

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

« PRO DOMO » : DE L'IMPORTANCE DE LA
CRITIQUE PHOTOGRAPHIQUE POUR LE
MOUVEMENT PICTORIALISTE (1890-1914)

JULIEN FAURE-CONORTON

Pour citer cet article

Julien Faure-Conorton, « « Pro Domo » : de l'importance de la critique photographique pour le mouvement pictorialiste (1890-1914) », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 240-256.

« PRO DOMO » : DE L'IMPORTANCE DE LA CRITIQUE PHOTOGRAPHIQUE POUR LE MOUVEMENT PICTORIALISTE (1890-1914)

JULIEN FAURE-CONORTON

Au tournant du xx^e siècle, la critique photographique connaît un développement sans précédent. Si différents facteurs permettent d'expliquer ce phénomène (et notamment l'essor que connaît alors la presse spécialisée à travers le monde), l'un des principaux reste sans conteste l'extraordinaire émulation créée par l'épanouissement du pictorialisme, mouvement international porté par des photographes désireux d'explorer et de promouvoir la dimension artistique de leur médium. Dès l'origine, la critique va s'avérer essentielle au pictorialisme. À la fois sceau de reconnaissance, outil pédagogique et arme de propagande, elle répond parfaitement aux visées progressistes d'un mouvement nouveau-né mais ambitieux qui entend incarner la « photographie moderne » et faire admettre à ses contemporains les potentialités créatives de la chambre noire. Cette contribution vise à présenter et caractériser les différents aspects et les principaux enjeux de la critique photographique, vers 1900, au sein du pictorialisme. Elle s'appuie notamment, pour cela, sur l'exemple de Robert Demachy, chef de file du pictorialisme français, dont les œuvres furent très largement commentées par ses contemporains et qui fut lui-même critique d'art *pro domo* – pour sa propre cause.

Le pictorialisme et ses modes de diffusion

Dans le dernier quart du xix^e siècle, la photographie connaît une évolution technique majeure qui en facilite la pratique et en abaisse le coût, rendant ainsi le médium accessible au plus grand nombre. Cette nouvelle ère, incarnée par le Kodak (appareil à main très compact dont le premier modèle est commercialisé en 1888), est celle des photographes amateurs qui, bientôt, se comptent par millions à travers le monde¹. Né dans ce contexte vers 1890, le pictorialisme

1 Voir 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, 64 p.; Clément Chéroux, « Le jeu des amateurs »,

s'épanouit principalement en Europe et aux États-Unis. Premier mouvement international de l'histoire de la photographie, il naît de la volonté de certains photographes amateurs de se démarquer de la masse de leurs semblables en produisant des photographies qui ne soient pas le résultat d'un simple « pressage de bouton » (argument de vente du Kodak) mais qui possèdent des qualités artistiques et soient capables de susciter, chez l'observateur, une émotion esthétique. Pour atteindre cet objectif, les promoteurs de ce que l'on appelle alors la « photographie artistique » vont avoir recours à « l'interprétation », c'est-à-dire l'intervention du photographe dans le processus de création de l'image pour lui conférer un caractère personnel et en corriger les éléments jugés anti-artistiques. Cela va notamment se traduire par l'utilisation de dispositifs techniques spécialement mis au point pour servir les visées du mouvement comme les objectifs anachromatiques ou les procédés pigmentaires².

Pour légitimer la photographie comme un mode de création artistique à part entière, les pictorialistes fédèrent leurs efforts à l'échelle internationale. Ils se regroupent en sociétés, clubs ou confréries comme le Photo-Club de Paris en France (société d'amateurs fondée en 1888 et dédiée à l'art photographique à partir de 1894), le Linked Ring en Angleterre (confrérie instituée en 1892) ou la Photo-Secession aux États-Unis (structure élitiste née à New York en 1902). Ce faisant, ils posent les bases d'un vaste mouvement de collaboration internationale dans le domaine de la photographie. Par ailleurs conscients du pouvoir de la diffusion médiatique, les pictorialistes répandent largement leurs idées par le biais d'ambitieuses expositions internationales d'art photographique et de luxueuses publications (livres, catalogues, portfolios mais également périodiques dont l'exemple le plus célèbre demeure *Camera Work*).

Dès l'origine, la critique va se révéler indispensable au pictorialisme. Les leaders du mouvement, tels Alfred Horsley Hinton et Frederick H. Evans en Angleterre, Robert Demachy et Constant Puyo en France, Ernst Juhl en Allemagne, Heinrich Kühn en Autriche ou Alfred Stieglitz aux États-Unis vont contribuer au développement de cette pratique qui répond parfaitement à leurs principales préoccupations : promouvoir, défendre et éduquer. Promouvoir une certaine vision du photographique ; défendre la liberté d'interprétation et d'intervention ;

.....
 in *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 256-273 ; André Gunthert, « Esthétique de l'occasion : naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 65-87.

2 Voir Julien Faure-Conorton, *Visions d'artistes : photographies pictorialistes, 1890-1960*, Cabourg, Cahiers du Temps, 2018, 120 p. ; Alison Nordström (dir.), *Truth/Beauty: Pictorialism and the Photograph as Art, 1845-1945*, Vancouver, Douglas & McIntyre / Vancouver Art Gallery, 2008, 160 p. ; Patrick Daum et Francis Ribemont (dir.), *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Cherbourg, Le Point du Jour / Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2005, 344 p.

éduquer les débutants afin de les guider sur la voie de l'art. La critique va ainsi occuper une place prépondérante dans les trois principaux modes de diffusion de la photographie pictorialiste : les réunions des sociétés de photographie, les expositions d'art photographique et la presse spécialisée.

Pictorialisme et critique

À l'instar de toutes les sociétés savantes, les sociétés photographiques tiennent des réunions hebdomadaires ou mensuelles au cours desquelles la critique joue un rôle important, les membres pouvant faire part de leurs remarques et de leurs réflexions sur tel ou tel aspect présenté (ainsi qu'en témoignent les nombreux comptes rendus de séances publiés dans les organes des sociétés en question). Preuve de l'intérêt accordé à ces échanges, le Photo-Club de Paris met en place en 1898 des réunions intimes hebdomadaires, à but pédagogique, au cours desquelles des photographies sont projetées, étudiées et critiquées du point de vue de leurs qualités d'art.

Les expositions d'art photographique constituent quant à elles l'un des aspects les plus emblématiques du pictorialisme. Dès le début des années 1890, un nombre incalculable de ces manifestations est organisé à travers le monde, qu'il s'agisse d'événements uniques, ponctuels ou réguliers comme le Photographic Salon de Londres ou le Salon international du Photo-Club de Paris. Ces manifestations sont calquées, dans leur structure et leur organisation, sur les Salons officiels de peinture et de sculpture. Ainsi les œuvres sont-elles numérotées, dotées d'un titre et listées dans un catalogue – souvent luxueux – qui précise par ailleurs la composition du jury et les coordonnées des exposants. Comme les Salons dédiés aux beaux-arts, ces expositions donnent lieu à la publication de critiques qui ont à la fois pour but de promouvoir le mouvement, d'affirmer sa vitalité, de témoigner des progrès accomplis dans le domaine de la photographie artistique et d'encourager les photographes dans leurs efforts vers ce but. Une bonne critique constitue en effet la plus haute distinction qu'un exposant puisse espérer, les cercles pictorialistes ayant banni le système des récompenses, jugeant que la recherche d'art doit être un cheminement personnel et désintéressé³.

3 « Être admis par des juges impartiaux et d'une autorité incontestable constitue un honneur qui peut être tenu pour une suffisante récompense. C'est ce qu'ont pensé, dès l'origine, les organisateurs, et, dans le premier règlement de 1894, ils supprimaient les récompenses ordinaires, médailles, prix et accessits divers, estimant sainement qu'en matière d'art il n'est pas d'étalon et qu'il est, par suite, immoral de distribuer, au petit bonheur, des certificats de supériorité ou des diplômes d'excellence. En revanche, le Photo-Club de Paris offrait gracieusement à tout exposant une plaquette commémorative d'un caractère artistique. »

Autre mode essentiel de diffusion du pictorialisme, la presse constitue le terrain d'expression privilégié de la critique photographique. On y retrouve en effet à la fois – entre autres choses – les comptes rendus des séances des sociétés photographiques et des critiques d'expositions. Bien décidés à assurer eux-mêmes la promotion de leurs idées, les pictorialistes n'hésitent pas à fonder de luxueuses revues, à l'image de *Camera Work* (1903-1917) aux États-Unis ou de *La Revue de Photographie* (1903-1908) en France (**fig. 1**), respectivement organes officiels de la Photo-Secession et du Photo-Club de Paris. Parallèlement, de nombreuses revues préexistantes ou nouvellement créées accordent une place importante à ce courant, se faisant largement l'écho de ses idées et de ses réalisations. C'est ainsi que des comptes rendus critiques de l'actualité pictorialiste internationale vont fleurir dans la plupart des revues spécialisées de

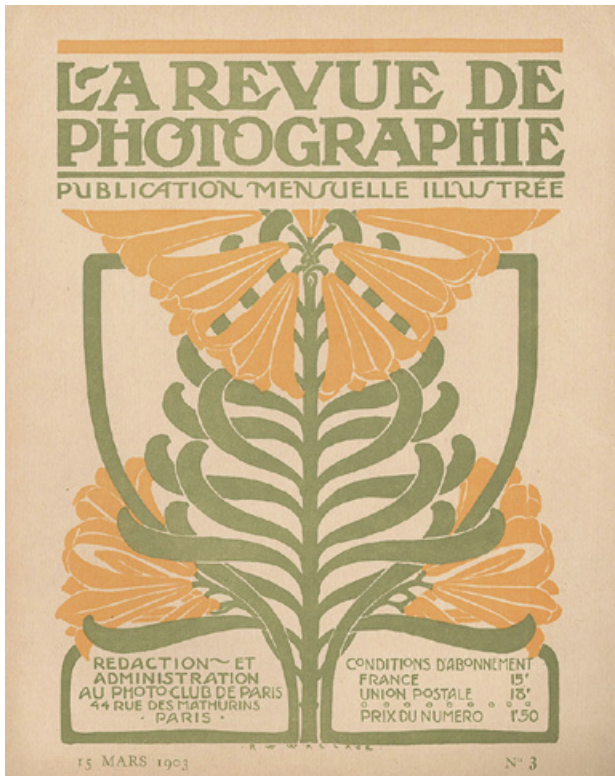


Fig. 1. *La Revue de Photographie* (couverture), 1903.

(Un vieux photographe, « Le Salon de Photographie », *Le Figaro Illustré*, n° 140, novembre 1901, p. 14).

l'époque, aussi bien en France, qu'en Angleterre, aux États-Unis, en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Belgique, en Suisse, etc.

Mais l'action médiatique des promoteurs du pictorialisme ne va pas se limiter aux sphères photographiques. Déterminés à convaincre le plus grand nombre du bien fondé de leurs revendications, ils vont défendre leur conception de la photographie non seulement auprès des photographes mais également auprès du monde de l'art (artistes contemporains, amateurs d'art, critiques). Pour faciliter la reconnaissance de leurs idées, ils vont faire le choix – en France notamment – de faire juger leurs créations non pas par leurs pairs mais par des personnalités extérieures, peintres, graveurs, sculpteurs ou critiques d'art. Ceux-ci sont sollicités pour siéger au sein du jury de sélection des expositions d'art photographique mais également pour rédiger des critiques de ces mêmes expositions. Cela présente plusieurs avantages : bénéficier de la notoriété et de la respectabilité des personnalités artistiques concernées ; prouver l'impartialité, l'intransigeance et donc la valeur des analyses proposées (que la neutralité des commentateurs soit réelle ou supposée) ; accéder, dans certains cas, à des publications d'art prestigieuses comme, en France, *L'Art décoratif*⁴ ou *La Revue de l'art ancien et moderne*⁵ ; enfin, fournir aux exposants des critiques qui se focalisent avant tout sur la dimension esthétique de leurs créations et non uniquement sur leur perfection technique. Tout au long de l'histoire du mouvement, cette pratique va être très répandue, aussi bien aux États-Unis⁶ qu'en Angleterre⁷ ou en France, où les leaders du Photo-Club de Paris font régulièrement appel à des personnalités telles que le journaliste et homme

4 Voir Robert Demachy, « La recherche d'art en photographie », *L'Art décoratif*, vol. 4, n° 45, juin 1902, p. 117-124 ; Léon Riorot, « Le dixième Salon de Photographie », *L'Art décoratif*, vol. 7, n° 82, juillet 1905, p. 33-40 ; Gustave Soulier, « Au Salon de Photographie », *L'Art décoratif*, vol. 8, n° 96, septembre 1906, p. 112-116.

5 Voir Constant Puyo, « La photographie et l'art », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 3, n° 15, juin 1898, p. 485-494 ; Louis de Meurville, « La photographie est-elle un art ? », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 4, n° 20, novembre 1898, p. 461-468.

6 On peut ainsi citer, dans l'entourage d'Alfred Stieglitz, l'écrivain Charles H. Caffin (1854-1918) et le poète Sadakichi Hartmann (1867-1944) dont les écrits sur la photographie furent fréquemment publiés dans *Camera Notes* (1897-1903) et *Camera Work* (1903-1917) ainsi que dans d'autres revues photographiques américaines et sous la forme de livres (Charles H. Caffin, *Photography as a Fine Art*, New York, Doubleday, Page & Company, 1901, 191 p. ; Sadakichi Hartmann, *Landscape and Figure Composition*, New York, The Baker and Taylor Company, 1910, 121 p.).

7 En Angleterre, on peut citer le critique d'art Antony Guest, contributeur régulier de l'hebdomadaire *The Amateur Photographer* à partir de 1901, et l'écrivain A.J. Anderson, lui aussi collaborateur de *The Amateur Photographer* et auteur du livre *The Artistic Side of Photography* (Londres, Stanley Paul & Co., 1911, 360 p.).

de lettres Jacques Crépet⁸, l'historien de l'art Émile Dacier⁹, le peintre et graveur Stavros Homère¹⁰ ou encore le journaliste et romancier Maurice Lefèvre. Lorsqu'en 1904, ce dernier se voit confier la mission de rédiger la critique du IX^e Salon du Photo-Club de Paris pour *La Revue de Photographie*, il débute son article par cette remarque liminaire révélatrice :

« En confiant à un profane le soin de rendre compte du Salon de Photographie de 1904, le Photo-Club de Paris a évidemment voulu soumettre à l'appréciation libre du grand public les œuvres qu'il a su réunir, les soustraire aux jugements techniques, leur faire affronter ceux de la foule inconsciente des procédés et ignorante des mystères du laboratoire. C'est dans cet esprit d'humilité que j'ai accepté la tâche qui me fut, peut-être imprudemment, dévolue et, faisant d'avance l'aveu loyal de mon incompétence professionnelle, mais espérant apporter dans cet examen le sens critique et le respect des choses d'art que quiconque s'imagine ingénument posséder, je tiens à remercier le Comité du Photo-Club de l'honneur auquel il a bien voulu me convier. Il n'est pas indispensable, il n'est même pas nécessaire – on a fini par en convenir – d'être « du bâtiment » pour apprécier sainement une œuvre d'art, et le « faites-en donc autant » est une formule surannée que le simple bon sens a fait tomber en désuétude¹¹. »

Cette tradition de confier les critiques des Salons d'art photographique à des néophytes de la chambre noire se perpétue jusque dans les années 1920 où, en France, la reprise des Salons parisiens après guerre s'accompagne de la publication d'études critiques dues à des personnalités telles que l'historien de

- 8** Jacques Crépet, « Au XI^e Salon international de Photographie », *La Revue de Photographie*, vol. 4, n° 7-9, 15 juillet, 15 août et 15 septembre 1906, p. 193-200, 225-234 et 257-266. Journaliste littéraire, Jacques Crépet (1874-1952) fut un grand connaisseur de l'œuvre de Charles Baudelaire dont il supervisa l'édition de divers écrits (*Œuvres posthumes*, 1908 ; *Journaux intimes*, 1938 ; etc.). Il n'était en revanche pas un spécialiste de photographie.
- 9** Secrétaire de rédaction du *Bulletin de l'art ancien et moderne*, Émile Dacier (1876-1952) rédige en 1905-1906 plusieurs critiques du Salon du Photo-Club de Paris : Émile Dacier, « Le Salon de Photographie de 1905 », *La Revue de Photographie*, vol. 3, n° 6-8, 15 juin, 15 juillet et 15 août 1905, p. 161-169, 193-201 et 233-238 ; Émile Dacier, « Dixième Salon international du Photo-Club », *Annuaire général et international de la photographie*, vol. 14, 1906, p. 279-306.
- 10** Stavros Homère, « Sur le Salon de Photographie », *La Revue de Photographie*, vol. 2, n° 9, 15 septembre 1904, p. 278-281. Élève de Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury, Stavros Homère fut l'un des plus proches amis de Robert Demachy et joua un rôle important au sein du Photo-Club de Paris. À son propos, voir Julien Faure-Conorton, *Robert Demachy. Impressions de Normandie*, Cabourg, Cahiers du Temps / Trouville, Musée Villa Montebello, 2016, 120 p.
- 11** Maurice Lefèvre, « Le Salon de Photographie de 1904 », *La Revue de Photographie*, vol. 2, n° 6, 15 juin 1904, p. 169. Romancier et dramaturge, Maurice Lefèvre (1857-1915) fut également un contributeur régulier pour différents quotidiens français parmi lesquels *Le Gaulois* et *Le Figaro*.

l'art Luc Benoist¹² (1927), le journaliste et critique d'art René Chavance¹³ (1924, 1928) ou encore le poète et critique Yvanhoé Rambosson¹⁴ (1925).

Mais la figure qui, dans ce domaine, va le plus fortement marquer l'histoire du pictorialisme est incontestablement l'historien d'art et critique Robert de La Sizeranne¹⁵, auteur du fameux « La photographie est-elle un art? ». Contrairement à une idée répandue, ce texte ne date pas de 1899 (année où il est publié chez Hachette sous la forme d'un livre richement illustré de compositions pictorialistes) mais de décembre 1897, date à laquelle il paraît dans la *Revue des Deux Mondes* sous la forme d'un long article non illustré¹⁶. Extrêmement favorable à la cause pictorialiste, « La photographie est-elle un art? » suscite immédiatement de nombreuses réactions dans les cercles photographiques et artistiques. Dès janvier 1898, Robert Demachy lui consacre ainsi un compte rendu dans le *Bulletin du Photo-Club de Paris*, compte rendu dont la teneur met parfaitement en évidence les enjeux de la critique pour les pictorialistes :

« L'autorité de l'auteur, doublement renommé tant comme critique d'art que comme littérateur, est incontestable [...] M. de la Sizeranne, malgré sa connaissance très sûre et très approfondie de la technique photographique, n'est pas photographe dans le sens pratique du terme, son opinion ne peut donc être soupçonnée de partialité. Bien au contraire, il fait plutôt partie du camp opposé. Il a vécu dans la contemplation des chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et du dessin, ses œuvres littéraires le prouvent; son goût et son jugement font foi dans les milieux artistiques les plus exclusifs. Nous aurions plutôt à craindre la sévérité de son œil habitué à l'expression la plus haute de l'art par des moyens autrement souples que les nôtres¹⁷. »

12 Luc Benoist, « Critique du XIIIe Salon International d'Art photographique », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 69, n° 10, octobre 1927, p. 259-268.

13 René Chavance, « Critique du Salon », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 66, n° 10, octobre 1924, p. 202-206; René Chavance, « Critique du Salon », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 70, n° 10, octobre 1928, p. 218-226.

14 Yvanhoé Rambosson, « Critique du XX^e Salon », *Bulletin de la Société française de Photographie*, vol. 67, n° 11, novembre 1925, p. 347-358.

15 Robert de La Sizeranne (1866-1932) est notamment resté célèbre pour avoir été le médiateur de la pensée de John Ruskin en France. Entre 1893 et 1910, il collabore activement à la *Revue des Deux Mondes*. Il y publie essentiellement des articles sur les Salons de peinture et sur des sujets de beaux-arts, d'histoire de l'art et d'esthétique. Parmi ses articles les plus importants, on trouve « L'anachronisme dans l'art » (1894), « La peinture anglaise contemporaine » (1894-1895) et surtout « La religion de la beauté: étude sur John Ruskin » (1895-1897).

16 Robert de La Sizeranne, « La photographie est-elle un art? », *Revue des Deux Mondes*, vol. 144, 1^{er} décembre 1897, p. 564-595.

17 Robert Demachy, « La photographie est-elle un art? », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 8, n° 1, 1^{er} janvier 1898, p. 1-3.

Ces propos extrêmement révélateurs soulignent on ne peut mieux l'importance décisive de la relation entre critiques d'art et photographes pictorialistes. Si « La photographie est-elle un art ? » devient immédiatement l'un des écrits les plus importants du pictorialisme français, c'est avant tout parce que ce plaidoyer n'émane pas d'un représentant de l'art photographique mais d'un critique d'art, personnalité très respectée appartenant au « camp opposé », celui des beaux-arts, par lequel les pictorialistes cherchent alors à se faire accepter. Qu'en 1897, une figure majeure du milieu artistique parisien, non photographe et « autorité incontestable » dans son domaine, apporte de manière aussi franche son soutien à la photographie artistique constituait, pour les pictorialistes français, une reconnaissance et un appui inespérés.

Robert Demachy, critique photographique

Si les pictorialistes surent habilement rallier à leur cause des artistes, des historiens ou des critiques d'art, ils assurèrent également eux-mêmes le rôle de critique. Cela est vrai pour pratiquement tous les leaders du mouvement, qu'ils soient Américains (Alfred Stieglitz), Anglais (Frederick H. Evans) ou Français (Robert Demachy). L'exemple de Demachy est particulièrement intéressant car il incarne à la perfection les différentes facettes de la question de la critique au sein du pictorialisme.

Fils d'un des plus importants banquiers de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui lui permet de vivre de ses rentes et de pouvoir ainsi se consacrer pleinement à son amour pour la photographie, Robert Demachy devient, entre 1894 et 1914, le chef de file du pictorialisme français. Il doit ce statut non seulement à l'excellence de ses créations mais également à ses écrits. Il est en effet l'auteur de plusieurs livres (des traités de technique et d'esthétique photographique) ainsi que de plus d'une centaine d'articles, publiés dans des revues du monde entier, qui font de lui l'un des principaux théoriciens du mouvement¹⁸. Membre du comité du Photo-Club de Paris, il parle et écrit couramment anglais assurant ainsi naturellement un rôle de trait d'union entre pictorialistes français et anglo-saxons¹⁹.

18 La bibliographie complète de Robert Demachy est disponible sur le site *Bibliographies de critiques d'art francophones*. Voir Julien Faure-Conorton, « Bibliographie de Robert Demachy », in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/robert-demachy>

19 Entre 1890 et 1914, Demachy écrira plus fréquemment pour la presse britannique que pour la presse française. Ses principales collaborations outre-Manche furent avec *The Amateur Photographer*, *The British Journal of Photography*, *The Photographic Journal* et *Photograms of the Year*.

Rédigés dans le but de promouvoir, développer et faire progresser l'art photographique, les articles de Robert Demachy paraissent pour l'essentiel dans des revues spécialisées et sont donc avant tout destinés à un lectorat composé de photographes ou d'amateurs de photographie. Dans certains cas cependant, le public visé est plus large et néophyte comme lorsqu'en 1904 l'emblématique *Gazette des Beaux-Arts* ouvre exceptionnellement – et pour la première fois – ses pages à la photographie, entérinant par là même une certaine forme de reconnaissance des revendications des pictorialistes par les milieux artistiques²⁰. Dans l'ensemble, les publications de Demachy peuvent être classées en quatre catégories : les écrits techniques, les écrits d'esthétique, les écrits théoriques et les écrits critiques. Si ses contributions les plus déterminantes demeurent sans conteste ses essais théoriques, ses études critiques sont elles aussi riches en enseignements. Elles sont écrites principalement à destination de la France (*Bulletin du Photo-Club de Paris*, *La Revue de Photographie*) et de l'Angleterre (*The Amateur Photographer*, *The British Journal of Photography*, *The Photographic Journal*) mais également parfois des États-Unis (*Camera Notes*), de l'Allemagne (*Photographische Rundschau*) ou de l'Autriche (*Wiener Photographische Blätter*). Demachy y traite de la production de ses contemporains, plus rarement de sa propre pratique. Ses comptes rendus d'expositions sont nombreux : Exposition universelle de 1900²¹ ; expositions occasionnelles d'artistes français ou étrangers à Paris²² ; Salons annuels du Photo-Club de Paris avec une spécialisation dans l'analyse critique des œuvres issues des écoles anglaises et américaines²³. On lui doit également nombre d'articles de synthèse dressant le bilan de l'année écoulée (pour la revue britannique *Photograms of the Year*²⁴). D'une grande

20 Robert Demachy, « L'interprétation en photographie », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 46, n° 561, 1er mars 1904, p. 251-255.

21 Robert Demachy, « Pictorial photography at the Paris Exhibition », *The Amateur Photographer*, vol. 31, n° 819-820, 15 et 22 juin 1900, p. 463-464 et 483-485 ; Robert Demachy, « La photographie pictoriale dans les sections étrangères à l'Exposition internationale », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 10, n° 7, juillet 1900, p. 230-241.

22 Citons notamment : Robert Demachy, « The American New School of Photography in Paris », *Camera Notes*, vol. 5, n° 1, juillet 1901, p. 33-42 ; Robert Demachy, « L'exposition de M.M. Le Bègue, Bergon et Lemoine », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 12, n° 4, avril 1902, p. 126-128 ; Robert Demachy, « Mme Käsebier et son œuvre », *La Revue de Photographie*, vol. 4, n° 10, 15 octobre 1906, p. 289-295.

23 Pour l'essentiel, ces articles furent publiés dans le *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1897, 1898, 1901, 1902), *The Amateur Photographer* (1897, 1898, 1910 à 1914) et *The British Journal of Photography* (1897, 1906, 1908, 1909).

24 Demachy rédigea ce compte rendu annuel (généralement intitulé « Artistic Photography in France » ou « Pictorial Photography in France ») de 1898 à 1913 (à l'exception du volume de 1908).

richesse et d'une extrême variété de contenu, les écrits de Demachy doivent également leur intérêt aux qualités d'écrivain de leur auteur. En anglais comme en français, ils sont toujours brillamment rédigés, avec clarté, précision, finesse et, souvent, quelques pointes d'humour. Dans cette veine, on peut citer quelques lignes de l'article qui a donné son titre à cette contribution – « Pro Domo » :

« Le métier de photographe amateur est décidément ingrat. Il devient encore plus décourageant quand il s'y mêle une préoccupation d'art, si modeste qu'elle soit. Alors, l'amateur devra se résigner, car il ne sera plus du tout pris au sérieux par son tout petit public. Tout ce qu'il pourra espérer de celui-ci sera la vague et tolérante bienveillance dont on entoure d'ordinaire les inutiles qui sont en même temps inoffensifs. Tels les collectionneurs de timbres-poste, ou ces hommes à l'âme simple qui tournent avec persistance des ronds de serviettes en bois des îles ou des manches de bilboquet. Mais si nous commettons de petites horreurs avec un fusain et surtout avec un pinceau, une grande considération rejaillirait soudain sur nous et nous deviendrions tout de suite des artistes, tant il est vrai qu'en ce monde où règne la convention, l'étiquette suffit à rassurer sur le contenu du flacon²⁵. »

Tout au long de l'aventure pictorialiste, Demachy rédige de nombreuses critiques d'œuvres photographiques contemporaines. Ces critiques révèlent avant tout l'acuité de son regard. Elles mettent également en lumière l'attention avec laquelle toutes ces réalisations d'amateurs sont alors examinées ; la précision avec laquelle leurs qualités et leurs défauts sont décortiqués ; enfin, l'intransigeance avec laquelle elles sont jugées. Grand admirateur de l'œuvre du britannique James Craig Annan, Demachy écrit ainsi à propos d'une de ses créations les plus énigmatiques, *L'Église ou le Monde* (fig. 2) :

« M. Craig Annan continue à nous donner l'exemple d'une sobre composition et d'une sobre tonalité, produisant un effet puissant et absolument personnel [...] [II] [...] aborde avec succès une des plus grandes difficultés de la photographie : l'allégorie. [...] Ce tableau est intitulé *L'Église et le Monde* [sic]. La jeune fille en blanc, couronnée de roses, semble hésiter entre la vie frivole que son costume symbolise et le chemin austère dans lequel deux moines en costume sombre, le capuchon baissé, tentent de l'entraîner. Nous remarquerons que la tonalité du tableau a été tenue avec intention dans une gamme éteinte et uniforme et cependant, grâce au costume blanc de la jeune fille et à la couleur du cheval qu'elle monte, il se fait une opposition nécessaire et très marquée entre elle, qui personnifie la jeunesse et la gaieté et les deux moines, qui représentent la

25 Robert Demachy, « Pro Domo », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 10, n° 2, février 1900, p. 35.

vie sombre et ascétique. C'est le triomphe de la juste relation des valeurs qui, dans cet éclairage uniforme, donne cependant à l'œil la sensation très vive de deux masses de lumière et d'ombre²⁶. »



Fig. 2. James Craig Annan, *L'Église ou le Monde*, 1897 (Héliogravure, 1899).

Ce commentaire détaillé illustre parfaitement certains des principaux traits de la critique photographique dans le contexte pictorialiste : l'œil du critique juge avant tout les mérites esthétiques de l'œuvre, laissant de côté les considérations purement techniques liées à sa réalisation matérielle ; l'accent est mis sur la capacité d'interprétation de l'auteur et le cachet personnel de sa production, deux éléments considérés comme les parangons de l'œuvre d'art. Certaines autres remarques formulées ici relèvent plus spécifiquement des obsessions personnelles de Demachy comme la recherche de puissance et de sobriété de l'effet ou l'attention portée à la tonalité et à la juste relation des valeurs²⁷.

Mais les critiques ne consistent pas uniquement en un long chapelet de louanges. Bien que les exposants soient pour l'essentiel des amateurs, les

26 R.T.D. [Robert Demachy], « Le Salon de Photographie (Angleterre, Amérique) », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 7, n° 6, 1er juin 1897, p. 181-182.

27 Voir Robert Demachy, « Values in Photography », *The Amateur Photographer*, vol. 26, n° 685, 19 novembre 1897, p. 415.

auteurs – Demachy en tête – n’hésitent pas à se montrer sévères avec les talents prometteurs, voire assez durs avec les exposants médiocres, surtout si ces derniers ont le malheur de faire fi des règles élémentaires de l’art :

« *Le Calme de Minuit*, de M. Taylor, est un calme de midi. Nous nous en apercevons trop. Je suis le premier à admirer les effets de nuit de M. Puyo, bien qu’ils aient été pris en plein jour, parce que l’habileté extrême de l’auteur a su nous donner une impression très vraie par des moyens qui nous importent peu en somme ; ce n’est donc pas une question de principe qui me fait condamner le paysage de clair de lune que le photographe a pris après son déjeuner, mais jusqu’ici je n’ai pas rencontré d’effet de ce genre qui ait le moins du monde répondu à son titre alléchant²⁸. »

On le voit ici, la vraisemblance de l’effet recherché (et annoncé par le titre) est primordiale pour prétendre avoir créé une œuvre d’art photographique. Il est toutefois intéressant de noter que cela n’implique pas nécessairement de reproduire la réalité, uniquement de « faire vrai », c’est-à-dire de produire un résultat qui offre en tous points une impression crédible du sujet, que celui-ci soit réel ou fictif. On retrouve là une des notions clés du pictorialisme : la primauté du résultat obtenu sur les moyens employés pour l’obtenir.

Robert Demachy et la critique photographique

Si Robert Demachy joue souvent le rôle de critique, il est également l’un des pictorialistes dont les créations sont le plus commentées par ses contemporains. L’étude de la réception critique de son œuvre s’avère donc particulièrement révélatrice car elle offre un aperçu de l’ensemble des caractéristiques et des enjeux de la critique dans le cadre du pictorialisme. Précisons-le d’emblée, la réception des œuvres de Demachy est dithyrambique, à un degré proprement stupéfiant. Considéré dès l’origine comme l’un des maîtres de l’art photographique en raison de son sens artistique et de la virtuosité technique de ses épreuves pigmentaires (gommes bichromatées, huiles, reports d’huile²⁹), Demachy s’attire tous les suffrages. À titre d’exemple, on peut citer ce commentaire parmi tant d’autres :

« Elle est vraiment impressionnante cette vieille demeure aux pierres grisâtres patinées par le temps, dressant à gauche les hautes futaies de son vaste parc perdu dans le mystère de ses ombres profondes, et couvrant à droite les délicats

28 Deambulator [Robert Demachy], « Les Anglais et les Américains à l’exposition du Photo-Club », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 8, n° 6, 1er juin 1898, p. 192-193.

29 Voir Julien Faure-Conorton, « Robert Demachy et les “procédés d’art” en photographie : gomme bichromatée, huile, report d’huile », *Support/Tracé*, n° 15, 2016, p. 130-136.

méandres d'un petit sentier moussu qui dévale doucement vers la prairie et la chaude vallée bretonne aux molles et grasses ondulations baignées de lumière : cette note claire forme avec la masse sombre et puissante du vieux manoir un contraste étrange et saisissant. De l'avis de tout le monde, le *Paysage breton* est le clou de l'Exposition, le plus beau tableau du Salon de 1909 et celui auquel les suffrages du public ont décerné la médaille d'honneur ; M. Demachy pourra sans doute faire encore aussi bien, il ne fera jamais mieux. Ce tableau est absolument parfait³⁰. »

La critique pictorialiste se focalisant sur la dimension esthétique des œuvres, les commentaires formulés au sujet des réalisations de Demachy mettent principalement en avant leur aspect formel (originalité dans le choix et le traitement du sujet ; sens du cadrage, de la composition, de l'équilibre des masses, etc.) ainsi que leur excellence technique, jugée non pas à l'aune du respect de la chimie photographique mais uniquement du rendu esthétique (richesse, profondeur, transparence, fluidité, velouté de la matière pigmentaire³¹). C'est donc avant tout sur la « manière » des photographes artistes, leur style personnel, que portent les jugements exprimés dans les pages des revues.

Si, dans l'ensemble, les critiques concernant Demachy sont unanimes, il est intéressant de se pencher sur certains cas précis qui dénotent, d'un commentateur à l'autre, des divergences d'opinion ou de lecture : là où certains voient un défaut, d'autres perçoivent l'élément d'originalité de l'œuvre. Ce genre de situation met en lumière l'inévitable subjectivité des comptes rendus d'exposition tout en montrant quels détails retiennent, en 1900, l'attention des observateurs. Ainsi, lorsque Demachy expose *Coin de rue à Menton* au Salon parisien de 1896 (œuvre popularisée par sa large diffusion en photogravure dans la presse internationale de l'époque³² – **fig. 3**), c'est un détail auquel on ne prêterait pas forcément attention aujourd'hui qui arrête les visiteurs. L'un d'eux note ainsi :

30 Cyrille Ménard, « Salon international du Photo-Club de Paris (1909) », *Photo-Magazine*, vol. 6, n° 27, 4 juillet 1909, p. 8.

31 Sur ce point, voir Julien Faure-Conorton, « Robert Demachy et la photo-aquarelle. Esthétique d'un procédé pigmentaire », in Pierre-Albert Castanet, Frédéric Cousinié et Philippe Fontaine (dir.), *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 55-66.

32 Entre 1890 et 1914, près d'un millier de photographies de Demachy parurent dans la presse internationale. À ce sujet, voir Julien Faure-Conorton, *La diffusion photomécanique des œuvres de Robert Demachy*, Mémoire de muséologie sous la direction de Michel Frizot et François-René Martin, École du Louvre, Paris, 2005, 155 p.



Fig. 3. Robert Demachy, *Coin de rue à Menton*, 1896 (Héliogravure, 1904).

« Le grand jour ne se montre que dans un tout petit coin de ciel entrevu dans la découpe des hautes murailles. Et le blanc éclatant de ce coin de ciel – qui, bien entendu, ne pouvait être que blanc sur l'épreuve – se dégage avec une telle intensité et dans un rapport si heureux des demi-teintes de l'ensemble, qu'il donne vraiment aux yeux l'illusion d'un morceau d'azur³³. »

À l'inverse, lorsque cette épreuve est exposée à Londres, un autre critique voit dans ce même détail un défaut :

« Nous faisons cependant une réserve. Son étude n'aurait-elle pas été meilleure si le peu de ciel que nous voyons – rien qu'un coin entre le haut des maisons – avait été de valeur plus éteinte, tel que le bleu foncé du ciel devait nécessairement donner³⁴? »

33 Un flâneur, « Troisième exposition d'art photographique du Photo-Club de Paris », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 6, n° 6, 1er juin 1896, p. 199-200.

34 N.s., « Le Salon photographique de Londres », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 6, n° 10, 1er octobre 1896, p. 374.

Sans surprise, la réception d'une même œuvre peut donc varier du tout au tout selon qui la regarde. En cela, l'un des exemples les plus marquants de l'histoire du pictorialisme est le *Projet d'affiche* de Demachy (**fig. 4**), photographie de 1897 dont le caractère résolument contemporain – dans le choix du sujet (une femme assise à une table de café, fumant une cigarette) comme dans son traitement (un effet de contrejour produisant un traitement en aplat proche de l'esthétique d'une lithographie Art Nouveau) – déclencha une violente polémique outre-Manche, relayée et amplifiée par la publication de nombreux articles dans la presse photographique internationale, certains défendant l'œuvre imaginée par le Français, d'autres la condamnant³⁵.



Fig. 4. Robert Demachy, *Projet d'affiche*, 1897 (Héliogravure, 1899).

35 Voir Henry Peach Robinson, « Digressions: No. XXIII. – The Teaching of the Exhibitions », *The British Journal of Photography*, vol. 44, n° 1956, 29 octobre 1897, p. 693-694. La polémique se développa ensuite dans *The Amateur Photographer* en novembre 1897 (n° 684, 685 et 686) avant d'être évoquée en France: Alfred Horsley Hinton, « À l'Étranger: Angleterre – Clôture des Expositions », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 7, n° 12, 1^{er} décembre 1897, p. 389-390.

Outre les comptes rendus de Salons au sein desquels figure, parmi d'autres, la critique des œuvres exposées par Demachy, on trouve, dans la presse photographique du tournant du xx^e siècle, un très grand nombre d'articles intégralement consacrés au Français qui nous livrent une appréciation générale de son œuvre. C'est en effet une caractéristique du pictorialisme que d'avoir régulièrement consacré des écrits analytiques et critiques à l'œuvre de ses leaders. Selon les cas, les essais consacrés à Demachy brossent un portrait général de l'homme, de ses idées et de son œuvre, ou s'attachent à l'analyse d'une sélection d'exemples précis, généralement reproduits en regard. Les auteurs de ces articles sont le plus souvent d'autres photographes pictorialistes mais on trouve également parmi eux des critiques d'art, notamment outre-Manche. C'est à un Français, George Besson, que l'on doit la plus fine appréciation de l'œuvre de Robert Demachy. Avant de devenir un éminent critique d'art, George Besson fut un photographe pictorialiste de talent, membre du Photo-Club de Paris et fervent admirateur de Demachy, au sujet duquel il écrivit beaucoup et notamment ces lignes :

« M. Demachy est un initiateur [...] Cet habile du noir et blanc, amoureux de nuances a su créer des atmosphères, envelopper les êtres et les choses, les rendre fluides et mouvants par de subtils passages de tons. Ses méthodes de travail sont toujours variées [...] Ici, telles teintes plates font souvenir d'aquarelles, là telle énergie fait songer à quelque vernis mou, mais soudain s'élançant incisives les arabesques du burin sur la gélatine et ce sont de profonds accents de pointe sèche, des modelés sculpturaux à côté de douceurs presque molles, de brusques vigueurs s'atténuant en d'indécises pâleurs, le tout, étudié et prévu, combiné de telle originale façon que la résultante est bien une page à lui, ni photographie, ni plagiat des arts du dessin³⁶. »

Emprunté à l'univers des beaux-arts et plus particulièrement du dessin et de la gravure, le vocabulaire employé ici à des fins de comparaison (aquarelle, vernis mou, burin, pointe sèche) suffit à révéler la proximité des effets obtenus par les photographes pictorialistes avec les arts du « noir et blanc » et, ainsi, à affirmer le statut artistique de leurs créations. D'autres termes (nuances, atmosphères, envelopper, fluides, mouvants, subtils, douceurs, indécises) renvoient quant à eux aux fondements même du mouvement, la volonté d'un certain nombre de photographes amateurs de se détacher de la simple représentation mimétique et documentaire, claire, nette, précise – presque chirurgicale – pour proposer au contraire une interprétation personnelle du sujet, une vision dont l'esthétique ne divulgue pas tout pour laisser une place au rêve et à l'imaginaire.

36 G. Besson, « M. Robert Demachy », *Marseille Revue Photographique*, vol. 4, n° 6, 1^{er} juin 1907, p. 81-82.

Conscients de la nécessité de faire comprendre à leurs contemporains leurs ambitions et les visées de leur mouvement, les pictorialistes accordèrent dès l'origine une place centrale à la critique qui devint une part essentielle de leurs réunions, de leurs expositions et de leurs publications. Tour à tour moyen de promotion, de défense, d'émulation, de pédagogie, la critique fut également une passerelle dont les pictorialistes surent habilement tirer parti pour entretenir et renforcer leurs relations avec la sphère des beaux-arts facilitant ainsi, au fil du temps, la normalisation de leurs revendications jusqu'à banaliser l'idée que la photographie pouvait bel et bien être un mode de création artistique à part entière. C'est là un des éléments clés de l'héritage laissé par le pictorialisme à la photographie, un héritage souvent critiqué voire farouchement rejeté mais qui a pourtant très largement ouvert la voie au développement de nouveaux courants et à l'épanouissement de nouvelles esthétiques après la Première Guerre mondiale. Sans le chemin parcouru par les pictorialistes au tournant du xx^e siècle, le destin de la photographie aurait à n'en pas douter été fort différent.