricité*, plaquette publicitaire de luxe composée de rayogrammes, réalisée à la demande de la Compagnie générale d'électricité. Le photogramme est loin d'être



Couverture du livre *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933
Collection particulière, Paris
Droits réservés

une exception : photomontages, phototypographies, surimpressions, solarisations, gros plans, plongées ou contre-plongées, utilisation de la typographie se retrouvent tous, après un temps d'adaptation, dans le langage publicitaire, jusqu'à l'utilisation de la couleur, dernière conquête des années 1930. »

Quentin Bajac, *La Photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 206-208.

■ « Arts et métiers graphiques : une revue, une maison d'édition, un studio de publicité
Le développement de la consommation et des produits de luxe favorise l'émergence de nouveaux marchés pour la photographie. La publicité remplace la réclame et adopte, avec parcimonie, mais bonheur, la photographie pour promouvoir le luxe lié à un nouveau mode de vie. La mode, toujours changeante, les moyens de transport modernes que sont la voiture, le paquebot, le train et l'avion, en sont les symboles les plus photographiés. La presse magazine, en pleine expansion, favorise également le développement du médium. Des graphistes, des hommes de presse jouent un rôle déterminant dans cette seconde naissance de la photographie. Le fondateur de caractères Charles Peignot, conscient de l'importance que prend cet art au tournant des années 1930, crée la revue *Arts et métiers graphiques* (1927) et son supplément annuel, *Photographie* (1930), ainsi qu'une maison d'édition du même nom (1931) et le Studio Deberny Peignot, pour la publicité (1929).

Peignot constitue une équipe d'amis et de collaborateurs parmi les plus influents et les plus novateurs de sa génération. Autour de lui, le comité de rédaction rassemble Walter Maas, publicitaire, et de Vogel, le directeur de *VU*. Marcel Astruc en est le rédacteur en



Étude publicitaire, sans date
Épreuve argentique, 8,7 x 10,9 cm
Collection Musée Nicéphore Niépce, Ville de Chalon-sur-Saône

chef, remplacé, dès 1928, par François Habb, puis par André Lédard. Le graphiste et affichiste Cassandre imagine un nouveau caractère, Bifur, prisé par les publicistes et photographié par Geza Vandor. Henri Jonquière dirige la rubrique « Actualité graphique », qui rend compte des dernières parutions publicitaires où la photographie conquiert de nouveaux titres. En 1930, il est par ailleurs l'éditeur d'*Atget. Photographe de Paris* (avec Berenice Abbott) et, en 1931, de *Regarde !* de Sougez. Le graphiste Maximilien Vox fait bénéficier la revue de ses réseaux et dirige la rubrique « Divertissements typographiques » largement ouverte à la photographie publicitaire. L'actualité de l'édition propose la couverture du *Paris de Moi Ver* (1931), des photographies de Parry accompagnant *Banalité* de Léon-Paul Fargue (1930), de l'album publicitaire *Électricité*, réalisé par Man Ray pour la Compagnie parisienne de distribution d'électricité (1931), des publicités pour *Aveux non avenues* de Cahun (1930) et *La Route Paris Méditerranée* (1931) de Paul Morand, illustrée, entre autres, de photographies de Krull. La ligne éditoriale d'*Arts et métiers graphiques*, publication dédiée au monde de l'imprimerie, est trop avant-gardiste pour toucher ses lecteurs. Pour sauver la revue, Peignot imagine un numéro spécial entièrement consacré à la photographie, qui est à l'origine des futurs suppléments annuels intitulés *Photographie*. Peignot affirme choisir seul les photographies, mais Sougez, Vox et Vogel jouent un rôle de premier plan pour rassembler celles-ci. La notoriété de la revue incitera ensuite les photographes du monde occidental à envoyer leur production. [...] Troisième secteur des activités de Peignot consacrées à la photographie, le Studio Deberny Peignot, situé au 18, rue Ferrus, s'illustre par la modernité et la qualité de ses travaux publicitaires, dans la revue ne manque pas

de faire la promotion. Pour le diriger, Vogel a présenté un jeune photographe de talent Maurice Tabard. Après son retour des États-Unis, celui-ci a travaillé pour Vogel à *Jardin des modes* et à *Vogue*. Tabard rassemble au fil des années une équipe de collaborateurs et de stagiaires prometteurs. Peignot utilise les multiples talents de ces jeunes gens. Feher, Parry, Geza Vandor, Maurice Cloche apportent leur note personnelle à des images où se croisent les influences les plus diverses, du Bauhaus au surréalisme. Rémy Duval, engagé comme critique de la revue, promeut les travaux de ses amis Dumas et Boucher, et ce dernier dessine des couvertures de numéros spéciaux. La revue, avec ses publicités pour le studio et la maison d'édition, circule à l'étranger. Entre 1930 et 1947, à travers ce supplément annuel que constitue *Photographie*, s'élabore une véritable encyclopédie de la Nouvelle Photographie dans toute sa diversité. »
Françoise Denoyelle, « Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930 », in *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 52-53.

■ « En 1933, Laure Albin Guillot publie *Photographie publicitaire* chez l'éditeur Gauthiers-Villars à Paris. Ce livre, rare ouvrage théorique signé par un photographe français de l'entre-deux-guerres, mérite que l'on s'attarde sur son contenu et ses intentions. Cette publication est d'autant plus remarquable que Laure Albin Guillot, à cette époque, est une personnalité qui s'est déjà imposée. Certes, la photographie publicitaire occupe une place de premier choix dans son parcours. Mais au moment de la parution, Laure Albin Guillot est une portraitiste en vogue, une artiste récompensée et surtout une figure institutionnelle, à la fois directrice des Archives

photographiques des Beaux-Arts et directrice de la Cinémathèque nationale. Sous une apparente légèreté de style, c'est la voix d'une professionnelle aguerrie et une voix officielle qui s'exprime dans ces soixante et une pages d'une réflexion consacrée à la publicité. Sans doute faut-il préciser que la publicité est entendue ici dans un sens large comprenant les biens destinés à la vente, les services, à la propagande ou à la mode. En trente années de carrière, Laure Albin Guillot signe d'innombrables annonces presse, brochures institutionnelles ou reportages pour la mode. Comme tous les professionnels de son époque, elle ne fait pas cette distinction de genres, elle envisage sa production publicitaire comme tout autre commande, c'est-à-dire déterminée par une idée directrice et répondant la plupart du temps à un objectif de vente.

[...] *Photographie publicitaire* est illustré de vingt-sept images dont la majorité est signée de la main de l'auteur. Quelques études publicitaires d'Emmanuel Sougez, du studio Debergny et Peignot et d'André Vigneau viennent compléter l'iconographie. Laure Albin Guillot propose à partir de ces exemples commentés quelques règles à suivre pour la prise de vue, la composition et la retouche des images de commande. En cela, le livre ressemble à un recueil d'expériences et de conseils à l'attention des photographes. Sa parution fait d'ailleurs suite à une conférence sur "l'Art publicitaire photographique" que Laure Albin Guillot présente en mars 1930 à la Société française de photographie. Mais le propos de son livre n'est pas véritablement technique. De toute évidence, la photographe s'adresse aux annonceurs et aux professionnels de la publicité afin de leur exposer les contributions de la photographie au processus de vente. Elle définit par la même occasion le rôle que le photographe peut jouer dans le paysage publicitaire qui est en train de se dessiner. [...]

Au moment où Laure Albin Guillot publie *Photographie publicitaire*, c'est l'influence du texte ou de l'illustration sur le consommateur qui anime les débats. La publicité est en effet envisagée par les spécialistes comme un succédané de la vente parlée; les meilleurs résultats en commerce étant obtenus par le vendeur lui-même. Prenant pour modèle les techniques de vente directe, l'image et le texte qui composent une annonce sont censés accrocher le client potentiel, lui présenter le produit, exposer ses mérites et faire la démonstration de son emploi pour provoquer l'achat.

En 1933, la photographie est précisément en train de devenir une des composantes clés de l'annonce publicitaire. Si l'image photographique a remplacé le dessin ou l'estampe pour relater l'information dans la presse écrite, elle s'impose également en publicité. Laure Albin Guillot est parfaitement consciente de cette intrusion en masse de la photographie dans la société de son époque. C'est d'ailleurs avec discernement qu'elle décrit l'environnement médiatique qui se construit et auquel elle participe. Elle sait, en tant que photographe, que la presse illustrée occupe désormais une place considérable dans la diffusion de l'information; une presse à fort tirage dont le succès auprès du public se confirme par le nombre croissant de nouveaux



Publicité pour la Manufacture Jaeger-LeCoultre, vers 1940
Collection particulière, Paris

périodiques; une presse devenant de ce fait le vecteur idéal pour le message publicitaire. »

M. Houlette, « Photographie publicitaire », in Laure Albin Guillot, *l'enjeu classique*, op. cit., p. 76-78.

■ « Depuis un demi-siècle, l'utilisation de forces demeurées jusqu'alors statiques, l'apparition de la machine dans le domaine usuel et son emploi forcené, la production augmentée dans des proportions considérables, la facilité des transports, la rapidité inouïe de communications verbales ou visuelles ont donné au monde un visage neuf, un sens à l'expression "vie moderne".

Mais, à côté de l'électricité, de l'automobile, de l'aviation, de la téléphonie sans fil, du cinématographe, créations de savants et artistes d'ingénieurs, il en est d'autres qui ne sont point du domaine de la mécanique ou du laboratoire, mais qui cependant n'ont pas peu contribué à orienter différemment les destinées humaines. Je veux parler des lois sociales, de l'hygiène, de la rationalisation dans le domaine de la production industrielle, de la diffusion foudroyante des informations dans la grande presse, bref de tous ces éléments inconnus au siècle dernier mais sans lesquels, aujourd'hui nous ne saurions vivre avec confort et sécurité.

À toutes ces réalisations de la vie moderne, il faut en ajouter une autre qui, sans être absolument dans son principe, a, du moins, tellement profité des possibilités de l'époque, et s'est si bien incorporée à elle, qu'on peut dire qu'elle est neuve dans son emploi. C'est la publicité. Qu'est-ce que la publicité ?

Le temps est loin où pouvait s'épanouir l'adage : "À bon vin pas d'enseigne." Voilà qui convenait à une vie commerciale rustique, où les transactions s'opéraient sans difficultés entre voisins, à un temps où les besoins réduits,

la fabrication limitée aux commandes, permettaient à chaland et vendeurs de s'entendre "à la bonne franquette".

Mais aujourd'hui, avec la production outrancière et la concurrence effrénée, il n'est plus possible d'attendre la bonne volonté du client. Sollicité par tous, il a besoin d'être aguiché, tenté, intéressé, séduit; une bonne publicité saura lui imposer une marque qui lui viendra naturellement, inconsciemment, à l'esprit au moment de l'achat.

La publicité c'est l'art de vendre.

[...] La vie moderne est accordée sur un rythme rapide. On passe vite, on ignore la flânerie, on n'a guère de temps à perdre. Un texte, il faut le lire : c'est trop long. Une image parle tout de suite à l'esprit. Joue aussi l'habitude. L'influence du cinéma est énorme : il nous a appris à traduire les images, à penser au travers d'elles, et les générations de l'après-guerre en ont été marquées profondément.

L'image a donc une valeur publicitaire de premier ordre. [...]

Quels que puissent être les attraits du dessin, la photo offre de réels avantages. En effet, le praticien du trait peut toujours être suspecté d'infidélité, soupçonné d'avoir usé d'artifices ou de truquages.

L'objectif, lui, voit strictement juste et l'article à vendre est montré tel qu'il est, non plus dessiné de façon approximative, mais dans sa forme concrète, comme le verrait l'acheteur éventuel si on lui soumettait l'original. Il reconnaîtra exactement ce dont il a gardé la mémoire. Au point de vue de la vente, c'est là un sérieux avantage. En plus de ses avantages multiples, la photographie présente celui de se reproduire admirablement dans toutes ses finesses par les procédés photomécaniques actuels, la typographie, héliogravure ou offset. Et cela est tellement vrai que la plupart des périodiques, mêmes ceux de luxe, ont recours presque exclusivement à la photographie pour l'illustration de leurs articles. Mais l'imprimerie, quel que soit le procédé employé, ne peut que reproduire le document qui lui a été fourni. Il convient donc que ce document soit de premier ordre et exécuté par un opérateur ayant des connaissances suffisantes en matière d'impression pour livrer une épreuve imprimable. [...] Mais il ne va pas s'agir de photographier simplement, de "reproduire" tel quel. Il faut encore "présenter". Et là, il ne peut plus être question de trucage. Que penserait-on d'un commerçant qui négligerait ses étalages ? La valeur marchande d'un objet ne peut qu'être augmentée par le luxe de son cadre d'exposition. Une jolie femme ne compromet point son charme en usant des artifices du fard, au contraire. C'est un art très subtil que d'offrir un produit négociable par le truchement photographique. Il faut rester vrai et en même temps rendre le produit aussi séduisant que possible. L'idée directrice ne doit jamais être abandonnée. La déformation photographique est parfois le plus gros élément publicitaire dans la reproduction d'un objet par trop banal. Il s'agit donc de concilier la publicité avec l'art. »

Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933, p. 1-2, 5-9.

■ « À partir de 1929, la photographe exécute un grand nombre d'illustrations publicitaires. Elle élabore ainsi un répertoire où les mises en scène des objets et des personnages mènent le "lecteur-consommateur" vers une forme de récit ou d'interprétation. Sa méthode empirique visant à stimuler l'imaginaire et les sens du destinataire repose sur des schémas visuels simples et facilement intelligibles. Une seule source lumineuse éclaire ordinairement l'article à vendre et valorise la forme du conditionnement ou le nom de la marque. Un personnage, physiquement présent dans le champ de l'image ou évoqué sous forme d'une ombre projetée, simule l'utilisation, la prescription du produit ou le plaisir qu'il procure. Les créations publicitaires de Laure Albin Guillot, comme l'ensemble de son œuvre, s'inscrivent dans un registre strictement figuratif : si le montage et la retouche contribuent à l'élaboration finale de l'illustration, on ne trouve chez elle aucune forme d'abstraction et, rarement, des manipulations de laboratoire. »

M. Houlette, « Photographie publicitaire », *op. cit.*, p. 78.

■ « Une ébauche programmatique

Un nombre incalculable d'expériences photographiques est aujourd'hui à l'étude. Même si souvent ces dernières empruntent des voies séparées, elles n'en demeurent pas moins les divers aspects d'une seule et même chose. C'est un des effets de cette formidable expansion que l'on concède de temps en temps à la photographie et qui tient à la nature même de son procédé et dont on ne peut prévoir les limites. Tout en ce domaine est si nouveau que les recherches aboutissent déjà à des résultats créatifs. À cet égard, c'est bien sûr la technique qui ouvre la voie. L'analphabète du futur ne sera pas l'illettré mais l'ignorant en matière de photographie. Tout ce que les connaisseurs exigent aujourd'hui d'une photographie ne sera bientôt plus qu'une évidence, voire un automatisme. En attendant, il nous faut soumettre à une étude approfondie toute une série de secteurs particuliers du domaine photographique :

1. L'exploitation consciente des rapports clairs-obscurs (quantité – qualité) :

a. Énergie de la luminosité, passivité de l'obscurité.

b. Inversion proportionnelle des valeurs positives et négatives.

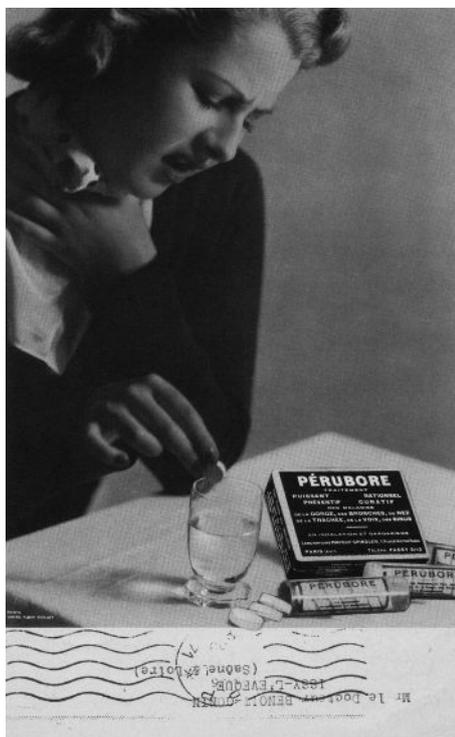
2. L'introduction des contrastes maximaux.

3. L'exploitation de la texture des matériaux, de la structure (facture) des différentes matières – d'après des rapports à la fois de clairs-obscurs, d'orientation et de forme, et non par souci illusionniste.

4. L'introduction de formes inédites de la représentation :

a. Points de vue inhabituels obtenus par des prises de vue en oblique, d'en haut ou d'en bas.

b. Expérimentation à partir de différents systèmes de lentilles : un procédé modifiant les proportions telles que notre œil les perçoit et, dans certaines conditions, déformant l'objet jusqu'à le rendre "méconnaissable" (les miroirs concaves et convexes, les photos des palais du rire, en étaient les prémices). Tous ces procédés sont à l'origine d'un phénomène paradoxal : l'imagination mécanique. À cela s'ajoute la "photoplastique" qui, elle, fait appel à la surimpression et la retouche.



Tiré à part pour le laboratoire Mayoly-Spindler, Paris, vers 1940
18 x 13 cm
Collection particulière, Paris

- c. Saisie multiple d'un objet, la poursuite des essais de stéréophotographie sur une seule et même plaque.
- d. Introduction de nouvelles compositions photographiques – l'abolition de l'amenuisement perspectif.
- e. Exploitation photographique des expériences de la radiographie relativement à l'espace a-perspectif et la possibilité de voir à l'intérieur d'un objet.
5. La photographie sans appareil par exposition directe du support photographique à la lumière : "photogramme".
6. L'utilisation des nouvelles émulsions sur tous types de matériaux.
7. L'obtention d'une véritable sensibilité à la couleur modulable au maximum.
8. Le développement des méthodes de projection et de réflexion : film, projection sur le ciel, jeux de lumières (colorées).
9. Les machines à composer et les presses photographiques; la téléphotographie; l'optophonétique.

La question de savoir si l'exploitation de ces points peut profiter à la science ou aux informations, à la littérature ou à la réclame, est fondamentalement sans objet. La réclame a la possibilité d'utiliser tout ce qui est susceptible d'augmenter son efficacité. Une bonne création publicitaire doit prendre en compte toutes les réactions possibles et toutes les nuances de la sensibilité du public. C'est là une proposition dangereuse si des ignorants s'en servent mais c'est une proposition utile à tous ceux qui, vivant avec leur temps, comprendront les exigences du moment. *Aujourd'hui plus que jamais auparavant, la vue est le sens le plus important; raison de plus pour dominer tous les moyens optiques disponibles.* »
László Moholy-Nagy, « La photographie dans la réclame » [1939], in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, p.155-157.

■ « Typophoto

Dès le départ, l'intérêt des avant-gardes allemandes pour la photographie concerne moins son essence argentique que sa version éditée. C'est en effet à travers le photomontage dadaïste qu'à la fin des années 1910, les premiers contacts avec le médium se font, soit à travers une forme qui se donne doublement comme un art de la reproduction imprimée : il est constitué pour l'essentiel d'images tirées de la presse, qui portent dans leur trame le fait d'avoir abondamment circulé, et il est conçu pour repartir lui-même dans ce circuit, être connu non comme original mais comme copie encrée, inséparable du texte, à travers une multitude de petits journaux éphémères. Ce primat de l'imprimerie ne faiblit pas au début des années 1920, au moment où la mouvance dadaïste glisse petit à petit vers des pratiques plus constructivistes, marquées par la recherche d'un art fonctionnel, concrètement engagé dans la société, mieux adapté à l'industrie et à la diffusion de masse, déplacement entériné en 1922 par le Congrès international des artistes progressistes à Düsseldorf et le Congrès dada-constructiviste à Weimar. L'un des principaux domaines sur lesquels vont se concentrer les ambitions de cette nouvelle internationale constructiviste est en effet la typographie, qui semble incarner parfaitement cet idéal d'un art utile, collectif et standardisé, et qui, par rapport à l'architecture ou au design, se montre assez légère pour être pratiquée par des néophytes. Autour de la discipline se fédère rapidement un réseau international très actif, placé sous les diverses bannières de la Typographie constructiviste, de la Typographie élémentaire, de la Nouvelle Création publicitaire ou plus généralement de la Nouvelle Typographie. À l'exception de Jan Tschichold, principal activiste du réseau, qui a une formation de typographe professionnel, les autres sont des amateurs, la plupart issus des beaux-arts, comme Kurt Schwitters, autre cheville ouvrière du mouvement, des membres du Bauhaus comme Herbert Bayer, László Moholy-Nagy ou Joost Schmidt, ou encore Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, Cesar Domela, Hans Leistikow, El Lissitzky, Johannes Molzahn, Friedrich Vordemberge-Gildewart, etc. [...]

Cette solidarité fondamentale de l'imprimé moderne et de la photographie serait, selon Moholy-Nagy, favorisée par l'essor des procédés photomécaniques – il y inclut, selon les textes, la phototypie, la zincographie, la galvanoplastie, l'héliogravure, le cliché celluloïd durci à la lumière, la photocomposition –, dans lesquels il voit les agents d'une nouvelle fluidité entre expressions textuelle et visuelle. Elle serait également soutenue par la réorganisation du travail typographique, lequel refluerait de plus en plus de la composition en imprimerie à un agencement préalable de la plaque par montage, pouvant désormais être effectué au-dehors de ces ateliers – ce qui, en gros, deviendra le champ du graphisme. À cet art nouveau de combinaison du texte et de l'image en vue de l'impression, Moholy-Nagy donne un nom, la "typophoto", qu'il prétend avoir forgé en 1924 mais qu'il popularise surtout dans *Peinture Photographie Film*, en l'accompagnant d'une démonstration, "Dynamique de la grande ville". La notion deviendra dès lors

omniprésente dans les manifestations et les publications de la Nouvelle Photographie, suscitant des espoirs considérables. Moholy-Nagy va jusqu'à voir en elle le principal agent de transmission des idées à l'avenir, aux côtés des moyens électroniques tels que la radio ou la future télévision, une "nouvelle littérature visuelle" garante d'une communication non seulement plus immédiate et plus intense, mais aussi libérée de la linéarité de l'écrit au profit de l'espace multidirectionnel et simultané de la page, plus en phase avec la nature même de la pensée humaine. [...]

Surtout, les Nouveaux Typographes savent se fédérer, jusqu'à prendre soin, fin 1927, à l'initiative de Schwitters, de se regrouper officiellement en une association, le Cercle des "nouveaux créateurs publicitaires". Ils comptent ainsi parmi les premiers acteurs du modernisme des années 1920 à chercher à se rassembler non plus seulement autour d'un programme esthétique ou idéologique, mais aussi à partir d'une définition corporative, suivis de près par les architectes, qui à l'été 1928 fondent les Congrès internationaux d'architecture moderne, les CIAM, puis d'une tentative avortée des cinéastes l'année suivante, avec le Congrès international du cinéma indépendant. Les représentants de ce que, dans ces mêmes années, on commence à appeler la Nouvelle Photographie – les Renger-Patzsch, les Sasha Stone, les Umbo et autres –, eux, ne vont jamais chercher à se fédérer ainsi autour d'une double communauté esthétique et professionnelle, à faire campagne ensemble, à unir leurs efforts dans des projets de textes, de livres ou d'expositions en commun. [...]

Cet idéal d'une photographie du langage, ou d'une typographie de la lumière, Moholy-Nagy le met encore joliment en scène, toujours en 1929, dans la couverture de son livre sur la pédagogie artistique, *De la matière à l'architecture (von material zu architektur)*, qui s'amuse à marier écriture et projection lumineuse. De façon significative, enfin, il intitule l'une de ses dernières interventions publiques sous la République de Weimar, une exposition avec conférence et projection organisée deux mois avant la prise du pouvoir par les nazis, non plus "Peinture Photographie Film" ou "Film et photo", mais "film – foto – typografie", faisant réémerger ce terme sous-jacent pendant toutes ces années et confirmant ainsi que, loin d'être une sous-catégorie marginale de la Nouvelle Photographie, la "typophoto" en a plutôt été la condition générique. »

Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index1182.html>).

pistes de travail

Photographie, répertoire de formes et création de motifs

Au XIX^e siècle, la démarche expérimentale s'associe de manière exemplaire avec la photographie scientifique et entraîne un renouvellement des modes perceptifs. Ce qui était l'un des usages de ces nouvelles images devient une ressource esthétique au XX^e siècle. Les formes de la nature peuvent être des sources d'inspiration pour produire des motifs décoratifs, des objets, des architectures ; en témoignent les ornements sur les chapiteaux des colonnes grecques, les motifs décoratifs mauresques, le style « Art nouveau » et le « Jugendstil » en Europe à la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. La photographie, notamment par ses potentialités techniques d'agrandissement, a permis de rendre visible pour l'œil humain l'infiniment petit et ainsi de découvrir des répertoires de formes nouvelles, qui ont largement influencé les artistes et les créateurs, dans le domaine des arts appliqués et du design.

« L'indétermination sémantique du mot design, aujourd'hui employé pour qualifier des pratiques créatives dans des domaines très diversifiés, induit des traductions et des interprétations différentes. Les traditions propres à chaque pays – Arts & Crafts pour les Britanniques et les Américains, Art Nouveau pour la presque totalité du monde, arts décoratifs et Art Déco pour la France, rationalisation et standardisation pour l'Allemagne, sociales pour la Scandinavie, politiques dans les pays totalitaires, artisanales dans les pays en développement – sont culturellement et économiquement fondatrices de la pratique du design. Si l'on admet que le mot contient à la fois le dessin et le dessein, que le design implique la conception d'un objet en vue de sa production industrielle ou de série, que l'on soit alors décorateur, assembleur, architecte d'intérieur, créateur de mobilier, céramiste, verrier, graphiste ou encore meublier (terme aujourd'hui à peu près disparu) relève de compétences propres à chacun, que les anglo-saxons ont coutume de préciser (*industrial designer* par exemple) mais que la traduction française ignore. Interviennent également d'autres facteurs comme la chronologie – il semble difficile d'être designer avant l'apparition du terme – ou la mode – d'aucuns réfutent aujourd'hui l'appellation de designers et veulent être des créateurs. Les designers sont de toute évidence des créateurs : concevoir un meuble ou une machine-outil engage des processus identiques à ceux mis en œuvre pour la création d'un tableau ou d'une sculpture. »
— Arlette Barré-Despond, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Paris, Éditions du Regard, 1996.

« C'est d'ailleurs avant tout par ses gros plans de plantes, dont une vingtaine ouvrent *Die Welt ist schön*, qu'Albert Renger-Patzsch acquiert sa célébrité. En

même temps que cet ouvrage, à l'automne 1928, paraît un autre recueil de gros plans végétaux : *Urformen der Kunst (Les Formes premières de l'art)* de Karl Blossfeldt (1865-1932). Il connaît lui aussi un très grand succès public et un écho international, ce qui amène l'éditeur à en publier, outre de multiples rééditions, une suite en 1932 : *Wundergarten der Natur (Le Jardin merveilleux de la nature)*. L'auteur de ces images est pourtant bien loin lui-même des préoccupations de la Neue Sachlichkeit. Actif dès la fin du XIX^e siècle, en plein mouvement Jugendstil, il réalise ces milliers d'images frontales, prises systématiquement devant un fond uni, pour le compte de l'École des arts appliqués de Berlin, où il enseigne le modelage et où ces merveilles végétales doivent servir de modèles à la création de motifs ornementaux. De façon plus générale, elles entendent montrer, dans le sillage des célèbres *Kunstformen der Natur (Formes artistiques de la nature)* du naturaliste Ernst Haeckel en 1899, le lien profond existant entre les formes de l'art et celles de la nature, dont les premières découleraient. Vers 1925, elles sont découvertes par le galeriste Karl Nierendorf qui s'emploie à les faire publier, et changent alors complètement de sens et de statut. En contradiction avec les intentions initiales de Blossfeldt, on les amalgame à la Nouvelle Objectivité et transfère aux photographies elles-mêmes les qualités formelles qu'elles souhaitaient simplement illustrer : outils pour des œuvres à venir, elles se retrouvent à leur tour célébrées comme des œuvres à part entière. »
— Karl Nierendorf, préface à *Urformen der Kunst [Formes premières de l'art]* de Karl Blossfeldt, Berlin, Verlag Ernst Wasmuth, 1928, p. 6-9, traduite in Olivier Lugon (dir.), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 173.

■ Organiser une séquence autour des photographies de Karl Blossfeldt (1865-1932), photographe et professeur à l'École d'arts appliqués de Berlin, qui concevait ses photographies comme supports graphiques pour ses étudiants. Vous pouvez notamment consulter ses ouvrages *Urformen der Kunst* et *Wundergarten der Natur*, publiés respectivement en 1928 et en 1932, ainsi que le site Internet de la Karl-Blossfeldt-Archiv (<http://www.karl-blossfeldt-archiv.de/>) et l'article en ligne de Catherine Auguste, « Blossfeldt (1865/1932), un ouvrier des formes » (<http://www.galerie-photo.com/karl-blossfeldt-ornemaniste.html>).

■ En arts appliqués, envisager une séquence mettant en relation les cahiers de dessins *Art forms in nature* d'Ernst Haeckel entre 1899 et 1904 (http://commons.wikimedia.org/wiki/Kunstformen_der_Natur?uselang=fr) et les lampes du designer finlandais Janne Kyttänen, de Freedom Of Creation, dont le design s'inspire de formes microscopiques de la nature, réalisées en impression 3D (<http://www.freedomofcreation.com/home>).

■ Observer les « micrographies » de Laure Albin Guillot (cadrage, éclairage, motif...) puis les comparer à celles de Carl Strüwe (1898-1988), graphiste et photographe allemand, visibles sur le site de la galerie Le Minotaure qui lui a consacré une exposition en novembre 2012 (http://www.galerie-leminotaure.com/exposition/3550/Carl_STRUWE_-_Voyage_dans_le_Microcosme/).

■ À partir de microphotographies, créer des paysages imaginaires. Vous pouvez vous référer aux travaux photographiques de Jean-Pierre Sudre, *Imaginaires planétaires* et *Matériographies* (en ligne sur <http://www.bmlyon.fr/expo/11/sudre/jean-pierre-sudre.php>).

■ Travailler avec les élèves à partir de détails d'objets, de formes, qu'ils ont pu observer au microscope en cours de sciences ou encore de photographies prises au microscope dans les livres de sciences afin de créer un motif.

– Avec ce motif, par empreinte ou au moyen de la photocopie, et par sa multiplication, recouvrir une surface (murs), inventer un tissu ou une tapisserie.

– Des photomicrographies peuvent être téléchargées sur la Banque d'Images Pédagogiques et de Scénarios (http://www.bips-edu.fr/main.php?g2_itemId=26671).

■ « Le design à travers une période artistique
Niveau : primaire, collège, lycée (à adapter)
Étape n° 1

À partir de la présentation d'un mouvement artistique, par exemple : l'Art nouveau (École de Nancy, Émile Gallé, Louis Majorelle), faire l'analyse de différentes réalisations dans divers domaines, par exemple : mobilier, architecture, art de la table, affiche, mode.

À partir d'une grille d'analyse, les élèves décortiquent les différents objets : description formelle, le ou les matériaux, les couleurs, les dimensions, etc. Puis ils recherchent la source d'inspiration du créateur.

Toute cette démarche doit permettre aux élèves de comprendre comment un mouvement artistique influence les différents domaines de création et comment la nature est une source inépuisable pour le créateur. L'art nouveau est une période particulièrement riche et facile d'accès.

Étape n°2

Les élèves dessinent un objet réel très géométrique, c'est un travail sur la représentation, l'importance de l'échelle et des proportions.

L'enseignant peut choisir par exemple : une cafetière type Bialetti, un arrosoir, etc.

Étape n°3

À partir de formes de la nature (par exemple les photographies de Blossfeldt), les élèves modifient les formes très géométriques de l'objet qu'ils ont dessiné pour rechercher une nouvelle esthétique de ses différentes parties en respectant son fonctionnement.

Les élèves imaginent alors un nouvel objet aux lignes courbes, souples, etc. L'enseignant peut également aborder les questions du design fonctionnel, ou les questions de formes aérodynamiques avec le mouvement *streamline* (par exemple, les réalisations de Raymond Loewy et de Luigi Colani).

« Je n'ai pas trouvé de meilleure discipline dans ce problème imprévisible de la forme que d'observer les prodiges créés par la Nature. » — Robert Le Ricolais (architecte français né en 1894).

Autres idées :

Collecter des images d'objets de périodes et de styles très différents. Essayer de les classer et de les rassembler par époque.

Même exercice avec des objets de créateurs, designers différents.

Pour un même type d'objet, trouver des exemples de différents styles ou époques. Essayer de les classer chronologiquement. » — http://designalecole.citedudesign.com/boite_a_outils.html#/piste

■ En histoire des arts, dans la thématique « Arts, sciences et techniques », on peut faire un lien entre les formes observées dans les photographies de cristaux de neige de Wilson Bentley, réalisées entre 1885 et 1931 (<http://snowflakebentley.com/WBsnowflakes.htm>) et les figures fractales en mathématiques (voir la proposition d'activités sur www.relais-sciences.org/doc/FA_math_fractale_3d.pdf) et l'art fractal (<http://www.art-fractal.com/>).

autres ressources en ligne

– Inventaires photographiques des ornements parisiens d'Atget : <http://expositions.bnf.fr/atget/expo/salle2/index.htm>

– « La photographie pour un autre monde », exposition présentée au musée Nicéphore Niépce du 18 février au 25 mai 2012 :

<http://www.museeniepce.com/index.php/exposition/exposition-passee/Charlotte-Perriand>

L'exposition portait sur les expérimentations photographiques de Charlotte Perriand (1903-1999), plus connue en tant que designer et collaboratrice de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Dès 1928, Charlotte Perriand utilise la photographie comme support d'étude pour la conception du mobilier, puis, comme source d'inspiration pour ses recherches de formes, de matériaux... Elle est l'une des premières à utiliser le photomontage comme un élément de décor monumental dans l'architecture d'intérieur. À la demande du Front populaire, elle réalise de grandes frises politiques et pédagogiques. Elle déploie sur ces supports un sens inné de la narration au service du changement social, et manifeste son engagement en faveur des partis de gauche.

– Dossier design et sciences : <http://caroline.journaux.free.fr/?p=247>

– Carole Troufléau, « La légende d'Auguste Bertsch », *Études photographiques*, n° 11, mai 2002 : <http://etudesphotographiques.revues.org/index272.html>

– Film documentaire d'Alain R. Devez et Yves Coineau, *Diatomées et papillons. Microscopie artistique au XIX^e siècle*, CNRS Images, 1999 : http://www.canal-u.tv/video/science_en_cours/diatomees_et_papillons_microscopie_artistique_au_19e_siecle_1999.163

Images et publicité

Composition et construction d'une image publicitaire

■ Travailler à partir des deux images publicitaires (page ci-contre) de Laure Albin Guillot, publiée sur une double page dans son livre théorique, *Photographie publicitaire* paru en 1933 (Paris, Gauthier-Villars), d'où est également issu le texte suivant (p. 33-38) :

« Le lait, pour lequel la photographie publicitaire ci-après a été prise, garde bien le rôle de premier plan qu'on a voulu lui donner, malgré les trois mains qui l'encadrent. L'attention demeure concentrée sur le verre, qui, judicieusement éclairé, brille d'une manière d'auréole. L'opérateur eût pu, suivant un dessin mille fois répété, cliquer les personnages, la fillette bien sagement assise, et la maman protectrice. Une innovation, combien plus vivante, consistait justement à ne laisser paraître que les mains, suffisamment éloquente en elles-mêmes pour indiquer toute la scène. La lumière, tombant de haut, éclaire la surface du lait, le dessus des mains, appuyant le geste des bras tendus qui demeurent en partie dans l'ombre. De ce tableautin, se dégage nettement l'idée principale, l'excellence du lait impatientement attendu par l'enfant. Le but est doublement atteint : harmonie de l'ensemble et netteté de l'annonce se superposent sans se suivre.

Trouver une idée nouvelle pour la publicité d'un destructeur d'insectes ? Il suffisait de démontrer que les aliments sont dangereusement pollués par les mouches, et, par conséquent, d'attirer l'attention sur la nécessité de détruire les insectes par un produit spécial. Quelle synthèse plus éloquente pourrait-on présenter que la prise sur le vif d'un spectacle cent fois renouvelé !

La mouche, posée au bord du verre qui, tout à l'heure, effleurera vos lèvres, ne provoque-t-elle pas un frisson de dégoût ? Cette autre, qui arpente allègrement une assiette ; remplie de sucre, n'est pas moins répugnante.

Ici encore la photographie a sur le dessin l'avantage de la vérité. Vous présenterait-on semblable dessin, que vous réclameriez : voilà qui est bien inventé ! Mais une mouche ne s'est pas toujours posée sur tout ce que je touche !

Un éclairage approprié oppose la virginité du lait à l'opacité velue de l'insecte. L'antithèse va plus loin que les objets concrets ; l'aliment, qui symbolise aussi bien notre organisme dans sa candeur désarmée, se livre sans défense à l'attaque du mal, à l'ennemi qui l'assaille de toute parts, guettant ses moindres défaillances, et profitant de ses plus légères faiblesses. Voilà une bonne publicité, qui étend son symbole aussi loin que possible ; intelligible *a priori* elle provoque néanmoins la réflexion. »

■ Analyser la composition et la construction des deux publicités :

- décrire ces images en s'adressant à une personne qui ne les voit pas ;
- décrire ce que l'on peut voir dans l'image : lieu, personnages, objets, premier plan, arrière-plan ;
- décrire la manière dont l'image est faite : noir et blanc ou couleur, cadrage, hauteur et angle de prise de vue, mise au point et profondeur de champ, rendu du mouvement, éclairage et contraste, composition (repères géométriques qui structurent l'image : règle des tiers, points forts, lignes de force, répartition des masses, composition triangulaire, équilibrée...).



Publicité pour la pommade-vaccin Salantale, vers 1942
Épreuve argentique, 28 x 21 cm
Bibliothèque nationale de France

■ Avec l'image publicitaire réalisée pour l'insecticide de la marque Fly-Tox (page ci-contre, à droite), introduire, en histoire des arts, une séquence autour du nombre d'or et de la section d'or.

– Montrer par exemple comment Laure Albin Guillot place le centre du bord du verre sur un « point d'or » et sur l'une des diagonales de l'image.

– Voir la proposition d'Yves Alexandre sur le site « Histoires des arts » de l'Académie de Rouen (http://histoire-des-arts.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/Le_nombre_d_or.pdf).

■ Suite au travail d'observation et d'analyse proposé ci-dessus, comparer la conception et la composition des deux publicités aux verres de lait avec une autre image publicitaire de Laure Albin Guillot, *Publicité pour la pommade-vaccin Salantale* (ci-dessus), réalisée vers 1942.

– Étudier particulièrement le cadrage, le point de vue, la lumière, la mise au point et la profondeur de champ.
– Quelle photographie met-elle le plus en valeur le produit ? Quelle est la publicité la plus efficace pour vendre le produit ? Demander aux élèves de justifier leurs réponses.

■ Faire le même travail de comparaison avec l'étude publicitaire pour la marque Pétrole Hahn réalisée entre 1934 et 1935 par Dora Maar (en ligne sur le site Arago : <http://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=SearchDetail&VBID=27MQ2JKEFLS6&PN=48&IID=2C6NUoYFFPP3>).

Texte et message

■ « Spirituelle ou ingénieuse, il faudra que l'image obtenue se lise d'elle-même et sans le secours d'aucun texte. » (Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933, p. 19.)



Double page du livre *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933 (p. 34-35)
 À gauche : *Publicité pour le lait*, vers 1930 ; à droite : *Publicité pour l'insecticide Fly-Tox*, 1930
 Collection particulière, Paris

- Définir les produits que les deux images publicitaires reproduites ci-dessus cherchent à vendre.
- Inventer un slogan pour chacune d'entre elles.

- Travailler sur le texte accompagnant une photo publicitaire de votre choix et identifier sa place et son rôle dans l'image.
 - Le texte est-il au service de l'image ou l'inverse ?
 - Le texte permet-il de rendre l'image plus compréhensible ?
 - Existe-t-il un dialogue entre texte et image ?

- Choisir l'image publicitaire d'un objet.
 - Créer une argumentation publicitaire en utilisant le registre laudatif afin de vanter les mérites de cet objet : référence à des valeurs esthétiques, pratiques, utilisation d'un vocabulaire mélioratif, de l'amplification par l'hyperbole ou le superlatif, de la métaphore.
 - Il est également possible de créer un second texte visant à produire un contre-message publicitaire en utilisant le registre du blâme (utiliser un vocabulaire péjoratif, des images dépréciatives, un registre polémique ou pathétique, une critique des valeurs).
 - Les élèves peuvent utiliser un dictionnaire des synonymes afin de trouver des termes péjoratifs ou mélioratifs.
 - Une présentation à l'oral pourra être l'occasion de travailler des registres de représentation théâtrale afin de valoriser le produit ou au contraire de dissuader le public.

Contexte et diffusion

- « La valeur marchande d'un objet ne peut qu'être augmentée par le luxe de son cadre d'exposition. »
 (Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933, p. 10.)

- À l'appui d'exemples, formuler une argumentation afin de confirmer ou d'infirmer cette citation.
- Utiliser un vocabulaire affectif ou appréciatif, péjoratif ou mélioratif.

- Proposer aux élèves de recenser toutes les publicités qu'ils ont été amenés à voir au cours d'une journée en leur demandant de noter à chaque fois : le lieu, l'heure, le type de support, le sujet et la cible de la publicité.

orientations bibliographiques

- Laurence Guellec, Françoise Hache-Bissette (dirs.), *Littérature et publicité. De Balzac à Beigbeder*, Paris, Gaussen, 2012.
- Marc Martin, *Les Pionniers de la publicité – Aventures et aventuriers de la publicité en France (1836-1939)*, Paris, Nouveau Monde, 2012.
- Marc Martin, *Trois Siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992.

ressources en ligne

- Dossier « Travailler avec la publicité » réalisé par Caroline Delabaere : <http://www.cndp.fr/savoirscdi/cdi-outil-pedagogique/conduire-des-projets/activites-pluridisciplinaires/travailler-avec-la-publicite.html>
- Document sur l'analyse d'une publicité proposé par Valérie Presselin : http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=9
- Dossier « L'image publicitaire : affiche et annonce presse », collection « Thém@doc » : http://www.crdp.ac-grenoble.fr/publicite/dossier_definitif/aproposx.htm



Estampe pour F. Marquis chocolatier-confiseur, Paris, sans date
Héliogravure, 10 x 15 cm
Collection particulière, Paris

orientations bibliographiques thématiques

Ouvrages généraux

- Quentin BAJAC, *La Photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- Anne CARTIER-BRESSON, *Dans l'atelier du photographe : la photographie mise en scène*, Paris, Paris-Musées, 2012.
- Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval/Paris-Musées, 2008.
- Dominique DE FONT-RÉAUX, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012.
- Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
- Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL (dirs.), *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
- Catherine GONNARD, Élisabeth LÉBOVICI, *Femmes artistes, artistes femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- André GUNTHERT, Michel POIVERT (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Charles HARRISON, Paul WOOD (dirs.), *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

Arts et contexte de l'entre-deux-guerres

- Dominique BAQUÉ, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- Walter BENJAMIN, *Sur la photographie*, Paris, Photosynthèses, 2012.
- Christian BOUQUERET, *Paris, les livres de photographie des années 1920 aux années 1950*, Paris, Gründ, 2012.
- Christian BOUQUERET, *Des années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France, 1920-1940*, Paris, Marval, 1999.

- François CHEVAL, « L'épreuve du musée », *Études photographiques*, n° 11, mai 2002 (en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index269.html>).
- Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris 1919-1939*, t. 1 et 2, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Françoise DENOYELLE, *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, CNRS, 2003.
- Laurent GERVEREAU, Denis PESHANSKI (dirs.), *La Propagande sous Vichy 1940-1944*, Paris, BDIC, 1990.
- Julie JONES, « L'avant-garde européenne au service du capitalisme », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009 (en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index2821.html>).
- Olivier LUGON, *La Photographie en Allemagne, anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- Olivier LUGON, « La photographie des typographes », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index1182.html>).
- Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- László MOHOLY-NAGY, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007.
- Rolf SACHSSE, « Éloge de la reproduction », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index225.html>).
- *Années 30 en Europe. Le Temps menaçant. 1929-1939*, Paris, Paris-Musées/Flammarion, 1997.
- *L'Art en guerre, France, 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*, Paris, Paris-Musées, 2012.
- Claude Cahun, Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2011.
- *Paris-Berlin*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.



Les tierces alternées, illustration pour les *Préludes* de Claude Debussy, 1948
Épreuve au charbon Fresson, 31,5 x 25 cm
Musée français de la Photographie/conseil général de l'Essonne, Benoît Chain

- *Paris, capitale photographique, 1920-1940*, Paris, Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 2009.
- *Roger Parry, photographies, dessins, mises en pages*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2007.
- *Steichen, une épopée photographique*, Paris, Jeu de Paume/FEP Éditions, 2007.
- *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

Arts décoratifs et Art Déco

- Arlette BARRÉ-DESPOND, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Paris, Éditions du Regard, 1996.
- Yvonne BRUNHAMMER, 1925, Paris, Presses de la Connaissance, 1976.
- Yvonne BRUNHAMMER, Suzanne TISE, *Les Artistes Décorateurs : 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990.
- Kenneth FRAMPTON, *L'Architecture moderne, une histoire critique*, Paris, Philippe Sers, 1985.
- Alain GRUBER (dir.), *L'Art décoratif en Europe, du néoclassicisme à l'Art déco*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1994.
- Malcolm HASLAM, Dan KLEIN, Nancy A. MCCLELLAND, Caroline VON KLITZING, *L'Esprit Art Déco*, Paris, Booking International, 1995.
- Jacques SOULLILOU, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990.
- *Paris 1937, cinquantième de l'Exposition internationale des arts et techniques*, Paris, Institut français d'architecture/Paris-Musées, 1987.

Jeu de Paume

expositions

26 février – 12 mai 2013

■ **Laure Albin Guillot (1879-1962), l'enjeu classique**

■ **Adrian Paci. Vies en transit**

■ Programmation Satellite 6, **Une exposition parlée.**

Suite pour exposition(s) et publication(s), premier mouvement

23 octobre 2012 – mars 2014

■ Espace virtuel, **Erreur d'impression : publier à l'ère du numérique**

prochaines expositions

28 mai – 1^{er} septembre 2013

■ **Lorna Simpson**

■ **Ahlam Shibli**

■ Programmation Satellite 6, **Suite pour exposition(s) et publication(s), troisième mouvement**

informations pratiques

1, place de la Concorde, 75008 Paris

accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli

www.jeudepaume.org

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

renseignements 01 47 03 12 50

mardi (nocturne) 11 h-21 h

mercredi à dimanche 11 h-19 h

fermeture le lundi et le 1^{er} mai

■ **expositions** : plein tarif : 8,50 €; tarif réduit : 5,50 €

accès libre aux expositions de la programmation Satellite

mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h

■ **visites commentées et ateliers** :

accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions

les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume

le mercredi et le samedi à 12 h 30

les rendez-vous en famille

le samedi à 15 h 30 (sauf dernier samedi du mois)

sur réservation : 01 47 03 12 41/rendezvousenfamille@jeudepaume.org

les enfants d'abord!

visites-ateliers pour les 7-11 ans

le dernier samedi du mois à 15 h 30

sur réservation : 01 47 03 04 95/lesenfantsdabord@jeudepaume.org

les rendez-vous des mardis jeunes

le dernier mardi du mois à 18 h

autour de l'exposition

■ les rendez-vous des mardis jeunes

visite par Delphine Desveaux, commissaire de l'exposition

mardi 26 mars, 18 h

■ les enfants d'abord!

visite-atelier « Déplacements et transformations »

samedi 30 mars, 11 h et 15 h 30,

et samedi 27 avril 2013, 15 h 30

■ **cinéma** : « Filmer sous l'Occupation (1940-1944) »,

programmation proposée par Marina Vinyes Albes

19-31 mars

calendrier complet sur www.jeudepaume.org

■ **publication** : *Laure Albin Guillot, l'enjeu classique*, préface de Marta Gili; textes de Delphine Desveaux, Catherine Gonnard, Michaël Houlette et Patrick-Gilles Persin, bilingue français/anglais, coédition Jeu de Paume/Éditions de La Martinière, 192 pages, 19,5 x 24 cm, 35 €

■ ressources en ligne

Les enseignants peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également dans la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

programme complet des activités à destination des enseignants et scolaires 2012-2013 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

programme 2013-2014 disponible à partir d'avril 2013

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume contribuent à ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.



Neuflyze Vie
ABN AMRO

OLYMPUS
Your Vision, Our Future