JEU DE PAUME
TOURS

DOSSIER DOCUMENTAIRE

1, 2, 3... COULEUR !

L'autochrome exposée

02.12.22 - 28.05.23

Dossier documentaire mode d'emploi

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

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques liés à l'histoire et aux statuts des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements autour d'une sélection d'œuvres et de documents.

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

Contacts

Réservation des visites de groupe
Accueil du château de Tours
culture-exposaccueil@ville-tours.fr /
02 47 70 88 46

Préparation des visites de groupe
Médiation du Jeu de Paume - Tours
mediateurs.chateautours@gmail.com

Projets éducatifs du Jeu de Paume
Responsable du service
sabinethiriot@jeudepaume.org

SOMMAIRE

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION 7

L'autochrome exposée 8
La collection AN 9
Les autochromes de la Guerre 1914-1918 9

APPROFONDIR L'EXPOSITION 11

Inventions et production 12
Projections et stéréoscopes 14
Amateurs et opérateurs 17
Compositions et esthétique 20
Orientations bibliographiques thématiques 24

PISTES DE TRAVAIL 27

Lumières et couleurs 29
Contextes et usages 32
Affinités artistiques et picturales 36

1. Anonyme
Bouquet de violettes
vers 1910

Activités éducatives 02.12.2022 - 28.05.2023

Parcours « images et arts visuels » à Tours

Le Jeu de Paume - Tours, le musée des Beaux-arts de Tours et le CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré initient des visites croisées entre leurs collections ou leurs expositions.

Explorez la programmation et les ressources des structures culturelles de Tours :
- Musée des beaux-Arts de Tours : https://mba.tours.fr/
- CCC OD - centre de création contemporain olivier debré : https://www.cccod.fr/

Retrouvez la programmation et les ressources autour de l'exposition « 1,2,3...Couleur ! L'autochrome exposée » : https://jeudepaume.org/evenement/exposition-123-couleur-tours/

Activités enseignants et scolaires

→ Rencontres enseignants

En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire (DSDEN 37) et dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition.

mercredi 7 décembre 2022, 14 h - 16 h
Visite de l'exposition « 1,2,3...Couleur ⍁ L'autochrome exposée »
- gratuit sur inscription : cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr (pour les enseignants du 1er degré) adelinerobin@ac-orleanstours.fr (pour les enseignants du 2nd degré)

→ Visites conférences ou visites libres pour les classes

Assurées par une médiatrice dédiée aux expositions du Jeu de Paume - Tours, les visites conférences en direction des publics scolaires et périscolaires sont adaptées en fonction des classes ou des groupes.
Les groupes peuvent aussi découvrir les expositions dans le cadre de visites libres.
- gratuit pour les groupes scolaires et périscolaires
- du lundi au vendredi 9 h-11 h et 14 h-17 h
- sur réservation : culture-exposaccueil@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46

Activités relais et publics du champ social et médico-social

→ Matinée Cultures du Cœur Indre-et-Loire

Des invitations sont proposées aux travailleurs sociaux et aux relais de l'association Cultures du Cœur Indre-et-Loire, en partenariat avec le CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré.

→ Visites conférences ou visites libres

Le Jeu de Paume-Tours s'attache à accueillir et à accompagner tous les publics dans leur rencontre avec les images. La découverte des expositions en groupe permet de partager les regards et les expériences.
- gratuit pour les groupes en partenariat avec l'association Cultures du Cœur
- du lundi au vendredi 9 h-11 h et 14 h-17 h
- sur réservation : culture-exposaccueil@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46

2. Léon Gimpel (1873-1948)
Illuminations de Noël, Bazar de l'Hôtel-de-Ville, Paris
1927

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

3. Léon Gimpel (1873-1948) [attribué à]
L'autochromiste, Paris
vers 1920

4. Paul Castelnau
Vente des journaux sur un éventaire,
Rexpoëde (Nord)
6 septembre 1917

3

4

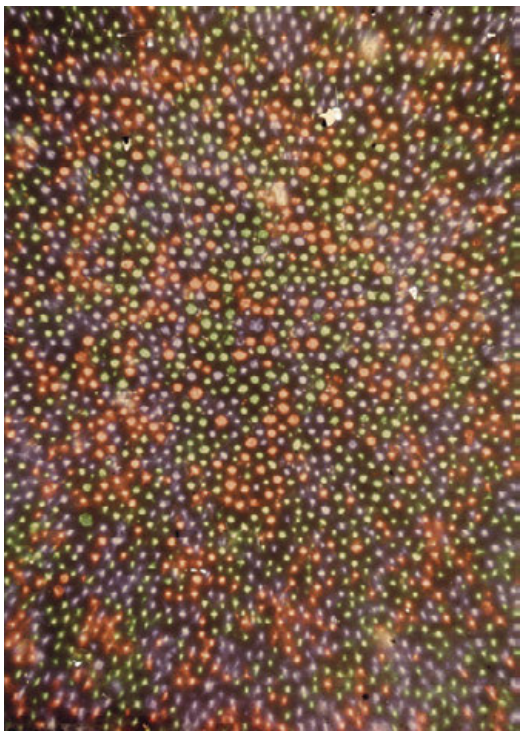
« Les possibilités du procédé semblent illimitées. […] Tous sont stupéfaits par le rendu remarquablement fidèle des couleurs, la merveilleuse luminosité des ombres, bête noire du photographe travaillant en monochrome, la gamme infinie des gris, la richesse et la profondeur des couleurs. Bref, bientôt, le monde entier sera fou de couleurs, et Lumière en sera responsable. »

Alfred Stieglitz, « The New Color of Photography. A Bit of History », *Camera Work*, nº 20, octobre 1907, p. 22-25.

« Actuellement, les aspirations tendent sans doute au transport de l'image en couleurs sur du papier. […] Mais nous ne devrons pas nous attendre à des résultats pareils à ceux que nous donne l'image vue par transparence. Le rendu de la couleur sera peut-être exact au point de vue des tons, il ne sera jamais à la hauteur de celui des plaques autochromes au point de vue de l'intensité et de l'éclat. »

Edward Steichen, « Les harmonies de couleurs et la plaque autochrome », *La Revue de photographie*, 1908, p. 12-13.

Présentation de l'exposition



5

6

Au cours de son histoire de presque deux siècles, la photographie n'a cessé de se réinventer au gré des mutations techniques. Symbolisant l'arrivée de la couleur en photographie, l'autochrome constitue l'une de ces révolutions. De cette technique inventée par les frères Lumière et commercialisée en 1907, le grand photographe américain Edward Steichen écrivait qu'il s'agissait du « plus beau procédé que la photographie nous ait jamais donné pour traduire la nature ». L'engouement pour cette nouvelle pratique fut à la fois intense et relativement bref : un peu plus de deux décennies, puisqu'elle tomba progressivement en désuétude dans les années 1920 et 1930. L'autochrome traversa alors une longue période d'oubli, figurant parmi les grands délaissés des histoires de la photographie : une branche morte qui semblait n'avoir donné que de trop rares fruits.

Depuis deux décennies, elle a été tirée de cet oubli par quelques historiens et collectionneurs qui, à contre-courant, ont su en apprécier la finesse, la sensualité et l'étrangeté. Cette exposition se veut une contribution à cette histoire en marche, à travers la présentation de deux collections : d'une part la Collection AN, réunie depuis 2006 par Soizic Audouard et Élizabeth Nora, qui, par sa très grande qualité et sa diversité, constitue une merveilleuse porte d'entrée vers l'esthétique très singulière de l'autochrome ; de l'autre le fascinant fonds d'autochromes de la Première Guerre mondiale aujourd'hui conservé par la Médiathèque du patrimoine et de la photographie.

Dès leur apparition, c'est par le biais de projections lumineuses que les autochromes, images fragiles, sensibles à la lumière, produites sur verre et difficilement reproductibles, ont été principalement diffusées. En écho à ce mode de présentation, l'exposition privilégie des copies, agrandies et rétroéclairées, des plaques originales, rendant ainsi pleinement justice à la transparence inhérente à la technique.

Cette sélection, si riche soit-elle, n'a pas vocation à écrire une histoire du procédé mais à en proposer une introduction. Nous espérons qu'elle permettra de sensibiliser le public à cette poésie si particulière de l'autochrome dont un des grands protagonistes de l'époque, le photographe Alfred Stieglitz, écrivait, en 1907, qu'elle allait bientôt rendre le monde « fou de couleurs ».

5. Anonyme
Autochrome scientifique, vue au microscope d'une plaque autochrome
vers 1910

6. Anonyme
Autochrome d'entomologie, phasmes-feuilles
vers 1908

Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du Jeu de Paume.

La collection AN

Notre collection est celle d'un double regard, de deux visions individuelles qui se mêlent, se confrontent et se confortent.

Une saisie d'images sur une période précise de la pratique de l'autochrome, de 1903 à 1932, sur l'erre d'une fin de siècle et à la naissance d'un autre, avec des images parfois imprégnées du pictorialisme finissant ou, au contraire, annonçant déjà la modernité.

Au-delà des prouesses techniques des autochromistes, nous avons vécu l'émerveillement en découvrant ces plaques colorées, leur magie, leur pouvoir de distiller la satisfaction renouvelée de l'opérateur à sublimer la réalité par la couleur.

Collectionner à deux : le plaisir d'isoler l'image forte, souvent d'un même élan. L'évidence immédiate du choix partagé, la connivence, ainsi qu'une ouverture au regard singulier de l'autre. Il y a quelque chose de délicieusement ludique à reconnaître la photographie qui complétera l'histoire en devenir de la collection.

Notre ligne de force, c'est notre liberté. Mais cette liberté a pour partenaire obligé la quête de l'excellence. Une collection libre, sans thème, sans sujet précis, si ce n'est rassembler des images qui vibrent d'une présence séduisante, parfois dérangeante, voire perturbante, toujours empreinte d'inconnu, d'émotion, et souvent d'un certain mystère.

Notre collection rassemble autant d'œuvres d'amateurs anonymes que de grands noms de la photographie du monde entier, tels Heinrich Kühn, Alfred Stieglitz, Paul Burty Haviland ou encore Léon Gimpel…

Soizic Audouard et Élizabeth Nora
Commissaires de l'exposition

Les autochromes de la Guerre 1914-1918

Quelques mois après le début de la Première Guerre mondiale, en 1915, est créée la Section photographique de l'armée (SPA) ; cette dernière centralise et assure la diffusion des images envoyées par des militaires ou prises par des opérateurs spécifiquement mandatés pour l'occasion. Dès le mois de juillet de cette même année, la SPA a recours, pour certains de ses reportages, à la technique de l'autochrome.

L'ensemble présenté ici est dû principalement à deux engagés militaires, Paul Castelnau (1880-1944) et Fernand Cuville (1887-1927), devenus les autochromistes attitrés de la SPA à partir de 1917. Tout au long de l'année, dans le cadre d'une vaste mission cofinancée par l'armée et Albert Kahn, banquier et mécène, ils se déplacent en Champagne, dans les Ardennes, en Alsace, dans le Nord, en Belgique et en Picardie, se tenant le plus souvent éloignés de la ligne de front. Contraints tant par les limitations techniques de l'autochrome, qui rendent très difficile toute vue instantanée, que par les sujets imposés ou, à l'inverse, interdits par la censure, ils réalisent avec un talent rare un grand nombre de portraits soigneusement posés, voire composés, de militaires. À Reims, ils photographient abondamment la ville et ses habitants, soulignant la vie qui se poursuit malgré la guerre, parmi les décombres. L'ensemble, peu diffusé à l'époque, sera réparti entre diverses structures, la SPA (à présent intégrée à l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense), les Archives de la planète, vaste projet documentaire lancé et financé par Albert Kahn (collection aujourd'hui abritée par le musée départemental Albert Kahn à Boulogne-Billancourt), et le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, fonds désormais entré dans les collections de la Médiathèque du patrimoine et de la photographie.

Quentin Bajac
Commissaire de l'exposition

7. Paul Castelnau
Les héros de Drie Grachten : deux fusiliers-marins, Flandres (Belgique)
3 septembre 1917

8. Anonyme
Vue de la ville de Denver
(Colorado), États-Unis
vers 1915

APPROFONDIR L'EXPOSITION

9. Paul Castelnau
Centre chirurgical militaire, Roesbrugge-Haringe (Belgique)
7 septembre 1917

En regard de l'exposition « 1, 2, 3… Couleur ! L'autochrome exposée », ce dossier aborde quatre thématiques :

1. Inventions et production
2. Projections et stéréoscopes
3. Amateurs et opérateurs
4. Compositions et esthétique

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

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 24-25) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

1 Inventions et production

« Un autochrome est une diapositive en couleurs sur plaque de verre. La couleur est recréée par l'intermédiaire d'un réseau de fécules de pomme de terre d'une quinzaine de microns de diamètre et teintées en orangé, violet ou vert. Sur ce réseau coloré, une émulsion photographique en noir et blanc va obturer sélectivement certaines des fécules recréant ainsi les couleurs par synthèse additive, principe appliqué également dans les écrans d'ordinateurs ou les téléviseurs en couleurs. Dans sa présentation à l'Académie des sciences du 30 mai 1904, Louis Lumière décrit ainsi cette nouvelle méthode qui est "basée sur l'emploi de particules colorées déposées en couche unique sur une lame de verre, puis recouvertes d'un vernis convenable et enfin d'une couche d'émulsion sensible. On expose par le dos la plaque ainsi préparée, on développe et on inverse l'image qui présente alors, par transparence, les couleurs de l'original photographié". Les autochromes étaient visionnés par projection sur un écran ou à l'aide de dispositifs spécifiques commercialisés à l'époque par la maison Lumière (diascope, chromodiascope, pupitre à miroir, etc.). »

Bertrand Lavédrine, *(Re)connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « Orientations et méthodes », 2007, p. 87.

« Alors que la technique photographique avait été subjuguante, au milieu du XIXe siècle, par sa capacité à reproduire l'exactitude des formes, elle était encore, quelques décennies plus tard, dans l'impossibilité de retenir les sensations colorées. Au cours du XXe siècle, des méthodes complexes successives n'ont cessé d'apporter des solutions au "problème de la couleur", en gardant toujours quelque distance avec la vision naturelle. Au fil des progrès, les écarts entre la reproduction et le visible se faisaient plus évidents, la couleur photographique retrouvait paradoxalement une artificialité, une étrangeté incontrôlable, avec laquelle nombre de photographes contemporains ont appris à composer.
La photographie "en couleurs" avait été rêvée dès les premières recherches de Niépce qui, dans ses écrits, paraît parfois surpris de n'obtenir *que* des images reproduisant des valeurs ; le noir et le blanc était un pis-aller, dont la photographie allait faire – bon gré mal gré – la base de son esthétique. Mais une photographie en noir et blanc est totalement irréaliste par rapport à la perception humaine, puisque notre œil ne dissocie pas, au naturel, l'intensité lumineuse (productrice de la photographie) et les couleurs. […] Lorsqu'il devint clair que la couleur n'allait pas se dupliquer intégralement et exactement sur un support sensible, on s'orientera vers des procédés de reproduction qui décomposent la couleur puis la *recomposent*, ajoutant ainsi des *modifications* supplémentaires : on transférait à ces procédés, très diversifiés, la responsabilité de "représenter" les couleurs, de reconstituer une vérité colorée. Mais chacun peut observer, sur des documents datant de quelques décennies, que cette vérité varie beaucoup avec le procédé, et donc avec l'époque à laquelle on l'utilise, jusqu'à se constituer comme une couleur d'époque. Il y a une tonalité générale de l'autochrome, comme il y a une tonalité du Technicolor, qui définit à la fois un style, une ambiance, et une période historique. Chaque procédé affiche *sa* couleur, ses tons dominants. »

Michel Frizot, « Une étrangeté naturelle. L'hypothèse de la couleur », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse / Adam Biro, 2001, p. 411.

« Dès les origines, la contrainte de la seule fixation possible des ombres et des lumières (et encore avec une sensibilité très différente suivant les parties du spectre) constitue une frustration pour les pionniers de la photographie.
Le monochrome n'est qu'un pis-aller, et le dispositif d'enregistrement qui se met en place au milieu du XIXe siècle, n'est qu'une machine à dessiner mais pas totalement cette machine à capturer le monde qu'elle se donne pour être. Or la photographie est inventée dans un monde préoccupé de théorie des couleurs (et de la lumière), formulée en particulier par le célèbre traité des couleurs de Goethe mais plus largement par les recherches en physique théorique. Aussi, va-t-on sans cesse essayer de trouver le moyen de faire *aboutir* une invention encore incomplète, témoin la longue liste des procédés technologiques et leurs variantes, tous abandonnés les uns après les autres. Mais les difficultés techniques vont, en retour, provoquer une redéfinition de la photographie comme *consubstantiellement* en noir et blanc (expression par ailleurs fausse : il faudrait dire en "tonalités de gris"), et construire et éduquer toute la vision occidentale à partir de ces images monochromes que l'on va bientôt accepter comme représentation fidèle malgré la réduction drastique de l'information. Faire contre mauvaise fortune bon cœur, ou plutôt mettre en œuvre des processus adaptatifs.
Pourtant, dès que des procédés économiquement viables et techniquement satisfaisants pour la reproduction seront disponibles, les usages de masse (cinéma, magazine, puis télévision) les préféreront au monochrome. La colorisation des épreuves – chromatisme exogène – en est un des symptômes. Pratiquée depuis les origines, à une échelle industrielle même avec la carte postale colorisée, elle ressortit à la peinture. C'est une mise en couleur du "dessin", mais sa généralisation, dans l'image populaire et de grande consommation, indique, comme plus tard la colorisation des films noir et blanc, que depuis l'origine et malgré la construction d'habitudes perspectives rendant acceptable le noir et blanc, la couleur n'a cessé d'être une demande, un horizon réclamé par le grand public, moins soucieux en fait de vérité – au sens épistémologique – que de véracité, c'est-à-dire d'un *vraisemblable* perspectif et fictionnel. »

Jean Kempf, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, vol. 105, nº 3, 2005, p. 111-112 (https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm#pa6).

« En 1869, Louis Ducos du Hauron propose d'utiliser une fine trame colorée pour produire des photographies en couleurs sur plaque de verre. Il faudra attendre la fin du XIXe siècle pour que cette idée se concrétise, d'abord grâce au scientifique irlandais John Joly (1857-1933) qui produit les premières images en couleurs à partir d'un réseau de lignes colorées, suivi de l'Américain McDonough. Puis viendra l'autochrome, qui fut incontestablement l'un des procédés mythiques et dont la fabrication se prolongera pendant plus de trente ans, malgré la concurrence d'autres procédés similaires (plusieurs centaines de brevets seront déposés jusqu'en 1938). […] L'autochrome est le premier procédé qui met la photographie en couleurs à la portée du grand public. Il est dû à la pugnacité de Louis et Auguste Lumière qui avaient installé à côté de Lyon, une usine de production de plaques au gélatinobromure d'argent. Dans les années 1890, ils cherchaient à introduire sur le marché la photographie en couleurs, en travaillant aussi bien sur le procédé interférentiel de Lippmann que sur la photographie trichrome pigmentaire de Ducos du Hauron. Cependant, malgré leurs améliorations, aucun n'est suffisamment simple à mettre en œuvre pour le grand public, ils orientent alors leurs travaux sur ce qui aboutira à l'autochrome. La société Lumière commercialise en 1907, les premières plaques qui connaissent un rapide succès, plusieurs millions de plaques seront produites en l'espace d'une vingtaine d'années. »

Bertrand Lavédrine, *(Re)connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « Orientations et méthodes », 2007, p. 86.

10. Anonyme
Sublime altération
vers 1910

« Paris, le 10 juin 1907. Une foule de quelque six cents invités comptant des notabilités scientifiques, artistiques et politiques se presse au son d'un concert de quatuor à cordes dans la grande salle de l'imprimerie du journal *L'Illustration.* La soirée sera mémorable : Auguste Lumière y présente officiellement la plaque autochrome. Il appuie sa démonstration par la projection de clichés Lumière auxquels s'ajoutent ceux de Léon Gimpel, reporter-photographe de *L'Illustration* qui est à l'origine de la soirée. Paysages, natures mortes, portraits et reproductions de tableaux démontrent les qualités du procédé photographique "d'une perfection absolue, donnant en projection l'impression de la nature même avec toutes ses colorations, toutes ses nuances variées et harmonieuses". La presse se fera l'écho de l'événement qu'un journaliste du *Figaro* qualifie de "véritable révolution". Les premières plaques fabriquées commencent à circuler par l'entremise du représentant parisien de la société Lumière tandis que les présentations au Photo-Club de Paris et à la Société française de photographie relayent la nouvelle dans les cercles photographiques avant même que la commercialisation ne soit effective. [...]
Pour Auguste et Louis Lumière, c'est l'aboutissement de quinze ans de recherches. Si l'invention du cinématographe, en 1895, a fait leur renommée, c'est la photographie des couleurs qui leur a procuré la plus grande fierté tant la tâche était ardue. La commercialisation de l'autochrome lance la première phase de présence de la couleur en photographie qui dominera la production industrielle pendant près de trente ans. En 1936, l'introduction des procédés chromogènes, dont le Kodachrome et l'Agfacolor Neu seront les premiers représentants, marquera le début d'une seconde phase qui sera celle d'une expansion de l'usage de la photographie couleur dont l'accomplissement aura lieu dans les années 1960-1970. »

Nathalie Boulouch, « Quand le monde est devenu fou de couleur : l'intermède autochrome », in *L'Autochrome. Le triomphe de la couleur*, catalogue d'exposition de la Collection AN et des collections d'autochromes polonaises, Gdańsk, Musée national, 2017, p. 19-20 et 23.

« Après le dépôt du premier brevet le 17 décembre 1903, il faut attendre 1907 pour la commercialisation. L'autochrome est alors accueillie avec enthousiasme par la communauté photographique. La simplicité d'utilisation au regard de la qualité du résultat assure son succès : le rendu de l'autochrome s'accorde au goût de l'époque qui apprécie sa texture, et son grain. La production des autochromes perdure quelques décennies sur support verre puis sur support en celluloïd, elle contribue à la réputation de l'entreprise Lumière. La société ne fait pas de profit notable avec ce procédé mais l'importante production de plaques et de films photographiques en noir et blanc assure, un temps, des bénéfices capables de soutenir leur production. Toutefois, le grand public semble plus attiré par des photographies sur papier que des diapositives sur plaque de verre, fussent-elles en couleurs. Le grain de l'autochrome ne s'accorde pas aux petits formats photographiques qui se popularisent et la condamne à disparaître au profit des procédés de photographie couleur chromogène qui se répandent après la Deuxième Guerre mondiale.
Un siècle plus tard, et malgré les remarquables avancées techniques qui se sont succédé, les plaques autochromes ont conservé intact ce pouvoir de séduction et accru leur attrait ; le temps n'a que magnifié un procédé populaire qui présentait, malgré tout, de nombreux écueils et quelques imperfections qui font, aujourd'hui, sa typicité. Par un fait heureux, l'informatique et la photographie numérique marquent alors le grand retour à ces réseaux colorés si chers à Louis Lumière et dont la plaque autochrome s'était prévalue. Les écrans de nos téléphones portables et de nos ordinateurs reproduisent la couleur grâce à un assemblage régulier de luminophores bleu, vert et rouge ; ils remémorent la mosaïque trichrome des autochromes et lui rendent, en quelque sorte, un hommage posthume. »

Bertrand Lavédrine, « Aux sources de l'autochrome », in *L'Autochrome. Le triomphe de la couleur*, catalogue d'exposition, Gdańsk, Musée national, 2017, p. 47-49.

« Les détails de la préparation sont les suivants. On sépare de la fécule de pomme de terre les particules ayant de 15 à 20 millièmes de millimètre, puis on forme trois lots de ces particules que l'on teint respectivement en orangé, vert et violet. Les poudres colorées ainsi obtenues sont mélangées, après dessiccation complète, en proportions convenables, puis on étale ce mélange à l'aide d'un blaireau sur une lame de verre

11. Jean Paris (dates inconnues)
Moulin de Saint-Jean, La Ciotat, Côte d'Azur
s. d.

préalablement recouverte d'un enduit poisseux. En opérant avec soin, on arrive à constituer une surface très uniforme ne présentant qu'une seule couche de grains se touchant sans aucune superposition. On obture ensuite, par le même procédé de saupoudrage, les interstices qui laisseraient passer de la lumière blanche, à l'aide d'une poudre noire très fine, du charbon de bois pulvérisé, par exemple. On a ainsi constitué un écran coloré dans lequel chaque millimètre carré de surface représente deux à trois mille petits écrans élémentaires orangés, verts et violets.
On recouvre la surface ainsi obtenue d'une couche d'un vernis aussi mince et aussi imperméable que possible et possédant en outre, un indice de réfraction voisin de celui de la fécule, puis on coule finalement sur ce vernis une couche mince d'émulsion sensible panchromatique au gélatinobromure d'argent. On expose la plaque de la manière ordinaire dans un appareil photographique en prenant, toutefois, la précaution de la retourner de façon que les faisceaux lumineux venant de l'objectif traversent les particules colorées avant d'atteindre la couche sensible. Le développement s'effectue comme s'il s'agissait d'un phototype ordinaire mais si l'on se contente de fixer la plaque à l'hyposulfite de soude, on obtient un négatif présentant, par transparence, les couleurs complémentaires de celles de l'objet photographié. Pour rétablir l'ordre des couleurs, il suffit, après développement, d'inverser l'image en dissolvant l'argent réduit par cette opération, puis, sans fixer, de développer ensuite le bromure d'argent non influencé par la lumière lors de l'exposition dans la chambre.
On obtient ainsi, par des manipulations à peine plus compliquées que les manipulations usuelles, des représentations colorées des sujets photographiés et l'examen direct aussi bien que microscopique des images qui accompagnent cette méthode peut conduire, par la suite, à des résultats pratiques. »

Louis et Auguste Lumière, « Discours à l'Académie des sciences », 30 mai 1904, cité par Bertrand Lavédrine, *(Re)connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « Orientations et méthodes », 2007, p. 88.

2 Projections et stéréoscopes

« Une fois que la prise de vue est faite, le photographe procède lui-même au traitement chimique de sa plaque pendant une quinzaine de minutes environ. Il obtient une image positive unique sur plaque de verre. Ce support nécessite un visionnage par projection ou avec un dispositif rétro-éclairé approprié permettant de voir l'image par transparence. Le format 9 × 12 cm, le plus répandu, est adapté à la projection. Faisant intervenir l'installation d'un écran face à une lanterne à l'ampérage assez puissant, la projection peut avoir lieu dans le cadre privé mais elle est plus généralement pratiquée au sein des sociétés photographiques qui sont équipées avec ce type de matériel coûteux. Les séances de projection qui se tiennent régulièrement sont le moment privilégié des discussions techniques. Parfois, des intermèdes musicaux ou chantés viennent renforcer le caractère artistique de ces soirées. D'usage domestique, les multiples types de pupitres et cadres à suspendre aux fenêtres commercialisés par les fabricants permettent de magnifier le visionnage des plaques de format supérieur comme le 13 × 18 cm. Quant aux vues pour stéréoscopes, elles profitent de l'adaptation du matériel existant ; l'apport de la couleur revivifiant l'engouement pour la vision en relief. Ainsi, l'appareil Vérascope commercialisé par le fabricant Jules Richard depuis 1893, sera-t-il équipé pour la couleur à partir de 1908.
L'autochrome apporte une réponse attendue à nombre d'amateurs pour lesquels une image réussie est d'abord celle de la nature "rendue comme l'œil la perçoit". De ce point de vue, le "fondu", obtenu "presque mécaniquement", donne aux vues autochromes "par suite de la justesse de teinte des différents plans, une atmosphère, une enveloppe et un relief qu'il était si difficile d'obtenir en noir". Cette profondeur atmosphérique est également augmentée par la projection. Outre l'aspect convivial et spectaculaire qu'elle propose, cette pratique reste le mode de visualisation le plus satisfaisant. Avec l'autochrome, la projection n'est pas un simple moyen de diffusion publique et collective de séries d'images, mais un temps de présentation éphémère où peut se jouer une part d'interprétation du motif quand le lanterniste, en dosant

l'intensité lumineuse de l'éclairage, ou en pratiquant le fondu-enchaîné des images avec une lanterne à double corps, peut suggérer ou intensifier un effet particulier saisi à la prise de vue. La vibration des couleurs produites par le réseau de grains colorés traversés par le flux maîtrisé de lumière de la lanterne de projection est alors à son comble tandis que l'image, agrandie sur l'écran où elle apparaît dans une atmosphère appropriée, accède au format d'un tableau. »

Nathalie Boulouch, « Quand le monde est devenu fou de couleur : l'intermède autochrome », in *L'Autochrome. Le triomphe de la couleur*, catalogue d'exposition, Gdańsk, Musée national, 2017, p. 26-27.

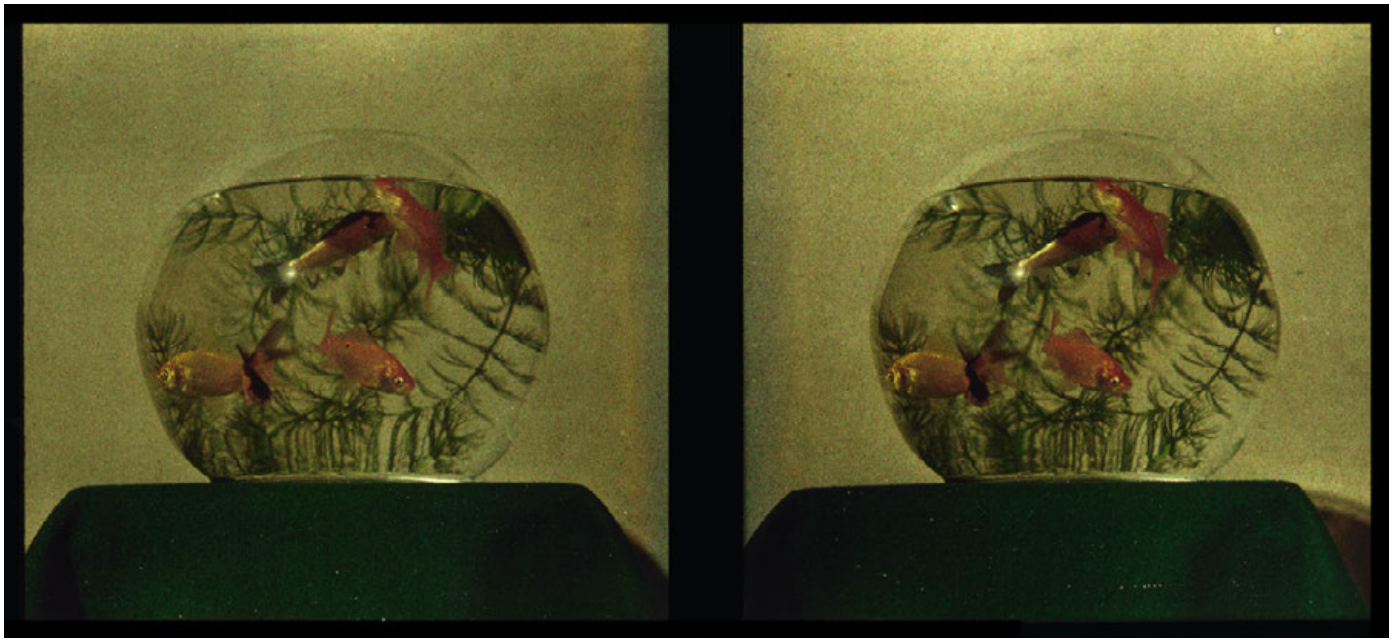
« Le dépôt de brevet de la plaque photographique sur verre par les frères Langenheim annonce en 1850 un nouveau mode de monstration du médium : la projection. Forme alternative de diffusion des images, ce nouveau dispositif s'inscrit dans la filiation des projections de lanterne magique, divertissement populaire pratiqué depuis le XVIIe siècle, et des conférences mondaines en vogue sous le Second Empire. Si l'histoire de la photographie s'est construite autour du tirage, la diapositive s'avère représenter un champ d'exploration unique impliquant une grande diversité de formes, d'acteurs et de lieux sur plus de cent cinquante ans. Son histoire raconte aussi bien la diffusion des savoirs, la quête engendrant une industrie florissante à la fin du XIXe siècle puis dans les années 1960 et 1970, ainsi que l'intégration du médium à la scène artistique contemporaine. Loin d'être réduite à l'obsolescence par l'avènement du cinématographe en 1895, la projection d'images fixes connaît à la fin du XIXe siècle et tout au long du XXe siècle une vitalité inédite.
[…] La diapositive se distingue avant tout par sa dualité intrinsèque : image positive manipulable sur support transparent, elle accède à une forme agrandie, lumineuse et vivante, par le truchement du faisceau lumineux qui la traverse. Du fait d'une existence soumise à la durée de son illumination, cette image diaphane peine à s'imposer comme forme esthétique au sein du milieu de la photographie qui privilégie l'objet tirage, et la restreint ainsi durablement à des usages populaires ou de photographie appliquée. Malgré les efforts répétés de ses défenseurs pour la légitimer, elle conserve pendant longtemps un statut subalterne au regard de la domination artistique des épreuves sur papier. Dans les premières décennies du XXe siècle, la diapositive s'impose à travers l'essor de la photographie couleur, avec l'apparition des autochromes en 1907 puis des procédés inversibles à développement chromogène sur film souple, tels que le Kodachrome et l'Agfacolor Neu en 1936. Néanmoins, malgré son caractère pionnier et le succès populaire qu'il rencontre immédiatement, ce support reste longtemps déconsidéré par le milieu spécialisé qui favorise jusqu'à la fin des années 1960 la photographie en noir et blanc pour la promotion du médium et son intégration aux beaux-arts. Ce sont finalement les artistes plasticiens des années 1960 et 1970 qui vont faire de la triviale diapositive une œuvre d'art autonome, en s'en emparant comme nouvelle forme d'expression. En exploitant son caractère sériel et automatisé, ses effets de transparence ou de superposition, ils révèlent ainsi les potentialités créatives et réflexives de l'image projetée. »

Nathalie Boulouch, Anne Lacoste, Olivier Lugon et Carole Sandrin (dir.), « Introduction », *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*, Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Noir sur Blanc, coll. « Musée de l'Élysée », 2017, p. 13.

« Grâce à des travaux désormais nombreux et convergents – quelques-uns seront mentionnés au fil de cet article – l'on sait à quel point la métaphore photographique nourrit l'écriture de Proust. Toutefois, à lire celle, fameuse, par laquelle il définit le travail de la littérature dans *Le Temps retrouvé* (comme "développement" de clichés par l'intelligence) on s'aperçoit que la métaphore de la lumière est seule en réalité prise en compte. Nul processus chimique, pourtant constitutif du développement photographique, n'entre en œuvre dans l'activité révélatrice. […]
Notre hypothèse est que le dispositif photographique qui nourrit la métaphore proustienne, lorsque cette métaphore est structurante, n'est pas la photographie sur papier, mais ce qu'on appellerait aujourd'hui la diapo, image développée sur support transparent, en l'occurrence des plaques de verre. Les "plaques sèches" que les entreprises Eastman et Lumière, entre autres, commercialisent à l'époque de Proust – en plus des films souples négatifs, les "pellicules", à l'intention des photographes – sont en effet d'usage courant au début du XXe siècle : négatives et positives, destinées à la projection ou à la stéréoscopie, en couleur aussi bien qu'en noir et blanc, les plaques se présentent par boîtes dans des formats standard aisément manipulables et dont l'usage est extrêmement populaire au tournant du XXe siècle.
Si nulle mention explicite n'en est faite dans *La Recherche*, toutefois l'omniprésence du paradigme du filtrage des images par la lumière dans l'œuvre invite à reconsidérer la métaphore photographique sous l'angle de la projection de plaques plutôt que sous celui de l'épreuve sur papier sur lequel la lumière a fixé définitivement l'empreinte unique, et surtout dont l'épaisseur et l'opacité bloquent le regard à la surface.
Proust développe un imaginaire photographique de plaques de verre et non pas de papier : la semi-transparence, l'idée récurrente de superposition de clichés positifs et développés qui se révèlent, la vision mobile d'images pourtant fixes le montrent. L'usage précis de cet objet photographique oublié remotive la lecture du texte proustien : comme dans la lanterne magique, le vitrail, l'aquarium, la radiographie et toutes les vitres de l'œuvre, la photographie qui filtre la lumière est également en verre. Toutefois, la manipulation privée des plaques, plutôt que la projection de ces dernières, ouvre sur un imaginaire distinct et singulier, un usage d'époque, qui invite au-delà de l'exemple proustien à envisager au plus près les objets photographiques et leurs usages dans l'histoire de la photographie comparée à l'histoire littéraire. Ainsi, dans la métaphore photographique proustienne, il apparaît que les photographies sont sur verre, empilées dans des boîtes, délicatement manipulées par le narrateur, superposables… elles ne montrent d'abord que du noir et ne se révèlent qu'à la lumière. »

Anne-Cécile Guilbard, « Proust à *travers* les photographies », *Revue internationale de Photolittérature*, nº 1, 11 octobre 2017 (http://phlit.org/press/?articlerevue=proust-a-travers-les-photographies).

« Exception faite des images photographiques, ce sont les vues stéréoscopiques qui constituent la forme la plus importante des images visuelles au XIXe siècle. On oublie facilement, aujourd'hui, le fort impact du stéréoscope qui, pendant des dizaines d'années, a défini un mode de vision majeur pour des images fabriquées selon les techniques de la photographie. […]
Les deux figures les plus fréquemment associées à cette invention, Charles Wheatstone et Sir David Brewster, ont déjà consacré de nombreux écrits aux illusions d'optique, à la théorie de la couleur, aux images consécutives et à d'autres phénomènes visuels. Au reste, Wheatstone a traduit le mémoire très important de Purkinje sur les images consécutives et la vision subjective (rédigé en 1823), et l'a fait publier en anglais en 1830. Quelques années plus tard, Brewster a résumé l'état de la recherche sur les appareils d'optique et sur la vision subjective.
[…]
Dès la fin des années 1820, les physiologistes cherchent des preuves anatomiques dans la structure du chiasma optique, point situé derrière les yeux, à l'entrecroisement des fibres nerveuses qui vont de la rétine au cerveau et qui conduisent la moitié des nerfs de chaque rétine à chaque hémisphère du cerveau. Mais ces preuves physiologiques ne suffisent pas



12. Henri Martin (dates inconnues)
Les Poissons rouges
vers 1920, stéréoscopie

tout à fait, à l'époque, à mettre fin au débat. Les conclusions tirées par Wheatstone en 1833 proviennent de ce qu'il a réussi à mesurer la parallaxe binoculaire, c'est-à-dire le degré d'écart dans l'angle formé par l'axe de chaque œil lorsqu'on fixe le même point. L'organisme humain, soutient-il, est dans la plupart des cas capable de synthétiser la disparité rétinienne en une image unique. Même si cela nous paraît évident aujourd'hui, les travaux de Wheatstone marquent une rupture essentielle avec la façon dont on rendait précédemment compte du corps binoculaire - quand on ne l'ignorait pas tout bonnement. [...] Wheatstone et Brewster signalent tous deux que la fusion des images vues dans un stéréoscope se produit dans le temps et que leur convergence n'est peut- être pas définitive. »

Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Photo », 1994, réédition *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Paris, Dehors, 2016, p. 174-180.

« L'appareil stéréoscopique concentre mécaniquement toute l'attention sur le sujet des images et interdit tous les détours que s'autorise le regard dans les galeries des musées lorsqu'il erre d'un tableau à l'autre mais aussi à travers l'espace environnant. Ici, au contraire, le recentrage du regard ne peut se produire que dans le champ de vision qu'impose au spectateur la machine optique. [...]
Les récits d'époque qui décrivent la contemplation de vues stéréoscopiques insistent tous longuement sur le temps passé à examiner en détail le contenu des images. Pour Oliver Wendell Holmes Sr., ardent défenseur de la stéréoscopie, cette lecture attentive était la réaction appropriée à l'"inépuisable" richesse de détails qu'offrait l'image. En abordant ce point dans ses écrits sur la stéréoscopie, à l'occasion par exemple de la description de sa "lecture" d'une vue de Broadway par E. & H.T. Anthony, Holmes raconte à ses lecteurs le long contact avec le spectacle qu'exigent de telles vues. Les tableaux, au contraire, ne demandent pas cette dilatation temporelle de l'attention, cette exploration longue et minutieuse du moindre espace de terrain (et ils inciteront de moins en moins à le faire en devenant modernistes).

Lorsque Holmes veut définir cette modalité particulière du regard où "l'esprit se dirige à tâtons dans les profondeurs mêmes de la photographie", il a recours à l'évocation d'états psychiques extrêmes tels que l'hypnose, les "effets semi-magnétiques" et le rêve. "Au moins la suppression de tout ce qui environne le spectateur et la concentration de toute son attention qui en résulte produisent-elles une exaltation comparable à celle du rêve, écrit-il, dans laquelle il nous semble que nous abandonnons notre corps derrière nous et voguons d'une scène étrange à l'autre comme des esprits désincarnés". Le type de perception que procure le stéréoscope crée une situation comparable à celle du cinéma. Tous deux impliquent l'isolation du spectateur avec une image coupée de toute intrusion du monde extérieur. Dans les deux cas, l'image transporte le spectateur optiquement alors que son corps reste immobile. Dans les deux cas, le plaisir provient de l'expérience du simulacre, cette apparence de réalité dont l'effet de réel ne peut être vérifié par un quelconque déplacement physique réel dans la scène. Dans les deux cas enfin, l'effet de réel que procure le simulacre est renforcé par la dilatation temporelle. Ce que l'on a appelé le *dispositif* du processus cinématique a donc eu une certaine proto-histoire dans l'institution stéréoscopique, qui elle-même provient du diorama, lui aussi un lieu obscur qui isolait le spectateur tout en lui offrant un effet de réel spectaculaire. Et dans le cas de la stéréoscopie, comme plus tard pour le cinéma, le plaisir spécifique que semblait produire le dispositif et le désir qu'il paraissait gratifier rendirent instantanément l'instrument formidablement populaire. »

Rosalind Krauss, « Les espaces discursifs de la photographie », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990, p. 42-43.

3 Amateurs et opérateurs

« Encouragée par les simplifications techniques des procédés photographiques, la pratique amateur du médium se renforce considérablement au tournant des années 1880. Les plaques de verre au gélatino-bromure d'argent, plus sensibles que les émulsions antérieures, sont produites industriellement et très vite adoptées par de nombreux photographes amateurs. Nécessitant moins de connaissances chimiques que pour la génération des pionniers, cette pratique se distingue néanmoins de l'extrême simplification technique qu'inaugure la compagnie Eastman à la même époque avec son appareil Kodak. Elle requiert encore un important investissement en temps, une connaissance fine du matériel. La maîtrise des développements techniques est souvent acquise et perfectionnée grâce à l'appartenance de l'amateur à des cercles associatifs tels que, en France, la Société française de photographie (SPF). Cette pratique amateur se développe par conséquent dans un milieu social aisé et se structure autour d'associations qui donnent à leurs membres l'opportunité de se réunir pour échanger et comparer leurs travaux. Au sein de ces regroupements de passionnés, l'amateur s'exerce grâce à l'organisation d'activités telles que les excursions, les concours d'épreuves, les soirées de projection et les publications spécialisées. Fondée en 1887, la Société d'excursions des amateurs de photographie (SEAP) s'impose comme association exemplaire de cette nouvelle sociabilité amateur, en atteste le discours d'Albert Londe - directeur du service photographique de l'hôpital de la Salpêtrière et l'un de ses principaux fondateurs avec Gaston Tissandier. Prononcé à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la création de l'association, ce discours rappelle le rôle joué par la SEAP dans la photographie amateur. »

Garance Chabert, Julie Jones et Carole Troufléau-Sandrin, *La République des amateurs. Les amateurs photographes autour de 1900 dans les collections de la Société française de photographie*, Paris, Jeu de Paume, 2011, p. 3.

« Mais, chers collègues, j'abuse de votre temps, je risque de troubler votre digestion et de retarder le plaisir que nous allons avoir à regarder la reconstitution de la vie par le cinématographe. Je ne peux cependant me séparer de vous sans vous parler d'une autre découverte non moins sensationnelle et qui a un intérêt tout particulier pour l'amateur, je veux parler de la photographie en couleurs. Qui de vous ne s'est pas dit en regardant l'image sur le verre dépoli qu'il serait beau de pouvoir reproduire celle-ci avec sa finesse et sa délicatesse de couleurs. On n'osait espérer y arriver jamais, du moins d'une façon pratique.
Eh bien, Messieurs, grâce encore à MM. Lumière, ces infatigables travailleurs qui laisseront un nom si grand dans l'histoire de la photographie, nous avons tous la bonne fortune de voir le problème résolu par la plaque autochrome.
Le procédé, malgré quelques complications plus apparentes que réelles, est d'une grande simplicité et vraiment à la portée de tous.
[…] Le prix relativement élevé des plaques, la nécessité de bien étudier son éclairage pour déterminer aussi exactement que possible la durée d'exposition, les effets que l'on obtient par la reproduction de la couleur font que l'on étudie davantage son sujet, qu'on le compose au mieux, on peut arriver ainsi à faire par l'autochromie, de véritables œuvres d'art.
Le mot n'a rien d'exagéré, car je vois dans votre société une pléiade d'amateurs qui sont de véritables artistes. Qu'il me suffise de vous citer des noms comme ceux de MM. Personnaz, Wallon, Adrien, Jeuffrain, Hubin, Comte de Dalmas, Angrand, Petitot, Hachette, etc.
[…] C'est la photographie qui m'a sauvé et surtout la photographie en couleurs.
Vive la photographie ⍁
Vive la Société d'excursions ⍁ »

Albert Londe, « Compte rendu du banquet commémoratif du 25e anniversaire de la fondation de la Société », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1912, p. 87-92.

« Apparus tous deux à la fin du XIXe siècle, l'amateur *expert* et l'amateur *usager* font rarement l'objet, dans les histoires de la photographie, d'une prise en compte distinctive : ils sont au mieux accolés, au pire confondus. Certes, il existe quelques perméabilités entre ces pratiques : certains amateurs évoluant de l'une vers l'autre, ou conciliant les deux en même temps. Mais, globalement, les points de divergence, entre ces deux formes d'amateurisme, sont plus nombreux que leurs points de convergence. Beaucoup plus qu'un simple décalage de décennies dans leurs dates respectives d'émergence, il y a entre elles un large faisceau d'oppositions qu'il convient maintenant de mettre en évidence. La distinction entre l'expert et l'usager sera ici opérée à deux niveaux : *historien* et *historique*. La *distinction historienne* consistera tout d'abord à observer les écarts structurels entre les deux catégories : différences de milieu, d'approche de la photographie et par conséquent d'iconographie. La *distinction historique* consistera ensuite à montrer que ce travail de démarcation fut mis en œuvre, dès l'époque, par les amateurs eux-mêmes et qu'il ne fut pas sans conséquences sur l'évolution de la photographie à la fin du XIXe siècle. »

Clément Chéroux, « L'expert et l'usager. Ubiquité de l'amateurisme photographique », *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013, p. 92-93.

« L'autochrome ne requiert pas une technique particulière et s'utilise comme une plaque ordinaire. Elle présente cependant quelques limites, qui deviennent un handicap pour le reporter professionnel. Le procédé est lent, il ne permet pas l'instantané ; il procure des images sur plaques de verre - donc fragiles - inconvénient d'autant plus grave qu'elles ne sont pas reproductibles. Malgré cela, certains photographes comprennent immédiatement l'intérêt du procédé. Dès 1907, il [Gervais-Courtellemont] écrit : "L'autochrome servira à l'explorateur impuissant jusqu'ici à […] initier aux colorations parfois étranges de pays inconnus". Dès lors, l'autochrome est de tous les voyages de Gervais-Courtellemont. Il adapte le procédé aux nécessités de sa pratique et tente de l'améliorer, menant des recherches sur la sensibilisation et la duplication des plaques. Si l'encombrement et le poids du matériel ne sont pas comparables à ceux de l'équipement des photographes du XIXe siècle, le bagage de l'explorateur-autochromiste reste important. Outre les plaques, lourdes à transporter, Gervais-Courtellemont emporte plusieurs appareils photographiques adaptés aux différents formats, et du matériel de développement. […]
L'autochrome lui permet d'exploiter dans toute leur subtilité, en utilisant les ressources des transparences, les effets coloristes de l'Orient. Il transcrit la magnificence des couchers de soleil, les jeux d'ombres et de lumière ou la clarté tamisée des intérieurs de mosquée ou de harems. Faïences et tapis, boiseries sculptées, marqueteries, mosaïques de marbre des mosquées, tout "ce qui est demeuré vraiment évocateur de l'Orient des Mille-et-Une Nuits" attire son attention. L'acuité technique de l'autochrome dans le rendu des textures fait merveille. Les photographies de lieux n'ont rien du relevé topographique : la plupart du temps, la présence d'un personnage leur confère une atmosphère. Ces mises en scène qui tendent parfois à la scène de genre, rattachent les images

13. Paul Castelnau
Quatre militaires sénégalais,
Saint-Ulrich (Haut-Rhin)
16 juin 1917

de Gervais-Courtellemont à l'iconographie picturale. La pose, naturelle dans les instants de repos alanguis, de recueillement ou de prière, répond aux conventions orientalistes tout en satisfaisant aux impératifs liés à la lenteur du procédé. L'exploitation concertée des couleurs où les ponctuations de rouge – selon une tradition bien établie en peinture – jouent des complémentarités, de même que les compositions recherchées trahissent dans ces documents, des influences externes. Les autochromes de Gervais-Courtellemont apparaissent ainsi comme la combinaison d'un souci documentaire et d'une visée artistique. »

Nathalie Boulouch, « Les Visions d'Orient de Jules Gervais-Courtellemont », *1895, revue d'histoire du cinéma*, numéro hors-série *Exotica. L'attraction des lointains*, 1996, p. 55-57 (www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1996_hos_1_1_1153).

« Le 7 septembre 1916, Paul Léon, chef de division au sous-secrétariat des Beaux-Arts, Pierre-Marcel Lévi, directeur de la Section photographique de l'armée (SPA), et son chef de laboratoire Léon Jougla assistent chez Albert Kahn à une projection d'autochromes en présence de Jean Brunhes. Le 4 octobre, le Bureau des informations à la presse du ministère de la Guerre transmet une note au cabinet "soumettant à l'approbation du Ministre une proposition de M. Albert Kahn de prendre des vues photographiques autochromes sur le front". Le 18 décembre, une nouvelle note demande "un homme pour la photographie en couleur [pour la] Section photographique de l'armée". Le photographe professionnel Fernand Cuville, classé dans les services auxiliaires et mobilisé à Bordeaux dans la 18e section d'infirmiers militaires, intègre la SPA début février 1917 et est envoyé aussitôt en mission à Reims. Il rejoint Paul Castelnau, qui est déjà sur place depuis le 25 janvier.
Cet étudiant en géographie initialement mobilisé au Service géographique de l'armée a lui aussi été redéployé à la SPA suite à l'acceptation de la proposition d'Albert Kahn.
Dès sa création en avril 1915, la SPA a recours à l'autochrome. En effet, alors que le premier cliché en noir et blanc est pris le 18 mai 1915 par Édouard Brissy, ce dernier signe des vues en couleur dès le 20 juillet dans la Marne, à Vienne-le-Château. Cinq opérateurs de l'armée pratiquent l'autochrome et réalisent en 1915-1916 quelque deux cents plaques en France et en Afrique du Nord. Ce nombre est infime au regard des milliers de vues en noir et blanc produites dans le même temps et témoigne d'une pratique occasionnelle probablement due à la compétence particulière et à l'initiative personnelle d'opérateurs dotés de leur matériel privé de prise de vue.
Après le recrutement début 1917 de Castelnau et de Cuville, ces cinq autres opérateurs ne réalisent plus aucune autochrome et cette pratique s'institutionnalise au sein de la SPA autour de ce binôme spécialisé. […]
Les deux photographes réalisent 3 054 autochromes. Les prises de vue sont systématiquement effectuées en trois à quatre exemplaires, une partie de ces multiples (1 143 plaques) étant prélevée par la SPA, les 1 911 autochromes restantes revenant aux Archives de la Planète. Des 1 143 plaques initialement détenues par la SPA, 417 se trouvent aujourd'hui à l'ECPAD et 576 à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP) [désormais MPP – Médiathèque du patrimoine et de la photographie]. »

Anne Sigaud, Ronan Guinée et Véronique Goloubinoff, « Albert Kahn et la section photographique de l'armée : un échange d'intérêts bien compris », in Valérie Perlès et Anne Sigaud (dir.), *Réalités (in)visibles : autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande guerre*, Paris, Bernard Chauveau / Boulogne-Billancourt, Musée départemental Albert-Kahn, 2019, p. 124-153 (https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03762992/document).

« Albert Kahn soumet ce projet [les Archives de la Planète] à l'expérience d'un voyage autour du monde en 1908-1909. Il mobilise à cette occasion les techniques les plus en pointe à son époque, notamment deux inventions des frères Lumière : le cinéma (noir et blanc muet) et la photographie en couleurs authentiques – l'autochrome – commercialisée en 1907. La photographie stéréoscopique noir et blanc est également testée.
L'objectif du mécène est double. D'une part, il cherche à conserver la mémoire du monde en train de disparaître sous l'impact de la modernité. Peut-être cette préoccupation dérive-t-elle de sa pratique de financier intéressé aux activités modernes, sources de profits importants. Elle suppose en tout cas la conscience aigüe du caractère éphémère des sociétés du temps. L'autochrome et le cinéma représentent alors les modes d'enregistrement les plus fidèles de cette réalité du monde que parcourent les opérateurs photographiques et cinématographiques d'Albert Kahn. D'autre part, à travers la documentation ainsi réunie, Albert Kahn cherche à composer le "Grand livre de l'Homme", à saisir le caractère unique de l'homme au-delà des différences culturelles. Il est convaincu que les élites de son époque, au vu de ces images, ne peuvent qu'acquérir l'esprit de tolérance, gage de la paix universelle.
La caution de ce projet ambitieux – il s'agit rien moins que d'archiver le monde, dans une perspective encyclopédiste flagrante – est nécessairement le recours à un scientifique. Albert Kahn demande en 1912 au géographe Jean Brunhes d'organiser ses Archives de la Planète. Ce spécialiste de la discipline encore neuve alors qu'est la Géographie humaine est l'un des rares utilisateurs de la photographie dans sa discipline, car lui aussi recherche une restitution de la réalité la plus fidèle possible.
Jean Brunhes recrute au fil du temps une quinzaine d'opérateurs placés sous l'autorité du chef de laboratoire Auguste Léon, lui-même chimiste et photographe. Brunhes les forme sommairement aux principes de la géographie humaine. Mais ces techniciens ne sont pas tous également sensibles à ces principes ni fidèles, au cours des missions souvent longues, parfois de plusieurs mois, aux directives reçues du directeur scientifique des Archives ; néanmoins le projet d'Albert Kahn prend forme. Jusqu'en 1931, une cinquantaine de pays sont parcourus et donnent lieu à la réunion d'une collection d'environ 72 000 plaques autochromes (9 × 12 cm surtout et 13 × 18 cm), 4 000 plaques stéréoscopiques, environ 180 000 mètres de film nitrate 35 mm muet.
Dans la Méditerranée au sens large sont représentés la France, l'Espagne, l'Italie, les Balkans, l'Afrique du Nord (les trois pays du Maghreb), l'Égypte, la Syrie et la Palestine.
Scènes de la vie quotidienne, paysage, monuments, habitat, signes de sociabilité tels que les pratiques religieuses, les fêtes, les mariages, etc. mais aussi, à l'occasion, des événements politiques (grèves en France, crises économiques en Europe…), la Société des Nations, les ruines et la reconstruction après la Première Guerre mondiale, etc., nourrissent cette documentation exceptionnelle. »

Gilles Baud-Berthier, « Albert Kahn et le projet des Archives de la Planète 1908-1931 », *Matériaux pour l'histoire de notre* temps, vol. 99, n° 3, 2010, p. 106-107 (https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2010-3-page-105.htm).

4 Compostions et esthétique

« À cause de la très forte absorption du réseau de grains de fécule qui filtre et analyse la lumière, la sensibilité des autochromes est en effet soixante fois plus faible que celle des plaques ordinaires en noir et blanc ; ceci rend l'instantané impossible, alors qu'il est accessible pour la photographie en noir et blanc depuis une quinzaine d'années. Dépendant des conditions d'éclairage, le temps d'exposition de la plaque varie de une à plusieurs secondes (par exemple : 1 seconde à f/8 en plein soleil l'été, 4 secondes par temps couvert à f/10) et impose une vraie contrainte à l'opérateur qui doit évaluer le temps de pose nécessaire à chaque prise de vue. L'expérience du photographe reste alors la meilleure garante de la qualité finale de l'image. Ces impératifs techniques vont développer une esthétique propre, marquée par le choix de sujets garantissant une immobilité comme les paysages, les architectures, les natures mortes et les portraits posés, volontiers mis en scène. Face à des sujets en mouvement, la lenteur du procédé se manifeste par la présence de flous de bougé. Plutôt que d'être considérés comme une erreur technique, ils sont bien souvent assumés en tant que tels, comme faisant partie de l'image à part entière. »

Nathalie Boulouch, « Quand le monde est devenu fou de couleur : l'intermède autochrome », in *L'Autochrome. Le triomphe de la couleur*, catalogue d'exposition, Gdańsk, Musée national, 2017, p. 25.

« "Gentlemen, la photographie en couleurs est désormais un fait acquis". C'est par ces mots qu'Alfred Stieglitz invitait la presse new-yorkaise à sa galerie du 291 Cinquième Avenue pour une présentation exceptionnelle du procédé autochrome des frères Lumière, les 27 et 28 septembre 1907. Il rentrait d'Europe, où il avait pu assister avec Édouard Steichen, au mois de juin, au lancement des premières plaques sur le marché français. Dès le lendemain de la séance du Photo-Club, Steichen avait fait l'essai du nouveau matériel et avait couru montrer le résultat à Stieglitz retenu à son hôtel parisien.
Ce n'était pas la première fois, depuis vingt ans, qu'on annonçait la découverte d'un procédé nouveau de photographie en couleurs : depuis les travaux de Ducos du Hauron et les hypothèses de Charles Cros, des dizaines d'inventeurs s'étaient manifestés en Europe et aux États-Unis. Mais cette fois la simplicité théorique et pratique du procédé autochrome, la garantie industrielle de la maison Lumière et la simple beauté des premiers résultats qui, pour le rendu des couleurs et la vibration de la lumière amenaient invariablement chez les spectateurs la comparaison avec la peinture impressionniste ou néo-impressionniste, dictaient un commentaire définitif, en forme de jugement pour l'histoire : ce que le daguerréotype avait été pour la photo monochrome moderne, l'autochrome le serait pour l'avenir de la photo en couleurs.
[...] Un autochrome n'est pas un Seurat, mais il est impossible de ne pas penser à Seurat devant certaines plaques de Personnaz ou de Lartigue. À Seurat, c'est-à-dire à certains effets (le mélange optique, la division des tons) parfaitement assignables dans l'histoire de la peintre - ou plutôt dans l'histoire de cette lente conquête de la lumière et de la couleur commune à la peinture et la photographie. »

Sylvain Roumette, « Le grain de fécule et le grain de blé », préface à *Autochromes*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo Poche », n° 22, 1985, s. p.

« Le rapprochement avec la peinture qui s'engage ainsi conforte l'élan des photographes à se tourner vers ce modèle qui s'impose désormais pour la maîtrise des lois de la couleur. Formés à la transposition des motifs sur l'échelle des valeurs monochromes, les photographes doivent en effet modifier leur façon de travailler, et souvent procéder à une véritable éducation à la perception des couleurs et aux arrangements chromatiques. Sans renier les principes esthétiques établis pour la photographie monochrome, les autochromistes modifient leur pratique et l'enrichissent d'exigences nouvelles : le rapport harmonique des couleurs se conjugue désormais à l'arrangement des lignes de force et des masses. Les photographes choisissent différemment leurs sujets, privilégiant les gammes de nuances ou, au contraire, les couleurs vives. Les rappels de teintes viennent rythmer la composition au même titre que les lignes. Dans certains cas, la couleur constitue quasiment un sujet en soi.
Il ne s'agit pas seulement de sélectionner un motif mais aussi un instant qui procurera un effet atmosphérique particulier et, au-delà, une interprétation antistatique du motif.
Grâce à l'émulsion panchromatique, l'autochrome garantit une remarquable sensibilité à l'ensemble du spectre lumineux. Elle peut ainsi capter la lumière dans ses effets colorés les plus fugaces et les reproduire selon une gamme de nuances qu'un procédé noir et blanc ne peut concurrencer : "Nous pouvons, d'un seul geste à présent, fixer le souvenir des colorations fugitives en laissant à notre œil et à notre sensibilité personnelle l'émotion de la découverte dans la recherche et le choix des sujets : cela reste le meilleur de notre art"*. En choisissant les moments d'aube ou de fin de journée, les ambiances embrumées, le photographe décuple sa capacité à reproduire les effets atmosphériques, les subtiles déclinaisons colorées de la lumière comme les peintres impressionnistes ont cherché à le faire. »

* Adrien Lelong, « Comment prendre une photographie en couleurs », *La Photographie*, 1910, n°3, p. 59.

Nathalie Boulouch, « Quand le monde est devenu fou de couleur : l'intermède autochrome », in *L'Autochrome. Le triomphe de la couleur*, catalogue d'exposition, Gdańsk Musée national, 2017, p. 27-29.

« Collectionneur et ami des peintres impressionnistes, Antonin Personnaz est l'un des principaux représentants des autochromistes français. Dès 1908, il revendique la "valeur esthétique" d'une photographie couleur d'inspiration pictorialiste par des projections régulières dans différentes sociétés photographiques, comme la Société française de photographie (SFP), et par ses contributions à des revues photographiques. Autant par l'iconographie que par sa démarche photographique, Personnaz se situe au plus proche des recherches sur la saisie des variations d'un même motif sous plusieurs dominantes lumineuses ou à différentes saisons, qu'un peintre comme Claude Monet développa dans ses séries entre 1890 et 1904. Paysages à l'aurore ou au crépuscule, brumes, givre, neige lui permettent d'exploiter la capacité de l'autochrome à capter la lumière dans ses nuances chromatiques et dans ses effets atmosphériques les plus fugitifs. Du fait de son support, la plaque autochrome doit être examinée "agrandie par la projection de façon à être vue par l'œil sous le même angle où il voyait la nature" ZC'est ainsi que se révèle "cette transparence qui constitue la plus grande part de la beauté de l'autochrome". Pour lui, la projection n'est pas un simple moyen de visualisation et de diffusion de l'image, mais un moment où se joue une "interprétation" du motif quand la photographie accède au format d'un tableau. Ici, le lanterniste devient "le collaborateur du photographe", en dosant l'intensité lumineuse de l'éclairage pour suggérer ou magnifier un effet particulier. Traversés par le flux maîtrisé de lumière projetée, les grains de fécule colorée de l'autochrome confèrent à l'image un aspect pointilliste. »

« Antonin Personnaz (1854-1936) », in Nathalie Boulouch, Anne Lacoste, Olivier Lugon et Carole Sandrin (dir.), *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*, Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Noir sur Blanc, coll. « Musée de l'Élysée », 2017, p. 30.

14. Anonyme,
Dans le champ de coquelicots
s. d.

« Croire que les néo-impressionnistes sont des peintres qui couvrent leurs toiles de *petits points* multicolores est une erreur assez répandue. Nous démontrerons plus tard, mais affirmons-le dès maintenant, que ce procédé du point n'a rien de commun avec l'esthétique des peintres que nous défendons ici, ni avec la technique de la *division* qu'ils emploient.
Le néo-impressionniste ne *pointille* pas, mais il *divise*.
Or *diviser*, c'est :
S'assurer tous les bénéfices de la luminosité par :
1. *Le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons)* ;
2. *La s*éparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions, etc.) ;
3. *L'équilibre de ces éléments et leur proportion (selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation)* ;
4. *Le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau*.
[…]
Si les peintres, que spécialiserait mieux l'épithète *chromo-luminaristes*, ont adopté ce nom de *néo-impressionnistes*, ce ne fut pas pour flagorner le succès (les impressionnistes étaient encore en lutte), mais pour rendre hommage à leurs précurseurs et marquer, sous la divergence des procédés, la communauté de but : *la lumière* et *la couleur.* »

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899, nouv. éd. Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1978, p. 35-36 et 102.

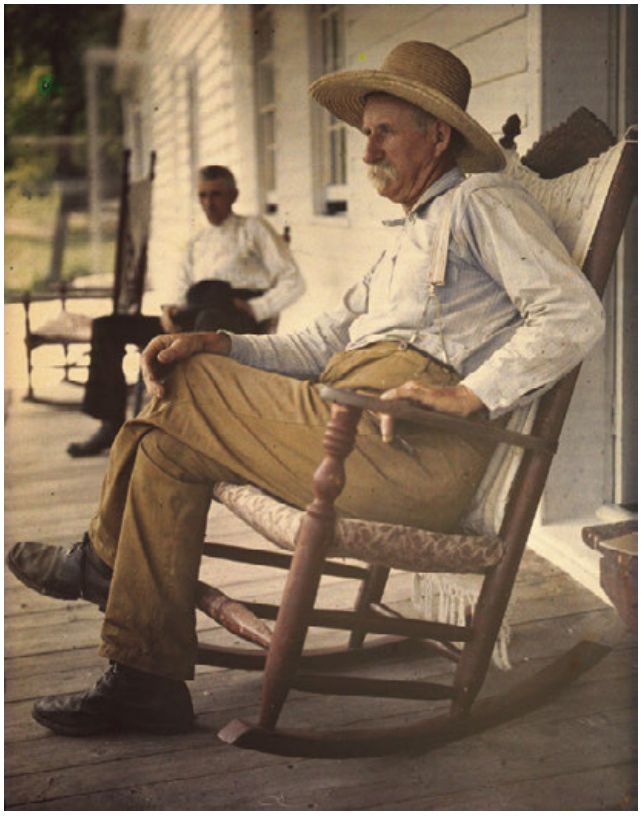
« Forgé à partir du vocable anglais "pictorial", signifiant à la fois "image" et "pittoresque", mais aussi renvoyant à "pictural" en français, le terme "pictorialisme" désigne aujourd'hui le premier mouvement artistique constitué autour de la pratique photographique. Il concentre toute l'histoire des ambiguïtés de l'intention artistique en photographie, en mettant au centre d'une ambition la référence à la peinture. Mais aux controverses usées autour de la question "la photographie est-elle un art ?", le pictorialisme donne une dimension et une acuité nouvelles, en tentant de lier deux notions *a priori* antagonistes : l'amateurisme et l'avant-garde. Au début des années 1890, Londres n'est pas le seul endroit où des photographes non professionnels proposent des images aux contours diffus et aux sujets empruntés à la peinture contemporaine, qu'elle soit naturaliste ou symboliste : Vienne, Bruxelles, Paris, Hambourg organisent de véritables salons de photographie artistique regroupant la production internationale. Dès lors, il s'agit plus d'un courant que d'un mouvement artistique, tant le nombre des participants à ces manifestations est important et les relations entre eux encore incertaines. Mais le foisonnement culturel des premières années laisse rapidement place à une volonté partagée de structurer ce courant autour de l'intention artistique. […] Cet amateurisme, dont il faut relativiser le caractère populaire, rompt néanmoins avec celui de l'amateurisme des expérimentateurs des années 1840 mais également avec celui des artistes amateurs de l'ère victorienne. Les amateurs de la fin du XIXe siècle s'inscrivent dans une culture naissante du loisir. L'appareil photographique devient rapidement un gage de la modernité de la vie bourgeoise au même titre que les sports et les voyages. […] C'est à partir de ce développement de la photographie qu'une nouvelle typologie se dessine : à l'amateur du dimanche s'ajoute le passionné soucieux d'apprendre et d'expérimenter au sein des clubs, et parmi ces derniers émergent ceux qui orientent leur pratique vers l'art.
Un réseau se tisse en bénéficiant comme en France des nouvelles lois sur la liberté d'association, et c'est bientôt un maillage de clubs photographiques qui couvre le continent. C'est au sein de ces nouveaux amateurs que naissent certains clubs revendiquant la reconnaissance artistique de la photographie. »

Michel Poivert, « De la photographie victorienne au mouvement pictorialiste », in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 2007, p. 208-209.

« Si une pratique artistique de l'Autochrome existe bel et bien, elle ne va pourtant pas de soi. Quand certains professionnels et amateurs s'enthousiasment pour l'enregistrement des couleurs "telles qu'elles sont en réalité", d'autres vont au contraire en faire un argument de rejet. Au sein du pictorialisme, la conception de la couleur relève de la doctrine générale

de l'interprétation où "l'intérêt de l'art n'est pas [...] dans la représentation exacte du réel, mais bien dans la transformation que fait subir au réel la personnalité de l'exécutant". Dans ce système, il ne s'agit pas de reproduire le ton local mais de l'évoquer. La couleur ne s'inscrit pas dans un rapport mimétique au sujet mais doit être le résumé d'une sensation. La distinction entre la reproduction d'une "couleur exacte" et l'expression d'une "couleur sentie" trace ainsi les limites entre une couleur strictement issue d'un procédé photographique, et une autre restituée selon des principes d'harmonie chromatique et d'adéquation à la perception subjective du photographe. Introduits par les Autrichiens du Groupe du Trèfle depuis 1896, les procédés à la gomme bichromatée polychrome, qui fonctionnent par superposition, partielle ou totale, de couches de couleur puis dépouillement de l'épreuve, se prêtent pleinement à l'évocation d'une sensation colorée traduisant l'expérience sensible du photographe. À l'inverse, "les plaques autochromes [...] fournissent les couleurs vraies de la nature mais mécaniquement et sans interprétation possible de notre part", comme le déplore Frédéric Dillaye, l'un des théoriciens français du pictorialisme. C'est précisément autour de ce rapport à l'automatisme que va se nouer, entre 1907 et 1910, un débat esthétique au sein du mouvement international entre partisans et opposants de l'Autochrome. Celui-ci est marqué par l'opposition entre deux définitions de la photographie qui s'affrontent à cette période : celle d'une représentation du réel définie par des critères de fidélité absolue à la vision et celle d'une recherche d'équivalence perceptive arc-boutée sur les procédés d'interprétation. [...]
Ainsi, l'arrivée du premier procédé de reproduction des couleurs naturelles confronte-t-elle les photographes à un examen définitif du statut de la couleur en photographie. Naturelle ou fausse ? La distinction dessine les deux pôles entre lesquels s'établit une différence de conception de l'image photographique qui, en réalité, dépasse la question de la couleur pour recouper les termes d'un débat plus large qui s'annonce alors et marque un moment de définition du médium dans sa spécificité de moyen d'expression. »

Nathalie Boulouch, « Chronophiles et chronophobes », *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011, p. 59 et 65.



15. Anonyme
Rocking-chair sous le porche,
États-Unis
s. d.

16. Heinrich Kühn (1866-1944)
Mary Warner sur le versant d'une colline,
Tutzing (Bavière), Allemagne
1907

Orientations bibliographiques thématiques

Autochrome et photographie couleur

Bajac, Quentin, *La Photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2005, rééd. 2019.

Baud-Berthier, Gilles, « Albert Kahn et le projet des Archives de la Planète 1908-1931 », *Matériaux pour l'histoire de notre* temps, vol. 99, nº 3, 2010 (https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2010-3-page-105.htm).

Boulouch, Nathalie, et Lavédrine, Bertrand, *L'Autochrome. Le triomphe de la couleur,* catalogue d'exposition, Gdańsk, Musée national, 2017.

Boulouch, Nathalie, Lacoste, Anne, Lugon, Olivier, et Sandrin, Carole (dir.), *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*, Lausanne, Musée de l'Élysée / Noir sur Blanc, coll. « Musée de l'Élysée », 2017.

Boulouch, Nathalie, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011.

Boulouch, Nathalie, « Peindre avec le soleil ? », *Études photographiques*, nº 10, novembre 2001 (http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/263).

Boulouch, Nathalie, « Albert Londe positions autochromistes », *Études photographiques*, nº 6, mai 1999 (http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/187).

Boulouch, Nathalie, « Les Visions d'Orient de Jules Gervais-Courtellemont », *1895, revue d'histoire du cinéma*, numéro hors-série *Exotica. L'attraction des lointains*, 1996 (www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1996_hos_1_1_1153).

Chabert, Garance, Jones, Julie, et Troufléau-Sandrin, Carole, *La République des amateurs. Les amateurs photographes autour de 1900 dans les collections de la Société française de photographie*, Paris, Jeu de Paume, 2011.

Chéroux Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013.

Crary, Jonathan, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Paris, Dehors, 2016.

Ernaelsteen, Céline, et Gadin, Alice (dir.), *En couleurs et en lumière : dans le sillage de l'impressionnisme, la photographie autochrome, 1903-1931*, Paris, Skira Flammarion / Caen, Musée de Normandie, 2013.

Faber, Monika, et Mahler, Astrid, (dir.), *Heinrich Kühn. À la recherche de la photographie parfaite*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010.

Frizot, Michel, « Une étrangeté naturelle. L'hypothèse de la couleur », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse / Adam Biro, 2001.

Guilbard, Anne-Cécile, « Proust à *travers* les photographies », *Revue internationale de Photolittérature*, nº 1, octobre 2017 (http://phlit.org/press/?articlerevue=proust-a-travers-les-photographies).

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

Kempf, Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, vol. 105, n° 3, 2005 (https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm#pa6).

Krauss, Rosalind, « Les espaces discursifs de la photographie », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990.

Lavédrine, Bertrand, « Peindre avec la lumière. Entre art et science, les prémices de la photographie couleurs au XIXe siècle », *Au prisme d'Augustin Fresnel : La lumière entre arts et science* (1790-1900), Paris, novembre 2015 (https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01694580/document).

Lavédrine, Bertrand, *(Re)connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « Orientations et méthodes », 2007.

La Photographie des couleurs et les plaques autochromes, Lyon, Société A. Lumière & ses Fils, 1900-1910 (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1091211f/f1.item).

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

Roumette, Sylvain et Frizot, Michel, *Autochromes*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo Poche », n° 22, 1985.

Sigaud, Anne, Guinée, Ronan, et Goloubinoff, Véronique, « Albert Kahn et la section photographique de l'armée : un échange d'intérêts bien compris », in Perlès, Valérie, et Sigaud, Anne (dir.), *Réalités (in)visibles : autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande guerre*, Paris, Bernard Chauveau / Boulogne-Billancourt, Musée départemental Albert-Kahn, (https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03762992/document).

Signac, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899, nouv. éd. Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1978.

Ressources en ligne et dossiers documentaires du Jeu de Paume

→ *L'autochrome. Le triomphe de la couleur*, exposition de Soizic Audouard, vidéo, 2013 : https://www.youtube.com/watch?v=QBObuqbX2I4

→ *Les Autochromes Lumière*, vidéo, avec Bertrand Lavédrine, CNRS Images, 2005 : https://images.cnrs.fr/video/4094

→ Institut Lumière : https://www.institut-lumiere.org/

→ Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP) : https://mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/

→ Musée Albert-Kahn : https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/

→ « Daniel Boudinet. Le temps de la couleur », Jeu de Paume – Tours, 2018 : https://jeudepaume.org/mediateque/daniel-boudinet-le-temps-de-la-couleur/

→ « Lartigue, l'émerveillé (1894-1986) », Jeu de Paume – Tours, 2012-2013 : https://jeudepaume.org/mediateque/lartigue-lemerveille-1894-1986/

→ « La république des amateurs », Jeu de Paume – Tours, 2011 : https://jeudepaume.org/mediateque/la-republique-des-amateurs-2/

→ « Robert Capa et la couleur », Jeu de Paume – Tours, 2015-2016 : https://jeudepaume.org/mediateque/robert-capa-et-la-couleur/

17. Fernand Cuville
Poilu faisant sa correspondance sur une caisse en bois, Soissons (Aisne)
1917

Légendes des pictogrammes

Visionner (films et extraits)

Observer et analyser (images et documents)

Effectuer des recherches (pistes de réflexion)

Pour aller plus loin

Activité ou mise en pratique

Document à lire

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition « 1, 2, 3… Couleur ! L'autochrome exposée ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont organisées autour des thèmes suivants :

18. Louis John Steele (1842-1918)
Un village en Ligurie, Italie
s. d.

1. Lumières et couleurs
2. Contextes et usages
3. Affinités artistiques et picturales

Les titres des images présentées dans l'exposition sont soulignés en violet.

19

19. Anonyme
Portrait de Jean Paris, ingénieur chimiste, dans le laboratoire de l'usine Lumière à Monplaisir, Lyon (Rhône)
vers 1907

20. Anonyme
Sublime altération
vers 1910

20

1

Lumières et couleurs

« Une autochrome est une diapositive en couleurs sur plaque de verre, obtenue selon un principe formulé par Louis Ducos du Hauron dès 1869, qui consiste à recréer les couleurs par l'intermédiaire d'une trame microscopique constituée de microfiltres colorés. […]
Si le sujet photographié est rouge, seuls les grains de fécule verts et bleus sont rendus opaques et la plaque apparaît rouge. Toutes les colorations du sujet photographié peuvent être ainsi restituées par mélange optique des trois couleurs dans la rétine de l'observateur ; le jaune est, par exemple, recréé par l'assemblage des lumières rouges et vertes. »

Bertrand Lavédrine, « La plaque autochrome », in *1, 2, 3… Couleur ! L'autochrome exposée*, album de l'exposition, Paris, Jeu de Paume, 2022, p. 26.

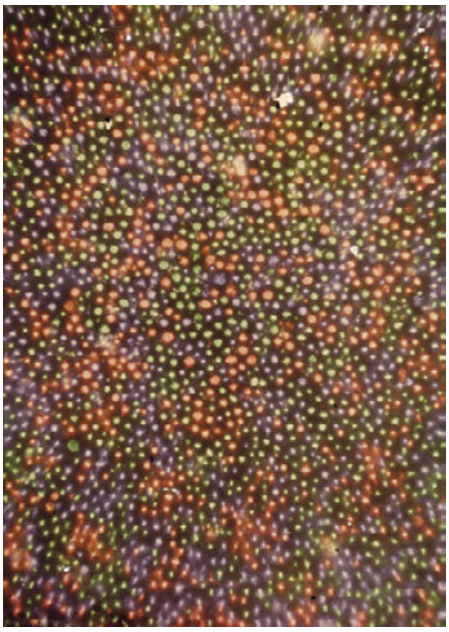
→ Bertrand Lavédrine, *Le Monde en 3 couleurs. Hommage à Louis Ducos du Hauron (1837-1920)*, cultureGnum, 30 juillet 2021, vidéo (https://bit.ly/3hCXJw9)
Visionner un extrait de cette vidéo (de 10 min 58 s jusqu'à 16 min 11 s). Quelle méthode suggère Louis Ducos du Hauron en 1868 pour concevoir des photographies en couleurs de manière « directe » ? Pour quelle invention les frères Lumière développent-ils cette idée ? À quelle date déposent-ils un brevet pour celle-ci ?
→ Louis Ducos du Hauron, *Les Couleurs en photographie. Solution du problème*, Paris, A. Marion, 1869, p. 54 : https://bit.ly/3O6zdzE
→ Bertrand Lavédrine, « Peindre avec la lumière. Entre art et science, les prémices de la photographie couleurs au XIXe siècle », *L'Impressionnisme entre art et science. La lumière au prisme d'Augustin Fresnel, de 1790 à 1900*, actes du colloque international, Paris, auditorium du Louvre, 2 novembre 2015, sous la dir. de Gérard Mourou, Michel Menu et Monica Preti, Paris, Hermann, 2018 : https://bit.ly/3UV80Cj
→ Mizotte & Cabécou, « Mais qui êtes-vous Louis Ducos du Hauron ? », 2020, film d'animation : https://bit.ly/3UVoOJw
→ « Histoires de photographies : la couleur », Musée français de la Photographie : https://bit.ly/3O8Kr6H

Aborder le fonctionnement de notre système visuel, plus particulièrement la perception des couleurs et le modèle trichromatique. Étudier et expérimenter les modes de reproduction des couleurs par la synthèse additive et la synthèse soustractive.
→ « Les synthèses additive et soustractive des couleurs », vidéo : https://bit.ly/3X43vqN
→ Lilian Guillemeney, « La chimie au service de l'art et de la création. La chimie des couleurs : De la peinture aux arts verriers, en passant par la photographie » : https://bit.ly/3V0mLE6
→ « Les mélanges optiques » : https://bit.ly/3g5iwYO
→ « Couleurs » : https://bit.ly/3Eb79Xu

→ Anonyme, Autochrome scientifique, vue au microscope d'une plaque autochrome, vers 1910
→ Anonyme, Portrait de Jean Paris, ingénieur chimiste, dans le laboratoire de l'usine Lumière à Monplaisir, Lyon (Rhône), vers 1907
→ Anonyme, Sublime altération, vers 1910
→ « La photographie des couleurs », *L'Illustration*, 15 juin 1907 (https://bit.ly/3Ty6ZyR)
De quoi est constituée la mosaïque colorée représentée dans la première image ? Quelles couleurs sont visibles ? Distingue-t-on la même quantité d'éléments bleu-violet, verts et rouge orangé ? Retrouve-t-on ces trois couleurs dans les flacons représentés dans la deuxième image ? Dans quel lieu a été prise cette photographie ? Sur quoi pouvait être en train de travailler Jean Paris ? D'où proviennent les colorations vertes présentes dans la troisième photographie ? En quoi cette image est-elle une « sublime altération » ?
Observer la reproduction de la page du journal *L'Illustration* et expliquer à l'aide des ressources ci-dessous le principe d'une plaque autochrome. Quelle est l'étymologie du mot « autochrome » ? Que signifie-t-il littéralement ? De quelle matière est constitué le support d'une plaque autochrome ? Qu'est-ce qui est interposé entre l'émulsion photosensible et le support ? Que se passe-t-il dans celle-ci au moment de la prise de vue ? Puis lors de son développement ?

21. Anonyme
Autochrome scientifique, vue au microscope d'une plaque autochrome
vers 1910

21



22. Léon Gimpel (1873-1948) [attribué à]
L'autochromiste, Paris
vers 1920

23. Léon Gimpel (1873-1948)
Illuminations de Noël,
Bazar de l'Hôtel-de-Ville, Paris
1927

→ E. Wallon, *La Photographie des couleurs et les plaques autochromes*, conférence faite devant la Société française de photographie le 27 juin 1907, suivie d'une *Notice sur le mode d'emploi des plaques autochromes*, par MM. Lumière, Paris, Gauthier-Villars, 1907 : https://bit.ly/3hJRjLE
→ Nathalie Boulouch, « Peindre avec le soleil ? Les enjeux du problème de la photographie des couleurs », *Études photographiques*, nº 10, novembre 2001 : https://bit.ly/3OfaWrh
→ « Les autochromes », CNRS, dossier « Art et Sciences » : https://bit.ly/3UvOVqx
→ « Les Autochromes », Institut Lumière, Lyon : https://bit.ly/3USjs1s
→ Magazine *Club Niépce Lumière*, nº 118, décembre 2003 : https://bit.ly/3X0v3NU

Préparer par groupes un exposé sur un procédé de prise de vue ou de tirage couleur (Autochrome, Kodachrome, films et papiers à coupleurs incorporés, Cibachrome/Ilfochrome, Polaroid, Dye Transfer, photographie numérique…). Situer ce procédé dans son contexte historique et expliquer les mécanismes d'acquisition et de reproduction de la couleur. Distinguer le type d'épreuve obtenu (diapositive, négatif, tirage positif, tirage négatif) et le type de synthèse des couleurs mis en œuvre.
→ Nassim Daghighian, « Procédés photographiques » : https://bit.ly/3GqnkCK
→ Annette Roulier, « A Short History and Concepts of Color Photography » : https://bit.ly/3E8stgi
→ Site de Timeline of Historical Film Colors (https://bit.ly/3hLp3Z5)

22

Qui était le père de Louis et Auguste Lumière ? Quel était son métier ? Quelle est la particularité de la plaque photographique dite Étiquette bleue mise au point par Louis Lumière en 1881 ? À quoi est dû son succès ? Que construit alors Antoine Lumière dans le quartier de Monplaisir à Lyon ?
Quand les frères Lumière organisent-ils la première projection publique payante de l'histoire du cinéma ? À quel moment la couleur est-elle introduite au cinéma ? Quels sont les procédés techniques utilisés ? Les brevets déposés ?
→ Pascal Bajou, « Le cinéma Lumière, une histoire de famille et de frères… », *Humanisme*, vol. 292, nº 2, 2011, p. 91-95 : https://bit.ly/3EyofzR
→ « Les frères Lumière et leurs inventions » : https://bit.ly/3UNOF62
→ Stéphane Autrans, « Les inventions et innovations majeures des Lumière », 2008 : https://bit.ly/3Gh5qIW
→ « Le procédé autochrome, patrimoine oublié du cinéma », CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée : https://bit.ly/3ttz1RJ

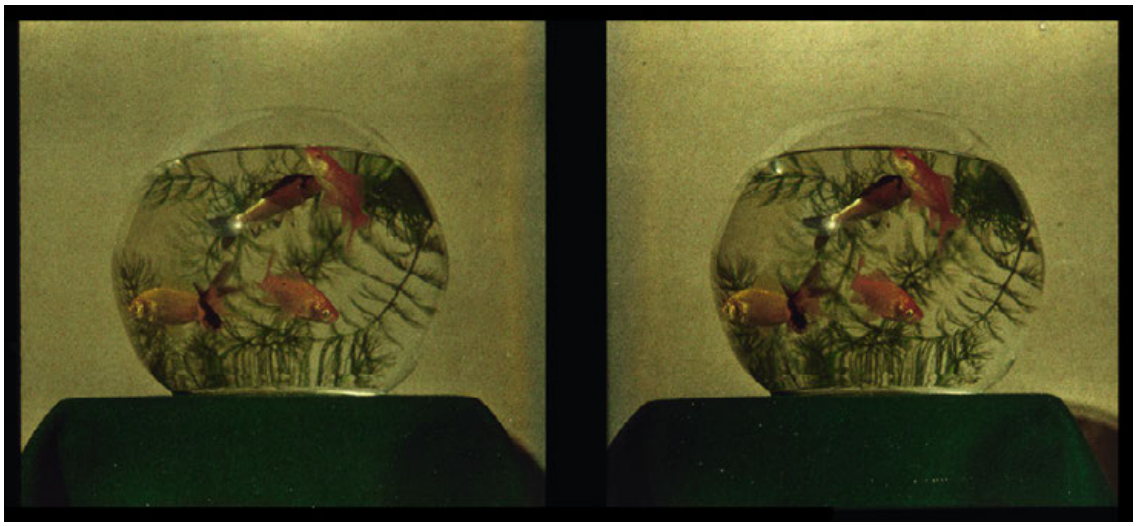
→ Posographe (https://bit.ly/3AfKYhw)
→ Léon Gimpel [attribué à], L'autochromiste, Paris, vers 1920
→ Léon Gimpel, Illuminations de Noël, Bazar de l'Hôtel-de-Ville, Paris, 1927

« À partir de 1907, il [Léon Gimpel] opère en noir et blanc et en couleurs, souvent parallèlement. Le temps de pose indiqué explique la rareté des reporters photographes qui opèrent en couleurs. […] Pour remédier au problème du temps de pose, Gimpel travaille rapidement à l'amélioration de la sensibilité du procédé pour obtenir l'instantané. Il mentionne ses premiers essais d'"hyper-sensibilisation" de la plaque autochrome à la date de décembre 1910 dans ses mémoires. »

Thierry Gervais, « Introduction », in Léon Gimpel, « Mes grands reportages », *Études photographiques*, nº 19, décembre 2006 (https://bit.ly/3GlOjzs).

23

Observer l'image du posographe. Quelle indication y est mentionnée concernant l'exposition des autochromes au moment de la prise de vue ? Sur quel accessoire le photographe a-t-il installé son appareil dans la deuxième image ? Pourquoi est-il assis ? Que représente Léon Gimpel dans la troisième image ? À quels types de vues nocturnes s'intéresse-t-il ?
Pour quel journal Léon Gimpel travaillait-il en tant que reporter-photographe ? À partir de quand s'est-il emparé de l'autochrome dans son travail ? Pourquoi choisit-il la couleur ? Que cherche-t-il à améliorer dans l'autochrome ? Que lui permettent de photographier ses plaques « hypersensibilisées » ?
→ « 1907-1910 », *L'Illustration* : https://bit.ly/3tyfoYw
→ Autochromes de Léon Gimpel, site de la Société française de photographie : https://bit.ly/3TBl8eL
→ *Évaluation du temps de pose avec le posographe*, notice : https://bit.ly/3GfPuQY
→ *Nuits électriques*, catalogue d'exposition, Le Havre, MuMa - Musée d'art moderne André-Malraux, Paris, Octopus, 2020 : https://bit.ly/3hKvsUz
et visite virtuelle de l'exposition : https://bit.ly/3gaUsnl



24

24. Henri Martin (dates inconnues)
Les Poissons rouges
vers 1920, stéréoscopie

25. Vitrine avec diascopes,
boîtes de plaques autochromes
et posographe, lors d'une exposition
au Musée national de Gdańsk, Pologne
2017

25

→ Vitrine avec diascopes, boîtes de plaques autochromes et posographe, lors d'une exposition au Musée national de Gdańsk (Pologne), 2017
→ Henri Martin, *Les Poissons rouges*, vers 1920, stéréoscopie
« Sans lumière, l'Autochrome n'est qu'un morceau de verre sombre. C'est éclairée qu'elle trouve sa véritable existence et son efficacité en tant qu'image, lumineuse et immatérielle. »

Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011, p. 52.

De quelles manières pouvaient être visionnées les plaques autochromes ? Pourquoi devaient-elles être rétroéclairées ? Que permettaient les visionneuses telles que le diascope ? Quel est le rôle du miroir dans ce dispositif ? Comment sont présentées les autochromes dans l'exposition ? Sont-elles des plaques originales ou reproduites sur un autre support ?
Effectuer des recherches sur la stéréoscopie. Quel est le sens de la racine « stéréo » ? Observer la plaque autochrome stéréoscopique ci-dessus et repérer la différence des points de vue adoptés pour réaliser les deux images qui la composent. Que permet de produire cette différence ? Quel dispositif de vision une plaque photographique stéréoscopique nécessite-t-elle ? Qu'apporte la couleur à l'illusion du relief ?
→ Pascal Granger, « La stéréoscopie » : https://bit.ly/3g4Lc4l
→ Bill Hibbert, *Hidden Depths. Jacques Henri Lartigue*, Londres, Design for Life, 2004 : https://bit.ly/3Ev0d8W

Expérimenter l'illusion du relief en réalisant des anaglyphes. Qu'avait déclaré Louis Ducos du Hauron au sujet de la reproduction imprimée d'une image anaglyphe de la lune, lors de la présentation de son traité *L'Art des anaglyphes* ? Quel photographe releva le défi ?
→ « Louis Ducos du Hauron : ses autres inventions » : https://bit.ly/3X4zMyg
→ « L'anaglyphe » : https://bit.ly/3O6UBEV
→ Extrait du catalogue de l'exposition « Boulogne en 3D - Photographies stéréoscopiques 1890-1930 », Boulogne-sur-Mer, archives municipales, 2013 : https://bit.ly/3g4baos
→ Gérard Schneck, « La lune en relief », *La Pelloch'*, journal du Photoclub Paris Val-de-Bièvre, n° 220, 2019 : https://bit.ly/3GiFd6K

2

Contextes et usages

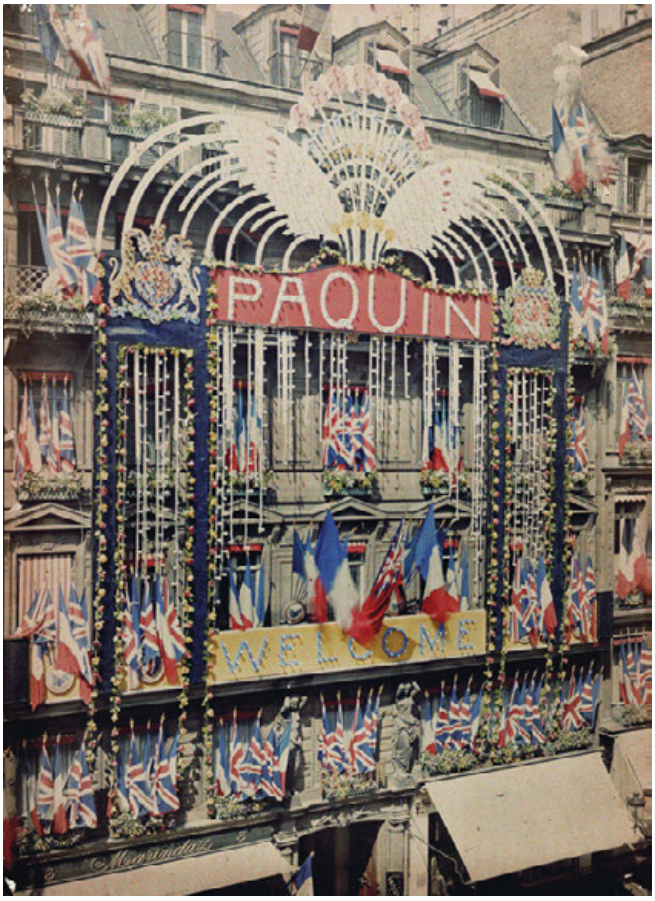
26

« Les autochromistes sont, pour la plupart, des amateurs fascinés par la disponibilité d'une invention promise depuis plusieurs décennies. L'impossibilité d'obtenir des épreuves à partir des plaques et le statut d'unicité associé au procédé limitent les applications professionnelles de l'invention, mais ne constituent pas une entrave sérieuse à sa diffusion auprès des amateurs. […] Support d'enregistrement privilégié de la mémoire familiale, la plaque autochrome est également utilisée pour des applications documentaires (archéologie, botanique, médecine…) Les 70 000 plaques autochromes réunies par le banquier Albert Kahn, entre 1909 et 1931, pour constituer un des maillons de ses "Archives de la planète" représentent une application atypique du procédé. »

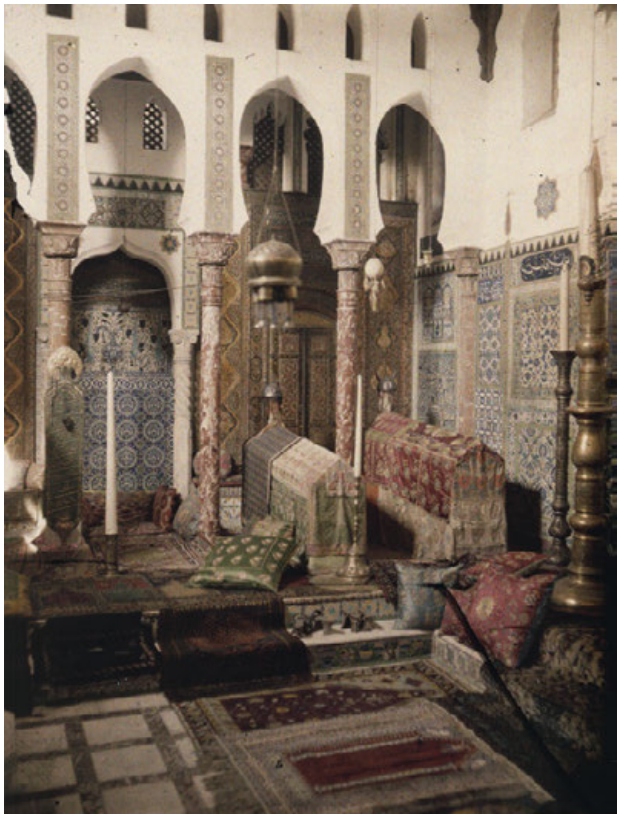
Anne Cartier-Bresson (dir.), « Autochrome », *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008, p. 240.

→ Anonyme, L'heure de la lecture en famille au salon, vers 1908
Quelle ambiance se dégage de cette autochrome ? Comment qualifier les couleurs dominantes ? Quel effet produit le regard de l'homme vers l'objectif ? Quelles informations la décoration du salon, les vêtements et la situation donnent-ils sur le milieu social auquel appartiennent les membres de cette famille ? Quel usage les personnes photographiées peuvent-elles faire de cette image ?
Comparer cette image avec les portraits de famille bourgeoise en peinture et en photographie :
→ Edgar Degas, *La Famille Bellelli*, 1858 (https://bit.ly/3UZaBuU)
→ Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nº 34, 2007, p. 147-163 : https://bit.ly/3X6tfmo
En quoi le fait de prendre une photographie non pas dans un studio mais dans un intérieur privé est-il important ? Rechercher le sens et l'étymologie du mot « amateur ». Que recouvre cette notion dans l'histoire et la pratique photographiques au tournant des XIXe et XXe siècles (voir la partie « Approfondir de ce dossier », p. 17).

26. Anonyme
L'heure de la lecture en famille au salon
vers 1908



27



28

→ Anonyme, Façade de la maison de couture Paquin, rue de la Paix, décorée à l'occasion de la venue du roi George V et de la reine Mary à Paris, 10 avril 1914
Dans quel contexte historique et politique cette autochrome a-t-elle été réalisée ? Que représentent en 1914 la maison Paquin et la rue de la Paix en France et à l'étranger ? Mener une recherche sur cette maison de haute couture et son importance.
Comparer à cette photographie de Maurice-Louis Branger :
→ Maurice-Louis Branger, *Rue de la Paix, la maison de couture Paquin décorée pour la visite du roi George V d'Angleterre*, Paris, avril 1914 (https://bit.ly/3O9VaxP)
Que change l'utilisation d'un procédé en couleurs par rapport au noir et blanc ? Compte tenu des conditions de diffusion des autochromes, dans quel but ces photographies pouvaient-elles être montrées ?
→ « Jeanne Paquin, première reine de la haute couture française », BnF, Le Blog Gallica : https://bit.ly/3AcOXeM
→ « L'atelier de couture », site L'Histoire par l'image : https://bit.ly/3Ah9crF

→ Jules Gervais-Courtellemont, Mosquée de la maison de l'écrivain Pierre Loti, Rochefort (Charente-Maritime), 1921
Que représente cette autochrome ? Où a-t-elle été prise en réalité ? Que peut rechercher l'écrivain Pierre Loti en reconstituant un tel décor dans sa maison à Rochefort ? Quelles relations le photographe et l'écrivain entretenaient-ils ?
→ « Jules Gervais-Courtellemont », Société française de photographie : https://bit.ly/3EHDcjn
→ Maison de la photographie de Marrakech : https://bit.ly/3Girvkb
→ *L'Illustration* : https://bit.ly/3E9iebp
À quel moment Gervais-Courtellemont adopte-t-il l'autochrome ? Pour quelles raisons se spécialise-t-il dans ce procédé ? Dans quel cadre montre-t-il ses images ?
Prolonger autour des *Visions d'Orient* de ce photographe et aborder la notion d'orientalisme :
→ Nathalie Boulouch, « Les Visions d'Orient de Jules Gervais-Courtellemont », *1895, revue d'histoire du cinéma*, numéro hors-série *Exotica. L'attraction des lointains*, 1996, p. 53-61 : https://bit.ly/3g0WCWV
→ Sylvie Aubenas, « L'Orient des photographes », Les Galeries virtuelles de la Bibliothèque nationale de France : http://bit.ly/3Ejv0o2

27. Anonyme
Façade de la maison de couture Paquin, rue de la Paix, décorée à l'occasion de la venue du roi George V et de la reine Mary à Paris
10 avril 1914

28. Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931)
Mosquée de la maison de l'écrivain Pierre Loti, Rochefort (Charente-Maritime)
1921

29. Marjory Theodora Hardcastle (1876-1959)
Le petit porteur d'eau au bord du Nil, Égypte
vers 1914
© Droits réservés

30. Louis John Steele (1842-1918)
The Temple of Luxor
[Le Temple de Louxor], Égypte
vers 1912

31. Paul Castelnau
Centre chirurgical militaire, Roesbrugge-Haringe (Belgique)
7 septembre 1917

32. Paul Castelnau
Vente des journaux sur un éventaire, Rexpoëde (Nord)
6 septembre 1917

29

30

31

32

Lire les extraits littéraires proposés dans le dossier « L'orientalisme », autour de l'exposition « Générations. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France », Paris, Cité nationale de l'histoire de l'émigration, 2009-2010 :
→ http://bit.ly/3TF6P95
Dans quelle mesure les autochromes sont-elles particulièrement propices à cette sensibilité orientaliste ?

→ Louis John Steele, *The Temple of Luxor* [Le Temple de Louxor], Égypte, vers 1912
→ Marjory Theodora Hardcastle, Le petit porteur d'eau au bord du Nil, Égypte, vers 1914
Analyser ces images (cadrage, plan, composition). Quels en sont les sujets respectifs ? En quoi sont-elles différentes l'une de l'autre ? Qu'apporte la présence d'un sujet humain dans la prise de vue du temple de Louxor ? Dans quelle mesure ces deux images donnent-elles une impression d'intemporalité ?

Prolonger la réflexion autour du voyage et de l'exploration photographique en étudiant la collection « Les Archives de la planète » du musée départemental Albert-Kahn. Présenter le projet et ses finalités. Combien de milliers d'autochromes sont conservées dans cette collection ? Qui était Jean Brunhes ? Quel était son métier ? Quel usage a-t-il fait des autochromes ? Quel intérêt scientifique et didactique les autochromes présentent-elles ?
→ Présentation des collections du musée : http://bit.ly/3TEJ15k
→ « Le voyage » : http://bit.ly/3g76sX2
Mener une recherche dans les collections du musée à partir du « portail images » en ligne (http://bit.ly/3hHWrjA) et en entrant « Louxor ». À quels aspects les photographes semblent-ils le plus sensibles ? Dans quelle mesure ces images expriment-elles une fascination ?

→ Paul Castelnau, Vente des journaux sur un éventaire, Rexpoëde (Nord), 6 septembre 1917 (http://bit.ly/3UYNTTF)
→ Paul Castelnau, Centre chirurgical militaire, Roesbrugge-Haringe (Belgique), 7 septembre 1917 (http://bit.ly/3tRN2Jf)
Dans quelle situation les soldats sont-ils photographiés dans la première image ? Quelle ambiance semble régner entre les soldats ? Quels éléments révèlent que la photographie est mise en scène ? Quels titres de journaux sont identifiables ? Mener une recherche sur le journal *Le Cri de Paris* accroché au-dessus du comptoir. Quelle est sa particularité ? Dans quel état apparaissent les soldats convalescents dans la seconde image ? Quelle est leur attitude ? Quels objets peuvent surprendre dans cette photographie ? Dans quel but les services des armées peuvent-ils mettre en avant ce type d'images ?

Dans quel cadre Paul Castelnau a-t-il réalisé ses prises de vue ? Au cours de l'année 1917, comment les lignes de front évoluent-elles ? Quels événements associe-t-on au nom du village de Craonne ? Pourquoi des mutineries ont-elles lieu ? Comment le commandement militaire réagit-il ? Quel a été le bilan en vies humaines et en blessés à la fin de la Grande Guerre sur le front européen (toutes armées confondues) ? En quoi ces deux photographies peuvent-elles opposer une image rassurante de la vie des soldats du front ?
→ « Première Guerre mondiale. Les visites virtuelles des fonds de la Première Guerre mondiale », site de la MPP - Médiathèque du patrimoine et de la photographie : http://bit.ly/3tAy1LG
→ « Les autochromes de Paul Castelnau pendant la Guerre de 14-18 », site L'Histoire par l'image : http://bit.ly/3EAVAKr
→ « *La Chanson de Craonne* : lassitude des soldats après l'échec du Chemin des Dames », site Lumni Enseignement du ministère de l'Éducation nationale : http://bit.ly/3UTmbIg
→ Alexandre Lafon, « La photographie mobilisée 1914-1918 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n° 123-3, 2016, p. 33-49 : http://bit.ly/3Oc0dxQ
→ Laurent Jalabert et Jean-Pierre Puton, « La photographie de la Grande Guerre, affirmation d'un témoignage patrimonial », *In Situ*, n° 23, 2014 : http://bit.ly/3GkmTKl

→ « Maurice Genevoix raconte sa guerre de 14-18 », Radio France, publié le 11 novembre 2020 : http://bit.ly/3hGwfWx
→ Jean Echenoz, *14*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
Écouter le récit par Maurice Genevoix de sa blessure et lire le texte de Jean Echenoz (en particulier les pages 81-84 : de l'explosion des obus dans la tranchée à l'infirmerie de campagne).
À partir des éléments relevés et des images proposées, rédiger la lettre qu'un poilu blessé adresse à un membre de sa famille ou à un proche pendant sa convalescence à l'hôpital chirurgical.

33

→ Paul Castelnau, Quatre militaires sénégalais, Saint-Ulrich (Haut-Rhin), 16 juin 1917 : https://bit.ly/3F0ZP22
Dans quelle situation les soldats sont-ils photographiés ? Caractériser le regard et l'attitude des quatre soldats. Décrire les objets et les uniformes en effectuant une recherche lexicale sur le matériel militaire. Que désigne l'expression « tirailleurs sénégalais » ? À quel détail vestimentaire peut-on les identifier ? Comment cette autochrome cherche-t-elle à présenter les soldats ?
Comparer cette image à celles analysées dans la ressource suivante :
→ « Les troupes coloniales au service de la patrie », site L'Histoire par l'image : http://bit.ly/3WYIn5k
Mener une recherche sur le nombre de mobilisés dans les colonies et sur leur implication dans les combats :
→ « Les colonies dans la guerre », musée de l'Armée et archives départementales du Val-d'Oise : http://bit.ly/3Ebrr38

Prolonger la réflexion autour des images de guerre en vous référant au dossier documentaire de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur » (Jeu de Paume - Tours, 2014), notamment à la thématique «Événements et représentations» dans la partie Pistes de travail, p. 30 : http://bit.ly/3X5CT92

33. Paul Castelnau
Quatre militaires sénégalais,
Saint-Ulrich (Haut-Rhin)
16 juin 1917

3

Affinités artistiques et picturales

« Ces clichés sont en effet à mi-chemin entre la photographie et la peinture, de par l'effet pictural donné par la granulation décelable de la fécule et sa gamme de coloris, mais aussi par le choix des sujets imposé par le temps d'exposition, suffisamment rapide pour fixer la pose d'un être vivant, mais pas son mouvement. […] C'est cette spécificité, qu'on pourrait au strict point de vue du progrès des techniques photographiques qualifier "d'imperfection", qui contribue à donner à un autochrome, véritable photographie picturale, une charge émotionnelle et esthétique si particulière. »

« Les Autochromes », Institut Lumière, Lyon (http://bit.ly/3X5cAj8).

34

35

34. Anonyme
Nature morte d'automne, Pays-Bas
s. d.

35. Anonyme
Vanité
s. d.

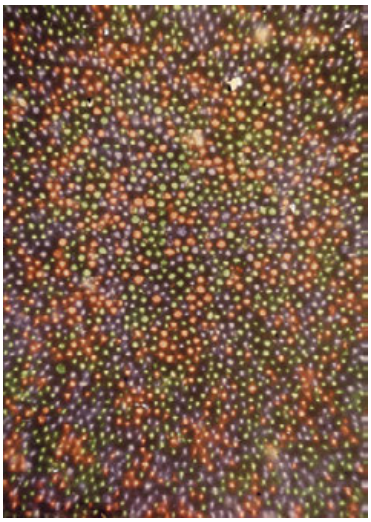
36. Fernand Cuville
Collection d'obus allemands qui n'ont pas éclaté, Reims (Marne)
1917

Revenir sur les notions de genres en peinture. Concevoir une visite des collections du musée des Beaux-Arts de Tours autour de cette thématique. Quels sujets peut-on retrouver dans les plaques autochromes présentées au château de Tours ?
→ « Les genres en peinture illustrés par des œuvres du musée des Beaux-Arts de Mulhouse », site de l'ensemble scolaire Notre-Dame de Reims : http://bit.ly/3O9AuGa
→ Collections de peinture du musée des Beaux-Arts de Tours : http://bit.ly/3ObKC15

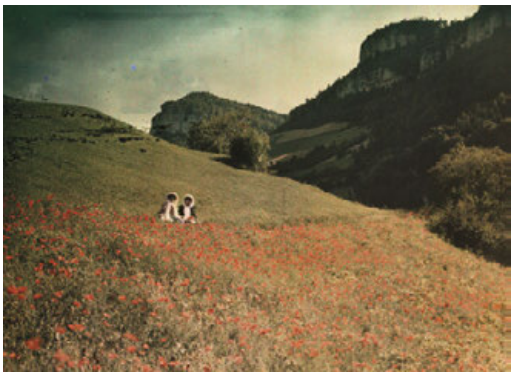
→ Anonyme, Nature morte d'automne, Pays-Bas, s. d.
→ Anonyme, Vanité, s. d.
→ Fernand Cuville, Collection d'obus allemands qui n'ont pas éclaté, Reims (Marne), 1917 (https://bit.ly/3V8QQBA)
En quoi ces autochromes s'inscrivent-elles dans la tradition des natures mortes ? Que symbolisent le crâne et le bouquet de roses ? Qu'appelle-t-on une « vanité » ? Pourquoi utilise-t-on ce terme ? De quoi témoignent les objets photographiés par Fernand Cuville ? Comment sont-ils organisés dans l'image ?
→ Dossier pédagogique autour de l'exposition « Les Choses. Une histoire de la nature morte », Paris, musée du Louvre, 2022-2023 : http://bit.ly/3Echh23

36

Effectuer des recherches sur le mouvement impressionniste. À quelle époque s'est-il développé ? Autour de quels peintres ? Quelles sont ses principales caractéristiques ? Étudier leur intérêt pour la lumière et les effets atmosphériques. Comment en traduisent-ils les nuances et les variations ?
→ « L'impressionnisme », site Panorama de l'art , ministère de la Culture : http://bit.ly/3X3xejR
→ Parcours « Au temps des expositions impressionnistes (1874-1886) », Paris, musée d'Orsay : http://bit.ly/3Oejpef
→ « L'impressionnisme en 3 minutes », *Beaux Arts Magazine* : http://bit.ly/3Ak9tKr



37



38

39

37. Anonyme
Autochrome scientifique,
vue au microscope d'une plaque
autochrome
vers 1910

38. Anonyme,
Dans le champ de coquelicots
s. d.

39. Anonyme
La route enneigée, Europe de l'Est
vers 1915

40. Anonyme
Vue de la ville de Denver
(Colorado), États-Unis
vers 1915

41. Léon Gimpel (1873-1948)
Illuminations de Noël, Bazar de
l'Hôtel-de-Ville, Paris
1927

40

41

→ Anonyme, La route enneigée, Europe de l'Est, vers 1915
→ Anonyme, Dans le champ de coquelicots, s. d.
→ Camille Pissarro, *La Route de Versailles, Louveciennes*, 1869 (https://bit.ly/3hSYy4i)
→ Claude Monet, *Coquelicots*, 1873 (http://bit.ly/3g77xOA)
Comment expliquer la proximité entre ces œuvres ? De quels moyens peintres et photographes disposent-ils respectivement pour composer ces paysages ?
→ « L'impressionnisme », *Orsay en mouvements*, vidéo : http://bit.ly/3g7vIMS
→ « Claude Monet, « Cycle des Nymphéas (1897-1926), musée de l'Orangerie, Paris », œuvre de référence de la spécialité Arts plastiques au programme du baccalauréat 2023, site de l'académie de Nancy-Metz : http://bit.ly/3X44XcW

En quoi le néo-impressionnisme s'inscrit-il dans la lignée de l'impressionnisme ? En quoi s'en distingue-t-il ? Revenir sur le principe des couleurs complémentaires et sur celui du mélange optique.
Comparer les images suivantes :
→ Georges Seurat, *Parade de cirque*, 1887-1888 (http://bit.ly/3O8Wxg8)
→ Paul Signac, *Opus 217. Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890*, 1890 (http://bit.ly/3g3Q35W)
→ Anonyme, Autochrome scientifique, vue au microscope d'une plaque autochrome, vers 1910
Lire l'extrait du texte de Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899 (voir la partie « Approfondir », p. 21). Si le divisionnisme est l'application picturale de la théorie du mélange optique, en quoi le procédé autochrome peut-il en constituer le prolongement en photographie ?
→ « Divisionnisme », site du collège Albert-Camus de Frontenay-Rohan-Rohan : http://bit.ly/3GpPpdL
→ « Couleurs complémentaires », cours de physique-chimie : http://bit.ly/3hHZqZk

→ Anonyme, Vue de la ville de Denver (Colorado), États-Unis, vers 1915
→ Léon Gimpel, Illuminations de Noël, Bazar de l'Hôtel-de-Ville, Paris, 1927
À quelle époque peut-on situer ces photographies ? Pourquoi ? En quoi sont-elles le reflet d'un monde en mutation ? Comment modernité urbaine et modernité photographique peuvent-elles se répondre ?
→ « Le monde industriel au XIXe siècle, représentations d'artistes… », fiche de visite du musée d'Orsay : http://bit.ly/3EBjBkF

42

43

42. Anonyme
La robe verte
vers 1910

43. Anonyme
Avant le bal
vers 1910

44. Anonyme
La joueuse de tennis
vers 1915

44

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. »

Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », 1863, in *Œuvres complètes*, tome III : *L'Art romantique*, 1868, p. 69 (http://bit.ly/3txoh4D).

Qu'est-ce que la modernité pour Charles Baudelaire ? Pourquoi enjoint-il les artistes à s'en faire l'écho ?

→ Anonyme, La Robe verte, vers 1910
→ Anonyme, Avant le bal, vers 1910
→ Anonyme, La Joueuse de tennis, vers 1915
Décrire les personnes représentées dans ces trois portraits, observer les vêtements et accessoires, les environnements et activités. En quoi se situent-elles plutôt dans la tradition ou dans la modernité ? Analyser la composition de chaque image (cadrages et plans, postures et regards des personnes, etc.). Que renforcent les couleurs ?
Comparer avec ces tableaux :
→ Édouard-Bernard Debat-Ponsan, *Madame Debat-Ponsan sur la terrasse à Nazelles*, 1906 (http://bit.ly/3V29xq6)
→ Georges Clairin, *Portrait de Sarah Bernhardt*, 1893 (http://bit.ly/3X7AYks)
Quels liens et quelles différences peut-on relever entre portrait pictural et portrait autochrome ?

45

46

→ Paul Burty Haviland, L'actrice Miss Dorothy Warrington, États-Unis, vers 1909
→ Heinrich Kühn, Mary Warner sur le versant d'une colline, Tutzing (Bavière), Allemagne, 1907
Distingue-t-on précisément les visages et les silhouettes des personnes représentées ? Différencier la notion de flou technique (lié aux réglages de l'appareil) de celle du flou de bougé (lié au mouvement). Quel type de flou est utilisé ici ? En quoi le flou peut-il être un choix esthétique ?
Poursuivre ces questions autour de l'image et de la citation suivantes :
→ Julia Margaret Cameron, *Beatrice*, 1866 (http://bit.ly/3g6RgcG)
« Mes premières réussites de photographies floutées étaient des coups de chance. À savoir, lorsque je faisais la mise au point et que j'arrivais à un point où, à mes yeux, l'image semblait très belle, je m'arrêtais au lieu de continuer à visser l'objectif jusqu'à une mise au point plus définie [...]. »

Julia Margaret Cameron, citée par Coline Sentenac, *Évolution de l'exploitation des aberrations optiques à but esthétique dans les objectifs photographiques*, mémoire de master 2, École nationale supérieure Louis-Lumière, 2016, p. 46 (http://bit.ly/3g6Rm42).

Effectuer des recherches sur Heinrich Kühn et sur le mouvement pictorialiste :
→ Claire Colin, « Heinrich Kühn, le tableau instantané », *L'Intermède*, 25/11/2010 : http://bit.ly/3EfFODD
→ Stéphane Noël, « Le pictorialisme », Cours sur la photo numérique, 26/11/2005 : http://bit.ly/3UWoavP
→ Michel Poivert, « Une photographie dégénérée ? Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques », *Études photographiques*, n° 23, 2009 : http://bit.ly/3g8iQWK
Pourquoi et comment les pictorialistes mettent-ils en avant l'interprétation en photographie ?
Le Jeu de Paume - Paris présentera une rétrospective de l'œuvre de Julie Margaret Cameron à partir d'octobre 2023.

Rechercher et expérimenter différents moyens de produire des photographies « floues » : flou de mise au point, faible profondeur de champ, flou de bougé du sujet, flou de bougé de l'appareil, utilisation de vaseline ou de glycérine sur une plaque transparente devant l'objectif, fumée...
→ Francis O'Shaughnessy, « Le "soft focus" et la diffusion en photographie » : http://bit.ly/3X64uqF
→ Julia Elchinger, « Un éloge du flou dans et par la photographie », thèse de doctorat en arts visuels, université de Strasbourg, 2010 : http://bit.ly/3TzIP7i

Prolonger autour des pratiques de la couleur, leurs interprétations sensibles comme leurs relations à la lumière et à l'espace, au CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré, à l'occasion de l'exposition « Déborder la toile » (du 21/10/2022 au 12/03/2023) :
« L'exposition "Déborder la toile" s'intéresse à la manière dont sont aujourd'hui réinvestis les principes et les intuitions qui ont façonné l'œuvre de l'artiste Olivier Debré (1920-1999). [...]
Charlotte Denamur, Ann Veronica Janssens, Renée Levi, Flora Moscovici et Thu Van Tran explorent les propriétés de la matière, la conduisant à faire irruption dans l'expérience physique du visiteur, tout en continuant à jouer sur le principe mystérieux, impalpable de l'apparition et de l'irradiation colorée. »

Présentation de l'exposition sur le site du CCC OD (http://bit.ly/3TF5fE4).

45. Paul Burty Haviland (1880-1950)
L'actrice Miss Dorothy Warrington, États-Unis
vers 1909

46. Heinrich Kühn (1866-1944)
Mary Warner sur le versant d'une colline, Tutzing (Bavière), Allemagne
1907

ACCÈS ET HORAIRES

Château de Tours
25, avenue André-Malraux, 37000 Tours
+33 2 47 70 88 46
Mardi-dimanche : 14 h-18 h
Fermeture le lundi
Infos pratiques
https://chateau.tours.fr/infos-pratiques/#haut

VISITES

Visites commentées
Sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles
Visites de groupe
Réservation sur culture-exposaccueil@ville-tours.fr

ALBUM DE L'EXPOSITION

1, 2, 3... Couleur !
Textes de Nathalie Boulouch, Bertrand Lavédrine, Quentin Bajac, Soizic Audouard et Élizabeth Nora, édition bilingue français / anglais
9,50 €

Activités autour de l'exposition

SAMEDIS · 15 H
(sauf les 24 et 31 décembre)

VISITES COMMENTÉES
Visites de l'exposition avec une conférencière

SUR RENDEZ-VOUS

VISITES DE GROUPE
Visites de l'exposition sur réservation pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes

Retrouvez en ligne toute la programmation autour de l'exposition

#123couleur
#JeudePaumeTours

● jeudepaume.org

COMMISSAIRES :
Quentin Bajac, Soizic Audouard et Élizabeth Nora

COUVERTURE :
Anonyme
Kiosque de fleuriste
vers 1912

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :
© Collection AN : couverture, 1-3, 5-6, 8, 10-12, 14-16, 18-30, 34-35, 37-46
© Ministère de la Culture - Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Distr. RMN-Grand Palais : 4, 7, 9, 13, 17, 31-33, 36

TECHNIQUE POUR TOUS LES VISUELS :
Positif couleur transparent. Support verre.

RELECTURE : Claire Lemoine
GRAPHISME : Sara Campo
MAQUETTE : Élise Garreau
© Jeu de Paume, Paris, 2022

Cette exposition a été conçue et organisée par le Jeu de Paume, en collaboration avec la collection AN, la Médiathèque du patrimoine et de la photographie et la Ville de Tours.

L'exposition est réalisée avec le soutien de Sheriff Projects.

Soutenu par

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté Égalité Fraternité

JAEGER-LECOULTRE

VILLE DE TOURS

JEU DE PAUME TOURS