

Une photographie dégénérée?

Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques

Degenerate Photography? French Pictorialism and the Aesthetics of Optical Aberration

Michel Poivert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2676>

ISSN : 1777-5302

Traduction(s) :

Degenerate Photography? - URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3429> [en]

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2009

Pagination : 192-206

ISBN : 9782911961236

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Michel Poivert, « Une photographie dégénérée? », *Études photographiques* [En ligne], 23 | mai 2009, mis en ligne le 22 juin 2009, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2676>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Une photographie dégénérée?

Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques

Degenerate Photography? French Pictorialism and the Aesthetics of Optical Aberration

Michel Poivert



Fig. 1. R. Demachy, portrait de femme, plaque de verre négative au gélatino-bromure d'argent, 18 x 24 cm, vers 1905, coll. SFP.

- 1 C'est du côté de la vision plus que du regard que s'est construit une esthétique pictorialiste vers 1900. Les spéculations des artistes photographes ont bien plus porté sur la physiologie de l'œil, et ses relations avec l'expression des sentiments, que sur

l'originalité de l'iconographie mise en œuvre dans leurs images. Lors des tentatives de définition d'une vision artistique, la nature antimimétique du pictorialisme se présente comme une contradiction fondamentale au regard de la technique. Comment voir au moyen des optiques corrigées alors disponibles, sans tomber dans le piège d'un enregistrement fidèle? Dès lors qu'il s'est agi d'inscrire l'interprétation de la nature au cœur du projet photographique, il appartenait donc aux promoteurs du mouvement d'élaborer des subterfuges à l'endroit de ce passage obligé que représentait l'optique corrigée. Le premier de ces subterfuges ne fut pas une invention technique mais un argument physiologique: postuler que la vision offre naturellement à l'artiste les ressources d'une transformation de la chose vue. Car le principal démenti opposé à la prétendue vérité de l'enregistrement mécanique est apporté par notre perception rétinienne déficiente.

- 2 L'effet de flou qui caractérise la vision pictorialiste est donc bien plus qu'un simple "truc" auquel recourt l'opérateur¹, mais un ensemble de protocoles techniques aux résultats plus ou moins prévisibles. L'histoire de l'optique pictorialiste ne se résume toutefois pas à un catalogue de techniques employées au fil des années, bien que la chronologie soit révélatrice des enjeux réels. En effet, des premiers essais de photographies sans objectif à la réalisation d'optiques calculées pour un répertoire d'aberrations précises, se dessine l'histoire d'une rationalisation de la vision artistique en photographie. Il s'agit donc d'observer non seulement les dispositifs et leurs usages mais aussi l'ensemble des débats qui constituent le discours de légitimation de ce que l'on nommera *une esthétique des aberrations*. Et de remarquer qu'au centre de l'esthétique de la vision pictorialiste, c'est tout le rapport à la technique qui est posé: son contournement et sa réapparition sous la forme travestie de l'aberration.

Emerson et au-delà

- 3 Le phénomène doit être observé à partir d'un contexte international. L'Anglais Peter Henry Emerson aura eu beau renier la paternité que beaucoup lui accorde sur le pictorialisme², il reste dans l'historiographie, l'initiateur d'une esthétique naturaliste dans laquelle on se plaît à voir l'origine de la photographie artistique autour de 1900. Son esthétique de la vision repose sur la combinaison d'une nouvelle approche de l'optique photographique et de l'héritage, revendiqué, des peintres naturalistes. C'est en effet sa technique de la mise au point, conçue comme une quête de la fidélité à l'expérience visuelle, qui lui aura permis de produire l'équivalent d'une esthétique valoriste établie par les peintres, souscrivant ainsi au principe antimimétique de l'art moderne. Qu'Emerson, par la suite, ne se soit pas reconnu dans le pictorialisme du *Linked Ring*, et plus encore dans le pictorialisme français du Photo-Club de Paris, cela tient à des raisons stratégiques autant qu'esthétiques. Il demeure que l'on peut effectivement trouver un dépassement de sa proposition naturaliste dans les théories et les techniques de certains pictorialistes français, occupés à bâtir une véritable *stylistique* de la perception.



Fig. 2. P. H. Emerson, paysage de campagne, héliogravure extrait du livre *Pictures of East Anglian Life* (1888), coll. SFP.

- 4 Cette liberté des Français à l'égard du modèle naturaliste d'Emerson s'explique également par la réception totalement avortée de son discours. En effet, non seulement ses écrits ne seront, jusqu'à ce jour, jamais traduits, mais de surcroît, les comptes rendus qui sont alors faits dans la presse ne dépassent guère le niveau d'un traitement polémique. Dans ces conditions, le naturalisme d'Emerson fut au moins autant ignoré que rejeté. Il reste que les travaux effectués par les pictorialistes français sont peut-être le meilleur exemple dans le contexte d'un mouvement international, d'un dépassement du naturalisme d'Emerson. Principalement en ce qui concerne, après 1900, leur effort pour définir et mettre en œuvre une esthétique des aberrations optiques. Jusqu'alors, au travers du recours à différents procédés rudimentaires, du sténopé à l'emploi de verre de besicles ou même à l'exploitation du téléobjectif, des photographes comme Robert Demachy et Constant Puyo ont cherché à formuler une esthétique de la synthèse répondant aux partisans d'une esthétique du net. C'est un peu plus tard qu'ils vont tenter de quitter l'empirisme des "trucs", pour rationaliser leur esthétique des effets optiques (les capacités expressives du flou à des degrés divers). S'ils entendent bien alors, eux aussi, "liquider" le paradigme mimétique en photographie- opération jugée essentielle à la légitimation esthétique de la photographie-, c'est moins sur le mode naturaliste que dans une volonté de s'opposer à ce qui ruine encore un tel projet: la toute puissance dans le champ photographique de l'optique corrigée.
- 5 Lors des tentatives de définition, en France, d'une vision artistique, la nature antimimétique du pictorialisme se présente comme une contradiction fondamentale au regard de la technique. Comment voir, au moyen des optiques corrigées alors disponibles, sans tomber dans le piège d'un pur enregistrement? L'imperfection naturelle de l'œil est l'argument sur lequel Jules Janssen concluait la comparaison entre l'œil et l'objectif, établie dans son chapitre consacré au "devenir-art" de la

photographie, lors du Congrès de 1889. C'est là que Janssen avance une idée déterminante pour l'histoire du pictorialisme : l'optique corrigée, conçue selon une logique du progrès, n'est plus opératoire. Désormais, «sacrifier certains côtés du problème optique que l'objectif doit résoudre est une condition favorable au point de vue de l'art³». Rien de tel pour décomplexer une génération d'amateurs, pour dissocier explicitement la question de la technologie optique et celle de l'esthétique de la vision, mais surtout pour fonder physiologiquement l'obsolescence de l'imitation mécanique sur le terrain de l'art. Dès lors, la fidélité à l'expérience visuelle devient autre chose qu'un acte de foi naturaliste : le laboratoire d'une reconstruction expérimentale de la chose vue. La vision pictorialiste ne dépassera le principe naturaliste que lorsqu'elle se définira par rapport à la vision corrigée et non plus par rapport au seul équivalent rétinien. C'est tout l'enjeu d'une esthétique de la vision développée en France.



Fig. 3. Ouverture de l'article de C. Puyo "L'objectif à paysage", *La revue de photographie*, 1905, p. 225, coll. SFP.

- 6 L'esthétique des aberrations optiques fait suite à un climat de controverses né de l'opposition brutale entre les partisans du flou et ceux du net. Tout au long des années 1890, les partisans de chacun des deux camps se renvoient l'argument d'une régression. Régression technique, pour ceux qui prônent les vertus d'une optique corrigée et d'une photographie moderne appliquée aux savoirs. Régression esthétique, pour les pictorialistes qui estiment que la photographie "nettiste" réservée à l'usage documentaire du médium assure la permanence d'une mimésis condamnée par la modernité artistique. Ces accusations réciproques aboutissent même à l'idée d'une dégénérescence de la photographie. La méthode du flou «tend à pervertir les goûts des jeunes générations», produisant «d'étourdissantes dégénérescences» selon *L'Amateur Photographe*⁴. Quant à la perfection matérielle des optiques, elle aurait gâté un état de nature du regard et ruine ses possibilités d'expression au nom de la correction mathématique. Dans cette situation de blocage, si certains voient dans le pictorialisme

un art dégénéré, au même titre que les écoles nouvelles de peinture et leurs «étourdissantes dégénérescences⁵», ses partisans se mettent au défi de prouver qu'il s'agit, au contraire, d'un retour à la raison: une esthétique conforme à la vérité de la vision, et résultant de procédés relevant d'une pensée méthodique.



Fig. 4. R. Demachy, femme au chapeau, aristotype, 24,5 x 18 cm, v. 1905, coll. SFP.

- 7 C'est toutefois dans l'usage empirique de certaines optiques, comme les verres de besicles, qu'est déterminée l'essence même d'une esthétique du flou: l'aberration optique, cette «admirable force naturelle.⁶» Ces optiques simples ont en effet la caractéristique de ne pas être corrigées du «défaut» d'aberration chromatique. Celle-ci résulte de la réfraction des différentes ondes colorées qui composent la lumière : en traversant la lentille, les rayons rouges, jaunes, verts... jusqu'aux violets vont être déviés différemment et venir former chacun une image. Il résulte de la superposition de ces images légèrement décalées des contours un peu flous. C'est donc en misant sur un défaut technique que les pictorialistes cherchent une qualité esthétique, renversant ainsi la logique du progrès technique. À ce renversement, auquel invite l'aberration optique, s'ajoute une autre déviance: le jeu du détournement des fonctions habituellement réservée à l'optique. Il en va ainsi des expériences menées avec le téléobjectif. Les variations de profondeur de champ sont exploitées pour produire des effets de flou et non plus pour privilégier la vision d'un élément éloigné. Il s'agit ici, dans la pratique du paysage chez Coste, Puyo et Demachy, d'instaurer une pratique du *dérèglement* des optiques. Ce qui est alors en jeu dans de telles pratiques, ce n'est plus une quête de l'analogie avec la vision, chère au principe naturaliste, mais véritablement une expérimentation au sein de l'économie même de la mise au point.



Fig. 5. C. Puyo, portrait de fillette, téléobjectif anachromatique, tirage au gélatino-bromure d'argent, 18 x 12,5 cm (image), v. 1905, coll. SFP.

Les défaillances techniques comme ressources esthétiques

- 8 On intervient donc optiquement sur les “défauts” pour les convertir en qualités et élaborer ainsi une esthétique de la vision. Il s’agit d’établir *a priori* un écart mesuré par rapport à l’enregistrement optiquement corrigé, et si la question semble dès lors réglée pour l’obtention d’une image non imitative, il reste à convaincre la critique qu’il ne s’agit plus désormais d’un simple protocole pour produire un flou généralisé, mais qu’existe dorénavant un véritable lexique procédural, où l’argument de l’équivalent rétinien et son corollaire- le flou de mise au point- a fait place à une esthétique de la synthèse.
- 9 Dès 1902, Leclerc de Pulligny, spécialiste de l’optique lié au Photo-Club de Paris, s’intéresse à l’aberration de réfrangibilité (aberration chromatique) qui réside dans les optiques simples dites “anachromatiques” car non corrigées, à la différence des objectifs perfectionnés dits “achromatiques”. On connaît bien cette aberration depuis les travaux d’Helmholtz qui ont montré que l’œil humain est lui-même affecté de cette “imperfection”. Travaux largement relayés et vulgarisés en France, notamment par le célèbre ouvrage d’Hippolyte Taine, *De l’intelligence*, dont le chapitre consacré aux “sensations” rappelle les principes physiques du phénomène⁸. En ne corrigeant pas l’aberration chromatique, le photographe obtient le “flou chromatique” qui en résulte, «l’image est entourée d’une faible auréole: elle est *estompée, enveloppée*»⁹. Si l’aberration chromatique est la plus importante de toutes, compte tenu des effets qu’elle autorise, il existe toutefois une large panoplie d’aberrations. Étienne Wallon, professeur de

physique et photographe, présent aux Salons du Photo-Club de Paris, se charge d'en dresser le répertoire et d'en exposer les principes aux amateurs.



Fig. 6. C. Puyo, sur les bords du fleuve, objectif ajustable, tirage au charbon, 13 x 18 cm, v. 1905, coll. SFP.

- 10 Cette vulgarisation de l'optique "aberrante" ouvre ainsi un champ d'expérimentation en dévoilant toute une gamme d'effets. Les principales aberrations optiques sont l'aberration sphérique, l'astigmatisme et la distorsion. À la différence de l'aberration chromatique, elles appartiennent à la famille des "aberrations géométriques", et ne résultent pas des différences entre les lumières colorées mais de la trajectoire des rayons. L'aberration sphérique est due aux rayons qui traversent les régions marginales de la lentille et ne rejoignent pas le point de concours unique de ceux qui passent par l'axe principal. C'est un phénomène de dispersion qui « a pour effet de produire autour de l'image, un foisonnement qui en altère gravement la netteté¹⁰ ». La correction du phénomène qui ramène tous les rayons en un même point est dite "aplanétique". Un objectif *anaplanétique* est donc un outil artistique non corrigé que Puyo recommande pour le portrait. L'astigmatisme provient quant à lui d'une simple aggravation de l'aberration sphérique, comme c'est le cas lorsque le point lumineux est sur un autre axe que celui de la lentille. L'effet est un dédoublement du faisceau: l'image est alors dédoublée et l'on ne peut mettre au point que sur l'une ou l'autre, un enveloppement général en résulte. La distorsion, enfin, est le produit de la courbure de la surface focale. Les images se distribuent sur la surface courbe de la lentille, et ne pourront par conséquent pas être simultanément reçues sur la plaque sensible. Cela amène une déformation dans le dessin de l'image: les lignes droites s'incurvent sur le bord du champ. Alors qu'Étienne Wallon enseigne les principes de ces aberrations en tant que défauts contre lesquels luttent les opticiens, Puyo et Leclerc de Pulligny comprennent tout le profit que peut en tirer le pictorialiste: « Essayons de voir si ces aberrations ne s'offriraient pas à l'art comme des auxiliaires [...]; la simplification des surfaces sans altération du trait, ce que nous cherchions, l'aberration chromatique tend à nous le donner. C'est donc un agent utile¹¹. » Leur utilité apparaît d'autant plus grande que les

effets produits jouiront d'une légitimité acquise par les objectifs calculés pour les donner: «Ils émanent de conceptions rationnelles, de déductions scientifiques» affirme Frédéric Dillaye. La science positive des opticiens se voit donc convertie en un répertoire de moyens artistiques. Il s'agit dès lors de faire fabriquer des optiques aux aberrations calculées, le principe du dérèglement apporté jusqu'alors à l'optique existante fait place aux "objectifs d'artistes".

Des aberrations calculées

- 11 Pour Puyo, co-inventeur avec Leclerc de Pulligny de ces objectifs, il s'agit d'une nouvelle branche de la science optique. Plus précisément, il appartient désormais à l'artiste photographe de reprendre les problèmes optiques «en lieu et place des opticiens¹²». Il n'y aura donc plus pour les artistes photographes une division des compétences en photographie, l'économie qui relie l'ingénieur au fabricant, le fabricant au déposant et ce dernier à l'opérateur ne forme plus une chaîne homogène. Mieux, ce circuit tend à s'inverser, c'est l'artiste qui non seulement invente ses propres outils, mais réclame ensuite sa fabrication et sa commercialisation. Régime autarcique de l'invention et marché parallèle de la diffusion par le biais des revues et expositions spécialisées, le pictorialisme cherche dans une autonomisation de son champ d'activité à poser des cloisons étanches avec ce que l'on peut désigner sous le terme générique de "profession". Cette volonté de tracer de nouvelles frontières au champ photographique, à partir d'une production élaborée dans le creuset des sociétés amateurs est illustrée par les expositions qui ont pour tâche de démontrer la validité des expériences menées sur le terrain de l'optique artistique.



Fig. 7. C. Puyo, femme dormant sur un sofa, symétrique anachromatique à tiroir, tirage au gélatino-bromure d'argent, 17 x 12 cm, v. 1905, coll. SFP.

- 12 Les résultats obtenus avec les objectifs d'artistes apparaissent au Salon de 1904. Dans le même temps, Puyo expose dans son atelier des épreuves obtenues au moyen de lentilles anachromatiques, tirées sur des papiers citrates et n'offrant donc aucun travail de tirage particulier. L'expérience se veut ainsi didactique, les effets obtenus proviennent du cliché et résultent donc uniquement des aberrations. Deux ans plus tard, le Photo-Club organise une exposition d'épreuves obtenues grâce à des objectifs anachromatiques, que les pictorialistes appellent désormais les «anachromats¹³». Cette manifestation présente les 300 épreuves d'une cinquantaine d'exposants et donne l'occasion d'observer les différentes optiques élaborées. La valeur démonstrative de l'exposition du Photo-Club de Paris repose sur le déploiement stylistique des effets synthétiques. Ce qui jusqu'alors semblait comme une gageure, ou bien nécessitait l'emploi de la retouche, cette alliance d'une lisibilité des contours et d'une harmonie générale, devient enfin possible. Démonstratives, didactiques, militantes même, les expositions spécialisées de 1904 à 1906 œuvrent à la légitimation de la pratique artistique. Toutefois, malgré la science qui préside aux nouvelles optiques, la critique ironise: «L'anachromatisme, l'astigmatisme, un peu de distorsion, quelques résidus d'aberration sphérique, et voilà un instrument parfait [...]. En attendant qu'il ait mis son idée tout à fait au point, le Commandant Puyo devrait bien nous donner sa recette pour faire d'excellentes images avec de mauvais outils¹⁴.»
- 13 Voilà, résumé en une formule, l'enjeu d'une esthétique des aberrations. Parvenir à imprimer aux esprits trop respectueux d'une "morale techniciste", que le renversement du principe de la vision corrigée n'est pas une négation mais une proposition à l'endroit de la technique, une expérimentation qui, au-delà de tout arbitraire, établit de nouvelles conventions répondant à l'exigence antimimétique. Mais pour répondre définitivement à la critique et légitimer cette proposition, les pictorialistes doivent souscrire au protocole qui veut que toute innovation soit soumise au jugement de la Société française de photographie. Puyo présente ainsi sa trousse anachromatique et l'*adjustable landscape lens* aux sociétaires en 1908. Il accompagne son exposé d'un accrochage d'épreuves, saluées pour leurs «effets très artistiques de perspective aérienne¹⁵». Cette reconnaissance sanctionne également une réussite commerciale puisque la maison Hermagis a construit "l'Eidoscope" basé sur le flou d'aberration sphérique. Et c'est la maison Darlot-Turillon associée à la fabrique de verre optique de Ligny en Barrois (Meuse) qui construit l'anachromat pour figure et les objectifs pour paysage de Puyo¹⁶. Les avancées artistiques en matière d'optique s'accompagnent d'un discours purement esthétique dont nous avons évoqué les principes. Les pictorialistes défendent en effet la légitimité de leurs procédés en faisant valoir la conception antimimétique qui fonde la photographie artistique. Mais surtout, ils font de la synthèse chromatique le mode opératoire d'une quête de l'équivalent des effets plasticiens.



Fig. 8. C. Puyo, double portrait, masque couvert de taches de rousseur foncées, plan convexe F8, symétrique F5, tirages au charbon, 18 x 12,3 cm (images), 1903, coll. SFP.

- 14 Aux côtés de Puyo, Frédéric Dillaye argumente en faveur des objectifs d'artistes. Il convient selon lui de rejeter la netteté qui écarte le photographe «de la vision du peintre et du sculpteur» tout en ne confondant pas les nouveaux effets et les exagérations des débuts: «L'anachromat est bien fait pour modifier dans le bon sens leur vision acquise [celle des photographes] et amener leur image photographique aux conditions *du faire* de l'œuvre d'art¹⁷.» Les vertus plastiques des effets obtenus au moyen des nouveaux objectifs sont également affirmées par Puyo qui accuse les critiques de confondre le primitif flou de mise au point et le « flou chromatique¹⁸». La *synthèse chromatique* rompt ainsi avec le rendu analytique de la photographie en contradiction avec les arts du dessin qui aspirent à la synthèse¹⁹. «Une aspiration vers la synthèse», voilà la finalité d'une photographie qui désormais, comme les arts du dessin, servira «non pas pour décrire, mais aussi pour suggérer. Aussi le progrès en ces matières se traduit-il par un rendu de plus en plus synthétique²⁰.» La notion de synthèse se propose ainsi comme un pont entre photographie et arts graphiques. Il ne s'agit plus de voir comme l'œil, mais plus précisément de voir comme voit l'œil du plasticien. Le rejet du flou trop empirique de la mise au point et son dépassement par l'esthétique des aberrations vont de pair avec ce rapprochement entre le voir photographique et le voir des artistes. De fait, le seul argument de l'équivalent rétinien, sur lequel repose le flou de mise au point, ne peut suffire à convertir l'opération de la vision en un réel travail plastique. Car voir comme le peintre ou le sculpteur implique de produire un équivalent de son *métier*, et c'est bien avec la synthèse chromatique que les pictorialistes parviennent à convertir le “voir” en un “faire”.

Une photographie synthétique

- 15 Le dépassement du naturalisme inhérent au principe de l'équivalent rétinien s'observe donc dans la conception d'une “photographie synthétique”. On ne sera pas étonné, dès

lors, que les pictorialistes s'appuient largement sur les principes esthétiques fondateurs de l'idéalisme et notamment sur les écrits de Charles Blanc²¹. Puyo établit ainsi un parallèle entre la photographie et la finalité des arts du dessin. L'essence de la photographie est antiesthétique, affirme Puyo, car sa finalité est la reproduction littérale. Les "tendances antiesthétiques" de la photographie doivent être combattues par l'intervention dans les optiques, afin de rompre cette finalité mimétique incompatible avec celle de l'art : «À quoi tend, en effet, le procédé [...] une imitation de plus en plus servile des objets naturels. Or cette tendance va à l'encontre des conditions même de l'art²².» Relisons Charles Blanc, insiste Puyo : «La peinture, si souvent et si longtemps définie "l'imitation de la nature" avait été par là méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie colorisée[...] Mais personne aujourd'hui ne consentirait à définir la peinture par l'imitation et à confondre ainsi le moyen avec le but [...]. Ce que l'inconscient du vulgaire apprécie dans toute épreuve photographique, ce qu'il veut y trouver c'est l'illusion du trompe-l'œil²³.» La photographie en 1900 se trouverait de fait dans la même position que la peinture au seuil de la modernité, à faire la preuve qu'elle n'est pas le simple reflet de la réalité. Et de surcroît, qu'elle peut se dégager du rôle d'exemple suprême de la fidélité mimétique, qu'il existe désormais la promesse d'une "autre" photographie. Et toujours dans la même logique, que seule une bonne éducation artistique permettra d'en finir avec le "trompe-l'œil" en donnant au photographe «les moyens de dompter un instrument rebelle²⁴.» Avec la notion d'une photographie synthétique, Puyo tire la photographie artistique sur le terrain des arts du dessin donnant alors au répertoire des effets optiques une tout autre ambition que la simple fidélité à l'expérience visuelle.



Fig. 9. R. Demachy, portrait de femme retouchée, négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, 24 x 18 cm v. 1905, coll. SFP.

- 16 Toute l'esthétique de la vision pictorialiste s'est donc développée dans un rapport dialectique entre la vision naturelle et la vision artificielle. En France, le dépassement du modèle naturaliste allait de pair avec celui d'une perfection technique qu'incarnait alors l'optique corrigée. C'est dans un même mouvement que le pictorialisme déroge au principe de l'équivalent rétinien et à celui de l'enregistrement mécanique de la nature. Le recours aux aberrations optiques, en montrant que la vision corrigée pouvait être contournée, témoigne moins d'un rapport à la nature devant être "retrouvé" par des moyens physiologiquement plus fondés, que de l'observation elle-même qui n'est plus un enjeu réel de la représentation. La vision subjective des pictorialistes est ainsi à comprendre, et c'est ce qui explique la teneur polémique de ses théories, comme une alternative à l'idée de progrès de la vision. Pour les pictorialistes, il n'y a aucune validité esthétique dans la perfectibilité des optiques, car l'optique corrigée s'inscrit dans une logique qui a trop longtemps assimilé la photographie à un réalisme poussé jusqu'à l'absurde. Et il faut croire que la fidélité à l'expérience visuelle du naturalisme ne suffisait alors pas à casser ce défaut originel, et que les conditions d'une vision subjective passaient par cette double position critique: refus de la correction optique et abandon de l'observation directe de la nature. L'étroitesse de la marche de manœuvre d'une telle position n'échappera pas aux acteurs eux-mêmes. Pour en sortir, les pictorialistes déployèrent en parallèle une esthétique du tirage et de la matière qui aura pour objectif de convertir leur vision subjective en une vision expressive.

NOTES

1. On proposait à l'amateur d'attacher une corde à l'objectif, de la maintenir par le pied et de la faire vibrer au moment de la pose au moyen d'un archet de violon. On prescrivait également de faire brûler une lampe à alcool devant l'objectif, et de brouiller ainsi l'air par l'effet de chaleur...
2. Peter Henry EMERSON, *The Death of Naturalistic Photography*, Londres, 1890.
3. Jules JANSSEN, "Conférence sur la photographie", *Exposition universelle de 1889 - Congrès international de photographie*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1890, p. 168.
4. La direction, "Du net en photographie", *L'Amateur photographe*, n° 2, 1896, p. 13-16.
5. *Ibid*, p.13.
6. Constant PUYO, "L'objectif à paysage", *La Revue de photographie*, n°8-9, 1905, p.225-232; p. 257-267.
7. Jean LECLERC DE PULLIGNY, "Le flou chromatique", *Bulletin du Photo-Club de Paris*, mars 1902, p. 77-102.
8. Hippolyte TAINE, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870. Dans l'édition de 1883, livre III "Les Sensations", chapitre II, "Les sensations totales de la vue, de l'odorat, du goût, du toucher et leurs éléments". Ces découvertes sont également vulgarisées dans l'article de George GUÉROULT, "Une vie de savant: Hermann vonHelmholtz", *La Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1896, p. 77-105.
9. Gaston-Henri NIEWENGLAWSKY, *La Photographie artistique par les objectifs anachromatiques*, Paris, C. Mendel, 1907, p. 10.

10. Étienne WALLON, “Les objectifs– le problème de l’objectif”, *La Revue de photographie*, n° 1, 1904, p. 18-25.
11. C. PUYO et J. LECLERC DE PULLIGNY, *Les Objectifs d’artistes*, Paris, Photo-Club de Paris, 1906, p. 29.
12. C. PUYO, “Propos sur l’optique”, *La Revue de photographie*, n° 9, 1907, p. 257-265.
13. C. PUYO, “L’exposition d’épreuves obtenues au moyen d’objectifs anachromatiques”, *La Revue de photographie*, n° 3, 1906, p. 90-93.
14. H. WURTZ, “Objectifs nouveaux”, *Bulletin de la Société photographique du nord de la France*, décembre 1905, p. 150-156, nous soulignons.
15. “Séance du 17 janvier 1908”, *Bulletin de la Société française de photographie*, n° 3, 1908, p. 74-76.
16. H. WURTZ, art. cit.
17. Frédéric DILLAYE, “Les fantômes des anachromats”, *La Revue de photographie*, n° 1, 1907, p. 10-18.
18. C. PUYO, “L’exposition d’épreuves obtenues au moyen d’objectifs anachromatiques”, art. cit.
19. C. PUYO, “La photographie synthétique”, *La Revue de photographie*, n° 4-5, 1904, p. 105-110, p. 137-144.
20. C. PUYO et J. LECLERC DE PULLIGNY, *op. Cit.*, p. 10-11.
21. On pense également ici au “Synthétisme” incarné notamment par Émile Bernard dès 1888 ; sa conception d’une simplification du réel au profit de l’expression de l’artiste n’est pas sans relation avec les conceptions pictorialistes. Toutefois, l’abandon du travail sur le motif et le crédit accordé aux transformations de la nature par la mémoire sont fort différents de la pratique photographique qui reste nécessairement liée à son objet.
22. C. PUYO, “L’art de la composition”, *La Revue de photographie*, nos 1-7, 1905, p.24.
23. *Ibid.*, p.23.
24. *Idem*

RÉSUMÉS

La photographie pictorialiste est célèbre pour le recours aux techniques de tirage pigmentaire qui favorisent l’interprétation du sujet photographié. Toutefois, une grande part de l’esthétique pictorialiste repose sur l’emploi d’optiques permettant d’obtenir le “flou” qui caractérise ce mouvement artistique. Il s’agit, à partir des théories d’Emerson en Angleterre qui reposent sur l’exploitation de l’imperfection de la vision humaine, de produire des optiques spécialisées pour obtenir des effets choisis. C’est en France que le dépassement de l’esthétique naturaliste a été le plus manifeste par l’emploi d’optiques calculées pour conserver des aberrations et interpréter le motif dès la prise de vue. Cette «esthétique des aberrations optiques» a été au centre de polémiques qui dénonçaient une vision dégénérée. L’étude propose d’analyser historiquement et esthétiquement les enjeux d’un pictorialisme inventant une vision en opposition avec les progrès de l’optique moderne et misant sur une interprétation originale de la science optique et de la psychophysiologie de la vision.

Pictorialist photography is renowned for its use of pigment printing techniques which enabled interpretive rendering of the photographic subject. Yet a large part of the pictorialist aesthetic came from optics that furnished the ‘blurred’ effects characteristic of the pictorialist movement. Drawing on theories by the Englishman Emerson, which proposed capitalizing on the eye’s

natural imperfections, specialized optics were created to obtain the desired effects. France most significantly surpassed the naturalist aesthetic through the use of lenses calculated to preserve aberrations and interpret the subject from the moment the initial image was made. This 'aesthetic of optical aberrations' led to controversy, with opponents decrying a 'degenerate' vision in photography. This study is an historical and aesthetic analysis of the role pictorialism took on: inventing a vision that was in opposition to notions of progress in modern optics, and leaning towards novel interpretations of optical science and the psychophysiology of vision.

AUTEUR

MICHEL POIVERT

MICHEL POIVERT est professeur en histoire de l'art à l'université Paris 1-Panthéon-Sorbonne et président de la Société française de photographie. Il a notamment publié *La Photographie pictorialiste en France* (Bibliothèque nationale/Hoëbeke, 1992), *La Photographie contemporaine* (Flammarion, 2002), *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique* (Le Point du Jour, 2006) et codirigé avec André Gunthert *L'Art de la photographie : des origines à nos jours* (Citadelles-Mazenod, 2007). Michel Poivert is a professor of art history at the University of Paris 1-Panthéon-Sorbonne and president of the Société française de photographie. His major publications include *La Photographie pictorialiste en France* (Bibliothèque nationale/Hoëbeke, 1992), *La photographie contemporaine* (Flammarion, 2002) and *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique* (Le Point du Jour, 2006). He co-directed with André Gunthert '*L'art de la photographie: Des origines à nos jours*' (Citadelles-Mazenod, 2007).