Brussels Studies

La revue scientifique électronique pour les recherches
sur Bruxelles / Het elektronisch wetenschappelijk
tijdschrift voor onderzoek over Brussel / The e-journal
for academic research on Brussels

Collection générale | 2012

Les représentations photographiques de Bruxelles au tournant des 19^e et 20^e siècles : de la documentation à l'expression artistique

*Photographic representations of Brussels at the turn of the 19th and
20th centuries: from documentation to artistic expression*

*Fotografische voorstellingen van Brussel rond de vorige eeuwwisseling
(19e-20e eeuw): van documentatie tot artistieke expressie*

Danielle Leenaerts

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1077>

DOI : 10.4000/brussels.1077

ISSN : 2031-0293

Éditeur

Université Saint-Louis Bruxelles

Référence électronique

Danielle Leenaerts, « Les représentations photographiques de Bruxelles au tournant des 19^e et 20^e siècles : de la documentation à l'expression artistique », *Brussels Studies* [En ligne], Collection générale, n° 57, mis en ligne le 05 mars 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1077> ; DOI : 10.4000/brussels.1077

Licence CC BY

Numéro 57, 5 mars 2012. ISSN 2031-0293

Danielle Leenaerts

Les représentations photographiques de Bruxelles au tournant des 19ème et 20ème siècles : de la documentation à l'expression artistique

Les années 1880 à 1900 ont été déterminantes à la fois pour l'urbanisme bruxellois et pour la reconnaissance artistique de la photographie. La politique de grands chantiers menée par Léopold II va s'avérer essentielle à la définition de l'identité urbaine bruxelloise. Dans le même temps, la photographie voit le statut de ses praticiens redéfini. Aux photographes pionniers de la période précédente, va succéder une génération d'amateurs – au sens noble du terme – qui vont défendre l'autonomie de ce qu'ils considèrent comme un art à part entière. Rejoignant un mouvement de fond à l'échelle internationale, apparu au milieu des années 1880 sous l'appellation de « Pictorialisme », ils tendent à prendre modèle sur la peinture et à privilégier des sujets atemporels. La relation entre la ville et sa représentation photographique s'en trouve modifiée, celle-ci se voyant davantage appréhendée en tant que paysage, y compris péri-urbain. Les points de vue personnels sur le paysage urbain se multiplient, encouragés par les cercles de photographie d'art, fédérés par l'Association belge de Photographie.

Danielle Leenaerts est Docteur en Histoire de l'Art, chargée de cours à l'Université Libre de Bruxelles et à l'Institut des Hautes Études en Communication Sociale et conférencière à l'Académie Royale des Beaux-Arts et à l'École Supérieure des Arts Le 75. Elle est l'auteur des ouvrages *Petite histoire du magazine Vu* (1928-1940). *Entre photographie d'art et photographie d'information* (P.I.E. Peter Lang, 2010) et *L'image de la ville. Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours* (CFC Éditions, 2009). Elle a par ailleurs publié de nombreux articles sur la photographie et la création contemporaine, notamment sur la question de la narrativité de l'image photographique et de la représentation urbaine.

Danielle Leenaerts, +32(0)2 241 06 04, dleenaer@ulb.ac.be

Benjamin Wayens (Secrétaire de rédaction), +32(0)2 211 78 22, bwayens@brusselsstudies.be

Introduction

1. Le tournant des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, que nous envisagerons entre les années 1880 et 1900, s'avère un moment déterminant à la fois pour l'urbanisme bruxellois et pour la reconnaissance artistique de la photographie. Cette technique de représentation était née à la fin de la décennie 1830, celle-là même qui avait vu Bruxelles accéder au rang de capitale de l'État belge. Un demi-siècle plus tard, tant la ville que la photographie abordent une nouvelle phase de leur développement et de leur dialogue.¹ À la suite de la politique de modernisation menée par Jules Anspach², Bruxelles inaugure en effet une série de grands chantiers, sous le règne du roi Léopold II, qualifié de « roi bâtisseur »³, non sans polémiques ni oppositions, comme en témoignent l'aménagement du Mont des Arts ou la Jonction Nord-Midi. Ces travaux vont s'avérer essentiels dans la définition de l'identité urbaine bruxelloise. De la même manière, la photographie voit à cette époque le statut de ses praticiens redéfini. Aux photographes pionniers de la période précédente, en grande partie attachés à une conception documentaire de la photographie, va succéder une génération d'amateurs –au sens noble du terme– qui vont défendre l'autonomie de ce qu'ils considèrent comme un art à part entière. Rejoignant un mouvement de fond à l'échelle internationale, apparu au milieu des années 1880 sous l'appel-

lation de « Pictorialisme », ils tendent à prendre modèle sur la peinture et à privilégier des sujets intemporels. La relation entre la ville et sa représentation photographique s'en trouve modifiée, celle-ci se voyant davantage appréhendée en tant que paysage, y compris péri-urbain. Le statut documentaire que l'on avait prioritairement assigné à la photographie fait progressivement place aux ambitions créatives, artistiques, de ceux qui l'envisagent d'abord comme un moyen d'expression. Les points de vue personnels sur la ville se multiplient alors et les visions subjectives de Bruxelles sont encouragées par les cercles de photographie d'art, fédérés par l'Association belge de Photographie.⁴

2. Alors que les photographes professionnels continuent à produire une imagerie essentiellement descriptive, les artistes photographes tendent à privilégier une représentation plus distanciée. Les modes de tirages des Pictorialistes évoquent davantage le domaine des arts de la main, tandis que le motif urbain est mis à distance, soit dans le mode de représentation, soit littéralement par la préférence accordée par certains aux zones vertes du pourtour bruxellois, qui apparaissent alors comme les symptômes d'une opposition entre une nature intacte, durable, et le transituaire urbain.⁵ À travers une série d'exemples, ce sont ces contradictions que nous nous proposons ici d'étudier en images, à la lumière d'une contextualisation de la pratique photographique de cette période.

¹ Précisons que cette question de la représentation de Bruxelles dans l'art photographique a fait l'objet de l'ouvrage suivant, duquel est en partie issu cet article : Danielle Leenaerts, *L'image de la ville. Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2009.

² La publication de Steven JOSEPH et Christian SPAPENS, *Photographie et mutations urbaines à Bruxelles, 1850-1880* (Cahier, Bruxelles, C.I.D.E.P., 2008) fournit un riche ensemble de représentations photographiques de ces travaux.

³ Pour de plus amples informations sur cet aspect du règne de Léopold II, consulter : Liane RANIERI, *Léopold II urbaniste*, Bruxelles, Hayez, 1973.

⁴ C'est en 1874 qu'est constituée l'Association belge de Photographie, réunissant praticiens professionnels et amateurs se différenciant de ceux-ci par leur désintéressement financier et par l'indépendance de leurs choix créatifs. Ses 143 membres fondateurs, parmi lesquels 66 Bruxellois, se réunissent autour d'une volonté commune de fédérer le milieu de la photographie en le structurant, en créant en son sein une émulation qui le stimule. Pour ce faire, l'association se dote de deux outils : la publication d'un bulletin mensuel et l'organisation d'expositions et de concours. Les trois Expositions internationales de photographie, organisées en 1875, 1883 et 1891 rendent compte de la progressive reconnaissance artistique de la photographie, ainsi que du relais par cette association de l'esthétique pictorialiste.

⁵ On peut comprendre cette perception relativement au développement continu des faubourgs de Bruxelles, qui intensifie l'urbanisation des espaces naturels environnants. Celui-ci fait amorcer au Pentagone ce qu'Yvon Leblieq qualifie de mouvement centrifuge. Alors qu'à l'inverse, c'est un mouvement centripète qui caractérisait son développement tout au long du 19^{ème} siècle, la fin de celui-ci voit le Pentagone commencer à perdre une bonne partie de ses habitants, au profit des faubourgs qui absorbent une population toujours plus nombreuse. Cette tendance se prolongera durant toute la première moitié du 20^{ème} siècle, l'auteur constatant que, « de 1890 à 1947, le Pentagone perd, principalement au profit de ses faubourgs, 75 530 habitants, soit 47% de sa population. » (Yvon LEBLIEQ, « Quelques aspects sociologiques de l'urbanisation bruxelloise », in : *Villes en mutation. XIX^{ème}-XX^{ème} siècles*, Actes du 10^{ème} colloque international, Bruxelles, Crédit Communal, Collection Histoire Pro Civitate, série n°64, 1982, p.387.)

fig.1: Jules Géruzet, « Le nouveau Marché aux Poissons », 1882, Fotomuseum, Anvers

1. Les bassins du centre. Le point de vue du photographe professionnel face à celui de l'amateur

3. Parmi les photographes professionnels actifs à Bruxelles à la fin du 19^{ème} siècle, dont il faut rappeler que l'activité était principalement dévolue au portrait, les frères Géruzet occupent une place de choix. Les deux fils aînés de Jules Géruzet, Albert (1842-1890) et Alfred (1845-1903), reprennent le studio de leur père, célèbre portraitiste bruxellois décédé en 1874. C'est essentiellement à la production de portraits carte de visite que les frères Géruzet vont donner une continuité, tout en jouant un rôle clé dans le champ de la photographie en Belgique. Alfred Géruzet compte en effet parmi les membres fondateurs de l'Association Belge de Photographie et en sera le secrétaire général entre 1879 et 1884. Albert rejoindra son frère en 1875 au sein de la section bruxelloise de l'association, à laquelle il participera jusqu'en 1890.

4. Une série réalisée en 1882 atteste de leur intérêt pour un chantier précis du centre de la ville : celui du nouveau Marché aux Poissons (fig. 1). Suite aux travaux d'assainissement de la Senne, le marché aux poissons avait été accueilli provisoirement par les halles centrales, dans l'attente d'installations plus propices. Celles-ci s'inscriront dans le cadre des travaux de comblement des bassins du port intérieur de Bruxelles. Parmi ceux-ci, c'est le bassin des Marchands, situé entre l'église Sainte-Catherine et les environs de la rue du Peuplier, qui sera désigné par les autorités publiques. Ce terrain présentait en effet une surface suffisante à la création de la nouvelle infrastructure marchande, sans nécessiter aucune expropriation. Ce cliché des frères Géruzet donne à voir le chantier des fondations des futures halles du Marché aux Poissons. Pris selon un axe diagonal, en légère élévation, il montre de part et d'autre des badauds et des passants circulant sur les anciens quais, qui n'ont pas encore été aménagés en voirie. La fermeture de l'espace par l'église Sainte-Catherine qui se détache dans le flou de l'arrière-plan, rappelle l'ancienne configuration du bassin. La première partie du marché ne sera achevée qu'un an après la réalisation de ce cliché. Notons que ce lieu connaîtra encore de nombreux avatars. Ce n'est qu'en 1910 que le bassin des Marchands sera entièrement comblé. Le Marché aux Poissons, progressivement tombé en désuétude, sera détruit en 1955, pour être remplacé par un parking à ciel ouvert. Il

faudra attendre 1981 pour voir finalisé l'aménagement de la place sise entre le quai aux Briques et le quai au Bois à Brûler.

5. La représentation par les frères Gêruzet du nouveau Marché aux Poissons situe un moment précis de sa construction. Conformément à l'usage d'archive de la photographie, la fonction mémorielle de ce moyen de représentation est convoquée pour conserver la trace d'une transformation urbaine, en action. C'est l'entre-deux d'un site en train

fig.2: Adolphe Lacomblé, « Le bassin de l'Entrepôt », années 1890, Collection privée, Bruxelles

de changer de visage que représentent les photographes, en en donnant la plus grande visibilité possible. L'élévation et la perspective oblique qui caractérisent cette prise de vue offrent une vision d'ensemble du chantier, donnant au spectateur une perception plus complète du site que celle qu'il pourrait en avoir sur place. On trouve ainsi déclinée la conception, prédominante au 19^{ème} siècle, de la photographie comme prothèse du regard humain. On notera cependant que le bord droit de l'image laisse transparaître des traces filées, floues, correspondant à des corps dont le mouvement n'a pu être retenu à l'image. La photographie instantanée, qui allait bientôt venir à bout de cet écueil, en était encore en ce début des années 1880 à ses balbutiements.

6. On trouve une tout autre lecture d'un lieu proche, le bassin de l'Entrepôt, par le photographe amateur Adolphe Lacomblé (1857-1935) (fig. 2). Avocat à la Cour d'Appel de Bruxelles, Lacomblé devient membre de l'A.B.P. en 1893. Il en sera le président de 1905 à 1907, après avoir assumé les fonctions de secrétaire puis de vice-président de la section bruxelloise de l'association. Encore méconnue, son œuvre se développe essentiellement entre 1891 et 1921.⁶ Elle se compose en majeure partie de portraits de parents ou de proches, et de paysages, photographiés en Campine, en Ardenne ou aux abords de Bruxelles (Tervueren, forêt de Soignes, etc...). Quelques rares images se rapportent à la capitale, parmi lesquelles cette vue du bassin de l'Entrepôt. Perpendiculaire au bassin des Marchands, cette voie d'eau menait à l'emplacement original de l'entrepôt de marchandises, remplacé en 1851 par celui conçu par l'architecte Louis Spaak, le long du bassin du Commerce, avant que celui-ci ne soit remplacé à son tour par un édifice beaucoup plus vaste, construit par Ernest Van Humbeek sur la plaine de Tour et Taxis. Transformé dans les années 1850 en arsenal, l'entrepôt original allait être réaménagé pour accueillir le Théâtre flamand, en 1887. Le bassin de l'Entrepôt figure parmi les cinq derniers bassins à être comblés, entre 1910 et 1911.

7. La représentation poétique qu'en donne Adolphe Lacomblé joue sur les effets de reflets dans l'eau et la présence des voiles des bateaux

⁶ On mentionnera à cet égard le travail de recherche entamé par Gilbert De Keyser, dans le cadre d'une collaboration scientifique avec l'Espace photographique Contretype. En 1983, il avait débouché, en ce lieu, sur une exposition d'un ensemble d'œuvres du photographe.

à quai, qui occupent l'avant-plan de l'image. Nulle activité ne se déploie sur le bassin, le photographe donnant la primauté, dans sa composition, à la seule présence des bateaux. Leur valeur allégorique dans l'image, évoquant la haute mer et le voyage, met la ville aux prises avec un imaginaire marin pourtant bien éloigné de la réalité urbaine. Le lyrisme de cette photographie n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui des vues de Ghémar avant le voûtement de la Senne, à la fin des années 1860.⁷ Le pittoresque des quartiers, accentué par la présence de l'eau, semble avoir été mis en avant par ces deux photographes avec le même souci de conserver du vieux Bruxelles une mémoire avant tout poétique.

8. Cette perception artistique paraît dès lors aller à l'encontre de celle des besoins que la transformation des bassins intérieurs venait rencontrer, en termes de voies de communication et d'hygiénisme. Comme le rappelle Thierry Demey, elle était largement souhaitée par les populations riveraines : « Alimentés par les eaux de la Senne infectées par les déchets industriels et ménagers, les bassins dégageaient à chaque période de sécheresse des odeurs peu supportables. À chaque fois un concert de plaintes réveillait le collègue échevinal de sa torpeur. [...] Les quais, encombrés de dépôts de matériaux, étaient peu praticables tandis que le canal, qui n'était enjambé que par deux ponts étroits, coupait le quartier en deux ». Cette situation n'était pas non plus sans conséquences sur la fracture entre ville basse et ville haute, remarque encore l'auteur : « Les habitants du bas de la ville réclamaient depuis longtemps leur jonction par l'établissement de ponts fixes. Ils assistaient, avec le sentiment d'être laissés pour compte, à l'exode massif de la population aisée vers les quartiers luxueux du haut de la cité et réclamaient des aménagements susceptibles de les retenir. »⁸

9. Loin de ces revendications urbanistiques, ce cliché de Lacomblé est aujourd'hui perçu sur le mode de la nostalgie, de la poétisation de la ville par la présence aquatique aujourd'hui disparue du centre de Bruxelles. À l'encontre de la valeur descriptive du cliché des frères Gé-

ruzet, Lacomblé rejette la valeur littérale de l'image d'actualité, au profit d'une représentation de l'environnement urbain qui se voudrait en vain intemporelle, au vu de l'inexorable recouvrement des bassins, de leur disparition déjà annoncée au moment où il réalise cette image. Aussi cette vue s'apparente-t-elle davantage à une marine qu'à une photographie urbaine au sens strict du terme, la ville elle-même devenant ici secondaire, reléguée, dans sa version architecturale, au second plan de l'image. Ce détournement du motif de la ville, au profit de son interprétation poétique, apparaîtra comme un trait commun aux photographes pictorialistes.

2. La valorisation de la technicité photographique des vues de Bruxelles

10. Le *Bulletin de l'Association Belge de Photographie* reproduit à quelques reprises des vues de Bruxelles estimées remarquables pour leurs qualités techniques et documentaires, présentées comme des critères de premier ordre dans l'évaluation des images photographiques. En 1886, on trouve ainsi une reproduction pleine page d'une vue d'Henri Tournay (-1899), membre fondateur de l'association (fig. 3). Pris à hauteur de la Bourse, qui n'apparaît pas à l'image, ce cliché donne à voir le boulevard central, qui se termine par le temple des Augustins. Daté de 1885, le cliché est antérieur au démantèlement de l'édifice, qui sera remonté pierre par pierre au bout de la rue du Bailli. À son emplacement s'élèvera dès 1893 l'hôtel Continental, face à la place De Brouckère. Celle-ci se verra agrémentée d'un monument à la mémoire de Jules Anspach, composé d'une fontaine surmontée d'un obélisque.

⁷ Voir : Louis Ghémar, *Assainissement de la Senne. Bruxelles en 1867. Vues photographiques prises à l'emplacement du nouveau boulevard à ouvrir au travers de la Ville de Bruxelles par Ghémar Frères, pour la Belgian Public Works Company Limited*.

⁸ Thierry DEMEY, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier*, Tome I (« Du voûtement de la Senne à la Jonction Nord-Midi »), Bruxelles, Paul Legrain/Éditions CFC, 1990, p. 156.

fig.3: Henri Tournay,
« Vue prise du coin du
Boulevard Anspach vers
le temple des Augustins », 1885, reproduction dans le *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 13, n°4, 1886, p.149.

11. Tandis que l'axe du boulevard fournit à l'image la base de sa composition, l'activité qui s'y déploie attire au moins autant le regard que l'architecture. La circulation des personnes et des voitures à chevaux est rendue avec force détails et précision, qui ont d'ailleurs valu à cette photographie d'être retenue dans le *Bulletin*, comme le souligne la légende de cette image. « L'illustration de ce numéro [...] se charge de nous retracer le va-et-vient d'un point fort animé du centre de Bruxelles. Le négatif valut à son auteur M. H. Tournay, amateur distingué, au dernier concours des négatifs, une médaille d'or ».⁹ Ce « point fort animé du centre de Bruxelles » correspondait en effet au terminus des tramways, ce qui justifie la densité de la circulation alentour. La saisie instantanée de celle-ci par le photographe renvoie à une conquête supplémentaire de la photographie: celle du rendu précis et net du mouvement. Rendue possible à partir des années 1880, par l'utilisation du gélatino-bromure comme émulsion photosensible, l'instantanéité fait apparaître dans les représentations photographiques de nouveaux sujets, tels que l'animation des grandes artères urbaines. Au-delà du cadre architectural, la vie qui s'y déploie acquiert elle aussi une visibilité nouvelle. C'est sa maîtrise de l'instantanéité, évaluée par le degré de précision de l'image au stade même de sa prise de vue, qui vient justifier l'attribution du prix mentionné à Henri Tournay, dans le cadre d'un « concours de négatifs ».

12. Ce sont aussi les qualités techniques de l'image qui sont mises en exergue à l'occasion d'une reproduction d'un cliché d'Hector Colard (1851-1923), qui présente la particularité d'avoir été réalisé de nuit, à la seule lumière du clair de lune (fig. 4). Il est commenté par le photographe lui-même, au sein d'un article consacré à la photographie de nuit. Pris depuis un point de vue en hauteur qui n'est autre que la fenêtre de son atelier, il donne à voir la façade de l'école n° 13, place Joseph Lebeau, derrière un avant-plan de toits. Son commentaire précise que le temps de pose fut d'une heure un quart et que le léger manque de netteté sur les bords de l'image est dû au fait que l'objectif ne fut pas diaphragmé. « Cependant, remarque l'auteur, tout est venu, jusque dans la façade restée dans l'ombre, où certains détails invisibles à l'œil nu, la

nuit au clair de lune, sont nettement rendus par la photographie. Dans le lointain, sur la gauche, parmi les arbres d'une chaussée, on remarque deux petits points blancs produits par la lumière de deux réverbères. » Le résultat obtenu ne diffère de celui qu'aurait donné la lumière du soleil qu'en un point: « Les lointains sont admirablement venus sans trace de surexposition. (...) Au soleil, les lointains auraient été inévitablement solarisés. »¹⁰ Colard ne s'attarde guère sur les conséquences esthétiques de cette luminosité lunaire, les seuls critères pris en compte étant la netteté et la maîtrise de l'intensité lumineuse.

fig.4: Hector Colard, « Photographie de l'école n°13, à Bruxelles, faite au clair de lune », 1887, reproduction dans le *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 14, n°2, 1888, p.69.

⁹ *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 13, n° 4, 1886, p.204.

¹⁰ Hector COLARD, « La Photographie la nuit », in : *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 14, n° 2, 1887, p.69, 70.

Celle de la lune étant moindre que celle du soleil, le photographe signale qu'il a augmenté proportionnellement la durée de la pose. Pourtant, cette luminosité particulière transforme cette vue d'architecture en vision d'étrangeté, donnant le sentiment d'une lumière artificielle ou improbable. Si maîtrise technique il y a, elle engendre aussi une lecture d'ordre poétique.

13. Ce type de dualité se révélera emblématique de l'œuvre d'Hector Colard, qui intégrera ensuite les principes de création pictorialistes et se développera jusque dans les années 1920. Elle participera tantôt de l'imagerie descriptive, tantôt de la manipulation du cliché dans la plus pure veine pictorialiste. Notons d'ailleurs que Colard jouera un rôle clé dans la propagation de cette esthétique, notamment par la traduction française des traités photographiques d'Henry Peach Robinson (*De l'effet artistique en photographie*, 1885; *La photographie en plein air*, 1886; *L'atelier du photographe*, 1888) et d'Alfred Horsley Hinton (*L'art photographique dans le paysage*, 1894). Outre son appartenance à la section bruxelloise de l'A.B.P., entre 1874 et 1914, sa participation au Linked Ring (Londres) et au Photo-club de Paris témoigne de la reconnaissance de son œuvre par les milieux pictorialistes étrangers.

3. Bruxelles « pictorialiste » ou la ville réinterprétée par l'art de la photographie

14. Prônant une mise à distance du réel observé, le Pictorialisme¹¹ substitue à la précision du négatif et aux qualités documentaires de l'image photographique, valorisées dans les décennies précédentes, les méthodes de prise de vue ou de tirage laissant percevoir le geste artistique. Celles-ci tendent à entraver la lisibilité de la photographie, qui n'est plus considérée comme la finalité d'un art se voulant avant tout

exprimer les marques stylistiques de l'auteur. Ce faisant, les tenants de ce mouvement opposent un savoir-faire à la vulgate photographique qui déferle à la suite de l'apparition du système Kodak. Dès 1888, la firme américaine de George Eastman, au travers de la commercialisation de l'appareil Kodak, avait en effet réduit la pratique de la photographie au seul geste du déclic, les développements et tirages des images étant entièrement assumés par l'entreprise elle-même.

15. L'adhésion de l'Association Belge de Photographie à l'esthétique pictorialiste se manifeste dans les années 1890, notamment dans le relais que le *Bulletin* donne aux œuvres représentatives de ce courant. À l'occasion du IV^{ème} Salon international organisé en 1902 par l'association, il reproduit en ses pages l'une des œuvres qui y fut exposée et mentionne les autres en en dupliquant le catalogue. C'est une vue de l'étang du Rouge-Cloître (fig. 5) que peut admirer le lecteur. Attribuée à William Van Renynghe, membre de la section bruxelloise de l'association, elle offre une parfaite illustration des préoccupations esthétiques du Pictorialisme. À commencer par le choix du sujet. Le Rouge-Cloître, part de nature vierge en bordure de la ville, aux portes de la forêt de Soignes, est un lieu fortement connoté, évocateur d'une spiritualité suggérée par l'ancienne occupation religieuse du site. Il l'est d'autant plus qu'une véritable école picturale y a élu domicile, les peintres y pratiquant leur art en plein air.¹² Les photographes viennent donc y rivaliser avec les peintres sur leur propre territoire et surtout, renouer avec la permanence rassurante de la nature, loin des tumultes de la ville. Au sein de ce paysage naturel, l'élément aquatique vient fournir au photographe un précieux allié, dédoublant en les reflétant les motifs qui le composent. C'est d'ailleurs sa présence qui justifie que les Pictorialistes s'intéressent au rendu des villes pourvues d'un cours d'eau, au premier rang desquelles Bruges. Mais ici, on ne trouve aucune réminiscence urbaine. La solitude du personnage représenté de dos évoque

¹¹ Les fondements de ce courant sont donnés dès 1886 par le photographe anglais Peter Henry Emerson, à l'occasion d'une conférence prononcée devant les membres du Camera Club de Londres, intitulée « Photography : A Pictorial Art ». S'inspirant du naturalisme, il entend dépasser la mécanique photographique, au profit du rendu des imperfections de la vision naturelle. Ses conceptions voisineront avec d'autres, contribuant à un certain éclectisme de ce mouvement, qui se marque aussi sur le plan de son rayonnement géographique. Pour plus d'information, nous renvoyons à l'ouvrage suivant : Francis Ribemont (sous la dir. de), *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Paris, Le Point du Jour, 2005.

¹² L'activité des peintres du Rouge-Cloître est largement documentée dans le catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles consacrée en 2009 aux peintres de plein-air en Forêt de Soignes. Voir : Van de Putte (Emmanuel), *Les Peintres de la Forêt de Soignes, 1850-1950*, Bruxelles, Racine, 2009.

une parfaite communion avec la nature, devenue un refuge pour le citadin. Il est à cet égard frappant de constater le pouvoir d'attraction exercé par le Rouge-Cloître sur les photographes de l'Association Belge de Photographie. Si l'on se réfère ainsi au catalogue de ce Salon de 1902, on trouve mentionnés, outre l'œuvre reproduite, pas moins de trois autres clichés pris sur ce site, respectivement par Camille Van de Moortele, membre de la section de Courtrai, Édouard Adélot et Henri Van Mons, tous deux membres de la section bruxelloise de l'association.

fig.5: William Van Renynghe, « L'étang du Rouge-Cloître à Auderghem », ca 1902, reproduction dans le *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 29, n°3, 1902, sp.

16. Le catalogue de ce Salon mentionne encore une œuvre d'Alfred Cumont, *Vieux Marché à Bruxelles* (fig. 6) qui sera reproduite en 1903 dans le *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*. Son commentaire précise qu'il s'agit d'une épreuve à la gomme bichromatée, qui a été particulièrement remarquée lors de cette exposition. Tirant parti de l'éclairage artificiel, le photographe donne de cette scène de marché un rendu clair-obscur, transformant les corps en silhouettes et les réverbères en autant de points d'incandescence. La scène fait l'objet d'une interprétation purement plastique par l'artiste, qui s'exprime ici avec force, rendant secondaire la question de la description des formes ou de leur reconnaissance. À cette individualisation de l'œuvre s'ajoute le traitement particulier qui y est réservé, par le procédé de la gomme bichromatée. Assimilant la photographie au dessin, il véhicule l'expressivité du photographe et hausse ainsi la photographie au rang d'œuvre d'art. C'est précisément cette subjectivité individuelle qu'Albert Dutry acclame dans la production pictorialiste, en écrivant dans le *Bulletin* quelques semaines plus tard : « Les photographes vraiment artistes en sont arrivés à produire des épreuves qui n'ont plus rien de ce côté métier, mécanique, impersonnel de jadis. L'individualisme se fait jour. De même que l'aquafortiste soigne son tirage de manière à ce que chacune des épreuves de son œuvre soit en quelque sorte un exemplaire unique, de même le photographe-artiste sait donner à ses productions un cachet original, personnel, portant dans l'exécution même la signature de l'auteur. Et, sous ce rapport, les photographes font œuvre d'art, car l'originalité (dans le sens d'individualité) est encore une des caractéristiques de pareille épreuve. Les photographies d'art peuvent prendre rang à côté des fusains et des eaux-fortes dont elles se rapprochent parfois à tel point qu'un non-initié s'y laisserait prendre ». ¹³

¹³ Albert DUTRY, « L'Art photographique contemporain », in: *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 29, n° 10, 1902, p.605.

fig.6: Alfred Cumont , « Vieux Marché », ca 1902, reproduction dans le *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 30, n°4, 1903, sp.

fig.7: Édouard Mahy, « Brouillard », ca 1903, reproduction dans le *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 30, n°12, 1903, sp.

17. Leur production montre que, lorsqu'ils s'intéressent à la ville, les Pictorialistes ne visent pas prioritairement la reconnaissance des lieux à l'image, mais bien la traduction visuelle d'un ressenti, par exemple engendré par un effet atmosphérique. C'est ce qui ressort de *Brouillard* (fig. 7), œuvre du bruxellois Édouard Mahy présentée au Salon de l'Association Belge de Photographie de 1902. Comme l'indique son titre, c'est avant tout la disparition du paysage urbain sous l'effet de cet écran naturel, qui semble justifier la prise de vue. De même que le Vieux Marché photographié par Cumont, le boulevard devient prétexte à un rendu sensible de l'atmosphère environnante, où le brouillard offre une mise à distance de l'espace par trop réaliste du cadre urbain. Celui-ci n'est pas même situé, mais plutôt recréé par le photographe comme le décor d'une scène, sur laquelle évoluent et disparaissent passants et voitures à chevaux.

fig.8 :Léon Bovier,
« Bruxelles, l'hiver », ca
1901, reproduction dans
le *Bulletin du Cercle l'Ef-
fort*, 1901-1902, sp.

18. L'expression individuelle de l'artiste, devenue le sujet même de l'image, se trouve au centre des préoccupations des membres du cercle pictorialiste bruxellois L'Effort.¹⁴ Si la ville est rare dans le répertoire des membres de ce cercle, lorsqu'elle apparaît c'est encore sous la forme d'un motif prétextuel, par exemple à l'expression d'un paysage hivernal, comme c'est le cas de l'œuvre de Léon Bovier : *Bruxelles l'hi-*

ver (fig. 8), reproduite dans le *Bulletin du Cercle l'Effort* de 1901-1902. Cependant l'image s'est ici éclaircie, détaillée, reflétant la position esthétique des membres de ce cercle de photographie d'art. Opposés à une retouche qui dissipe le sujet, pratiquée par une part importante des tenants du Pictorialisme — parmi d'autres, la question de la retouche faisait d'ailleurs débat au sein de ce courant —, ils visent davantage à

¹⁴ En 1901, pas moins de 47 membres fondateurs donnent naissance au cercle bruxellois L'Effort. Sa volonté d'inscription dans l'art de son temps est sans doute, comme l'observe Claire Leblanc, ce qui le distingue de ses homologues belges : « Ce n'est pas au niveau de ses revendications – à savoir la défense et la promotion de l'art photographique – que le cercle s'affiche comme novateur pour la photographie belge. Celle-ci avait déjà trouvé de fougueux porte-parole quelques années plus tôt au sein de l'Association belge de Photographie ou encore chez les organisateurs de la revue *Sentiment d'Art*. C'est plutôt dans leur mise en application, leur mode d'expression et la place importante réservée aux photographes étrangers réformistes dans ses salons que le cercle se montre particulièrement moderniste. » (p.96) Si le cercle L'Effort est dissout en 1910, l'esthétique qu'il prônait trouvera encore des prolongements sur le territoire belge durant les deux décennies à venir. Voir : Claire LEBLANC, « L'Effort ». *Cercle d'art photographique belge (1901-1910)*, Bruxelles, La Lettre volée (Coll. « Palimpsestes »), 2001.

tirer parti des effets propres au médium photographique même. Refusant de dénaturer l'objet représenté, ils affinent leur observation dans un souci d'esthétisation du quotidien. C'est pourquoi l'on peut affirmer qu'une œuvre comme celle-ci amorce un tournant vers une épuration, une acceptation assumée de la part de réalisme de la représentation photographique, qui ne sera effective que dans l'entre-deux-guerres. Au romantisme crépusculaire de la vue de Mahy, fait place une scène de rue lisible, saisie dans l'instant. L'élément naturel qu'est la neige ne vient plus engloutir l'espace urbain, mais se contente de transformer, en surface, les apparences de la circulation et de l'activité citadines. Certes, le photographe joue des reflets et tracés sur le sol enneigé, de même que de l'aspect luisant des parapluies, mais ce ne sont plus là les éléments premiers de l'image. Progressivement, les paramètres fondamentaux de l'art photographique, dont le premier est la lumière, deviennent eux-mêmes des sujets pour l'image.

19. Il apparaît ainsi qu'au tournant des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, le dialogue entre Bruxelles et ses représentations photographiques s'est trouvé l'objet de nouveaux enjeux. Suite à la prise en compte de la technique photographique comme moyen d'expression artistique à part entière, au-delà de ses qualités descriptives, ils ont d'abord consisté à nier les aspects transitoires de la modernité urbaine, au profit de prises de vues périphériques au territoire bruxellois. Le classicisme des sujets intemporels a ensuite pu faire une place au motif urbain, interprété par le regard du photographe ou par les artifices auxquels il peut recourir, au point de rendre son objet méconnaissable. Si le paysage urbain est alors devenu un genre en soi, il suscitera par la suite un intérêt perpétuellement renouvelé par les photographes. En témoigne encore aujourd'hui l'iconographie photographique de Bruxelles, qui continue à alimenter les imaginaires dont ces images auront constitué la source.

Pour citer ce texte

Danielle LEENAERTS, « Les représentations photographiques de Bruxelles au tournant des 19^{ème} et 20^{ème} siècles : de la documentation à l'expression artistique. », *Brussels Studies*, Numéro 57, 5 mars 2012, www.brusselsstudies.be.

Liens

D'autres versions de ce texte sont disponibles

ePub FR : <http://tinyurl.com/BRUS57FRE PUB>

ePub NL : <http://tinyurl.com/BRUS57NLE PUB>

ePub EN : <http://tinyurl.com/BRUS57ENE PUB>

pdf FR : <http://tinyurl.com/BRUS57FRPDF>

pdf NL : <http://tinyurl.com/BRUS57NLPDF>

pdf EN : <http://tinyurl.com/BRUS57ENPDF>

Les vidéos publiées dans *Brussels Studies* sont visibles sur la chaîne Vimeo de *Brussels Studies* à l'adresse suivante :

<http://vimeo.com/channels/BruS>