

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



---

Mémoire de MASTER 2

**La retouche et le dessin, le geste graphique et pictural appliqué à la photographie.**

---

Lisa Guillet  
*Spécialité Photographie - Promotion 2018*

---

Sous la direction de

Mme Claire Bras, Professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués  
et enseignante au sein de l'ENS Louis-Lumière.

Mme Camille Kerdudo – Retoucheuse indépendante.

---

Membres du Jury

Mme Camille Kerdudo, Retoucheuse indépendante.

Mme Claire Bras, Professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués  
et enseignante au sein de l'ENS Louis-Lumière.

M. Pascal Martin, Professeur des Universités et enseignant à l'ENS Louis-Lumière.

Mme Véronique Figini, Maîtresse de Conférences et enseignante à l'ENS Louis Lumière.

Mme Graziella Vermeil, Retoucheuse créative spécialisée dans l'intégration 2D/3D.

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



---

Mémoire de MASTER 2

**La retouche et le dessin, le geste graphique et pictural appliqué à la photographie.**

---

Lisa Guillet  
*Spécialité Photographie - Promotion 2018*

---

Sous la direction de

Mme Claire Bras, Professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués  
et enseignante au sein de l'ENS Louis-Lumière.

Mme Camille Kerdudo – Retoucheuse indépendante.

---

Membres du Jury

Mme Camille Kerdudo – Retoucheuse indépendante.

Mme Claire Bras, Professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués  
et enseignante au sein de l'ENS Louis-Lumière.

M. Pascal Martin, Professeur des Universités et enseignant à l'ENS Louis-Lumière.

Mme Véronique Figini, Maîtresse de Conférences et enseignante à l'ENS Louis Lumière.

Mme Graziella Vermeil, Retoucheuse créative spécialisée dans l'intégration 2D/3D.

## Remerciements

En premier lieu, je souhaite remercier sincèrement mes directrices internes et externes de mémoire, Claire Bras et Camille Kerdudo pour leur soutien, leurs relectures attentives, leurs apports concernant la réflexion et les connaissances et leur bienveillance.

Merci aux membres du jury, pour leur lecture et l'attention portée à cette recherche.

Merci à Pascal Brunel, retoucheur créatif travaillant notamment aux côtés de l'artiste plasticienne Valérie Belin rencontré durant le stage de deuxième année au sein de Pictorial Service (PICTO) à l'origine du développement de ce projet de recherche en tant que premier interlocuteur privilégié.

Merci à Fabrice Loussert d'avoir accompagné mes idées et permis de réaliser ma Partie Pratique de Mémoire.

Merci à Jean-Paul Gandolfo et Stéphan Faraci pour leur présence, leur disponibilité et leur aide dans la confection des Chimigrammes en laboratoire argentique pour ma Partie Pratique de Mémoire.

Merci à Florent Fajole pour la richesse des échanges concernant les ouvrages, les mouvements et les thématiques liées à ce sujet, ainsi que pour le regard attentif porté à mes créations photographiques de Majeure puis de Partie Pratique de Mémoire.

Merci à Véronique Figini pour son expertise méthodologique.

Merci à Claude et Magali Guillet, mes parents pour leur soutien sans faille, leurs relectures minutieuses et leurs remarques précieuses concernant ces écrits.

## **Résumé**

L'étude du geste graphique et pictural appliqué à la photographie a pour objet le lien sensoriel entre l'image photographique et les manipulations réalisées par son auteur à partir de ce médium. L'apparition de la photographie au XIXe siècle voit l'éclosion d'une démarche photographique à la croisée des conceptions scientifique et artistique à laquelle participe le dessin. L'attention portée aux traits, à la matière et aux formes traduit au fil des décennies et des mutations artistiques une connivence entre la photographie et les Beaux-Arts. Les artistes s'emparent dans un premier temps de ce médium avec l'ambition de légitimer sa qualité plastique propre et de prôner une équivalence avec la peinture. Les générations suivantes emprunteront d'autres chemins de pensée afin de traduire par le geste l'abstraction de leurs recherches ou encore de transmettre des messages. Les interventions sensibles exercées sur le support font appel aux outils et techniques du dessin et de la peinture. En ce sens la recherche s'attache à l'exploration du lien entre un geste et une trace, à travers les évolutions esthétiques et historiques de la photographie et plus précisément de la production manuelle et technique que représente le domaine de la retouche. Les pratiques traditionnelles puis numériques de manipulation des images photographiques font écho à celles du dessin et de la peinture qui se cristallisent sur la question du geste, vecteur de l'interaction entre la main, l'outil et le support. L'objet de cette étude est une réflexion sur les processus et les enjeux de ces interventions en photographie. De quelle manière intervient le geste graphique et pictural dans les pratiques photographiques et dans le travail manuel de la retouche, depuis l'apparition de la photographie jusqu'à nos jours ?

### ***Mots-clés :***

Photographie, geste, dessin, trait, outils, touche, sensorialité, retouche, repique, pictural.

## **Abstract**

The study of graphic and pictorial gesture applied to photography aims at the sensory connexion between photograph and the manipulations made by the artist on this medium. The photography's appearance in nineteenth century sees the emergence of a photographic approach at the crossroads of scientific and artistic conceptions in which there is the drawing concept. In decades and artistic mutations the attention paid to features, material and forms expresses the collusion between photography and fine arts. First the artists seize this medium with the ambition to legitimize its own plastic quality and to advocate an equivalence with painting. The next generations will take other paths of thought to translate by the gesture, the abstraction of their researches or to transmit their messages. Sensitive interventions on photographs involve the tools and techniques of drawing and painting. In this sense, the study is as much concerned with the exploration of the notion of gesture through historical and aesthetic evolutions as with the manual technical production represented by retouching. The traditional and digital practices of manipulating photographs sends back to drawing and painting experiences that focus on the gesture field, carrier of the sensitive interaction between the hand, the tool and the medium. The purpose of this study is a reflection on the processes and the issues of these interventions in photography. In which way does the graphic and pictorial gesture intervene in photographic practices and in the manual work of editing, from photography's birth up to nowadays ?

## ***Keywords***

Photography, gesture, drawing, stroke, tools, touch, sensory, digital retouching, manual/historical retouching, pictorial.

## Sommaire

*Une table des matières détaillée est disponible à la fin de l'ouvrage.*

<b>Remerciements</b>	3
<b>Résumé</b>	4
<b>Abstract</b>	5
<b>Sommaire</b>	6
<b>Introduction</b>	9
<b>Avant-Propos</b>	11
<b>PARTIE 1. L'histoire des techniques et des liens historiques entre la photographie et le dessin</b>	12
1/ Le geste pictural à l'aube de la photographie. De la divulgation du procédé au pictorialisme	13
a) L'usage primitif de la photographie et ce qui se joue lors de l'officialisation du procédé	13
b) La mise en couleur des premières photographies	16
c) Le geste photographique à la croisée de la gravure et des représentations du dessin et de la peinture	17
2/ Les expérimentations photographiques (picturales et graphiques) du pictorialisme	22
a) Les précurseurs de la "photographie artistique"	22
b) Le temps du pictorialisme (1903-1917)	23
c) La presse et l'édition face à la "photographie artistique"	30
3/ La nouvelle vision, László Moholy-Nagy et le Bauhaus	33

a) De la nouvelle objectivité à la nouvelle vision	33
b) La naissance de l'école du Bauhaus, les expérimentations manuelles photo-graphiques, entre photographie et graphisme.	37
c) Le Chimigramme, expérimentation gestuelle photographique	45
<b>PARTIE 2. L'outil, intermédiaire du geste pictural au service de la photographie</b>	49
1/ Les instruments, techniques et pratiques de la retouche traditionnelle <sup>1</sup>	50
a) La naissance de la retouche au cœur de l'émergence de la photographie	50
b) La retouche traditionnelle au cours du XXème siècle	54
2/ Les instruments, techniques et pratiques de la retouche numérique <sup>2</sup>	57
a) L'émergence de l'informatique et du numérique, une révolution photographique	57
b) La naissance de la tablette graphique, lien sensoriel entre le retoucheur et l'image	60
<b>PARTIE 3. L'expérience sensible et esthétique des praticiens et techniciens : de l'affinité naturelle entre photographie et dessin</b>	64
1/ Le geste pictural dans la création photo-graphique contemporaine	65
2/ Interaction main-support et sensorialité	74
3/ L'expressivité sensible du geste pictural sur le support photographique	78

---

<sup>1</sup> **RETOUCHE TRADITIONNELLE** : Retouche argentique sur négatif et tirage réalisée à la main à l'aide de pinceaux de précision.

<sup>2</sup> **RETOUCHE NUMÉRIQUE** : Retouche de fichiers numériques à l'aide de l'interface logicielle et de l'outil du stylet et de la tablette graphique, reliant le geste de l'opérateur à l'image qu'il modifie.

<b>Conclusion</b>	85
<b>Bibliographie</b>	89
<b>Lexique</b>	94
<b>Table des illustrations</b>	100
<b>ANNEXE 1 - Entretien</b>	108
<b>ANNEXE 2 - Illustrations complémentaires</b>	124
<b>Présentation de la partie pratique</b>	132
<b>Table des matières</b>	138

## Introduction

La photographie apparaît et se développe autour d'acteurs et de pratiques manuelles et artisanales. Les premières expérimentations photographiques font appel aux outils du dessin et de la peinture tels que le pinceau et le crayon mais aussi à leurs rendus par la précision des traits et encore aux qualités représentatives inédites du procédé photo-sensible primitif. Le lien entre photographie et dessin est associé à la notion du geste de l'artiste qui interagit avec la matière pour transformer, modifier ou retoucher son œuvre. De fait, la problématique de cette recherche porte sur les moyens esthétiques et techniques qui régissent la manifestation du geste graphique et pictural dans les pratiques photographiques au cours de l'histoire et dans le travail manuel de la retouche.

Durant près de deux siècles la question du geste graphique et pictural dans la photographie a été écartée du champ de la recherche, les ouvrages historiques, esthétiques et théoriques s'attachant principalement à étudier les représentations, les valeurs de cadre et les sujets représentés. Les ouvrages, études et articles évoquant la manipulation liée à la matérialité photographique et au médium (surface sensible et papier) sont peu nombreux dans la littérature française et étrangère. L'étude du sujet se base sur la divulgation du procédé du daguerréotype, les mouvements du *Pictorialisme*, de la *Nouvelle Vision* et du *Bauhaus* et les évolutions de la pratique manuelle de la retouche, depuis le commencement de la photographie. Les écrits sur ces sujets retracent l'accueil réservé par les communautés artistique et scientifique aux pratiques manuelles photographiques ainsi que les données techniques concernant les procédés mis en œuvre. Ces ouvrages n'évoquent pas directement la thématique du geste bien qu'elle soit liée à chacun de ces mouvements et de ces pratiques. Cet état de la recherche constitue le point de départ de l'étude présentée ici. La réflexion s'appuie sur un corpus historique, esthétique et technique liant le geste pictural aux pratiques de la retouche traditionnelle et numérique à travers les usages photographiques historiques, alternatifs et plastiques. Elle s'étend aux expérimentations graphiques et photographiques françaises et internationales sur la période 1826-2018.

Pour aborder l'esthétique et les applications créatives du lien entre le dessin et la photographie, une première étape est celle de l'étude historique de ce lien à travers différents mouvements, différentes époques et différents artistes. Ce travail préliminaire va chercher dans l'histoire de l'art et des techniques les traces du lien naturel entre photographie et dessin. Le parallèle entre ces deux arts se révèle dans les descriptions faites par Arago le 7 janvier 1839 devant l'académie des sciences et l'académie des beaux-arts des premières photographies, dans les dessins photogéniques de W.H. Fox Talbot, dans les expérimentations des pictorialistes et plus tard au cœur des réflexions du *Bauhaus* avec la *Nouvelle Vision*.

Le sens de cette recherche trouve son origine dans la pratique de la retouche. Traditionnelle en argentique elle est exécutée à la main sur négatif ou sur un tirage. Aujourd'hui transféré en numérique par le biais de l'outil moderne de la tablette graphique et du stylet, le procédé implique toujours un geste manuel malgré l'automatisation des étapes suivantes de la chaîne de production. La deuxième partie de la recherche s'attache à la mise en exergue de la connivence entre le dessin et la retouche, à travers les outils, les pratiques et les esthétiques.

Le développement ainsi mené à son terme du point de vue historique et technique, l'étude se concentrera sur les expériences, les techniques et réflexions des artistes plasticiens en matière d'esthétique du geste pictural dans la photographie contemporaine.

## **Avant-Propos**

### *Contexte personnel de la recherche*

Le travail présenté ici fait écho à mes questionnements photographiques et professionnels. Fortement attachée à la pratique du dessin et des techniques alternatives de tirages telles que le chimigramme, le tirage platine, la gomme bichromatée et le papier salé, ma pratique manifeste une attention aiguë aux détails, aux formes et aux lignes et à la qualité du trait. Je développe en parallèle de ma pratique artistique un projet professionnel autour de la retouche numérique créative, à la croisée de la pratique manuelle du dessin et de la manipulation photographique.

### *Observations préliminaires*

Cette recherche intègre un nombre important de définitions techniques afin de clarifier et préciser de façon immédiate chaque notion évoquée. Les définitions non référencées en bas de page ont été rédigées par l'auteure.

En outre, le volume présenté intègre un lexique thématique qui a pour but d'inventorier et de définir les notions esthétiques associées à cette recherche ainsi que d'intégrer les précisions techniques secondaires au développement.

Enfin, les citations présentées intègrent le corps de texte dans leur traduction française lorsqu'elles sont en langues étrangères, pour une lecture fluide. Vous retrouverez l'extrait original ainsi que les références de l'ouvrage et de son auteur en note de bas de page.

### *Précision concernant le terme «geste pictural»*

La recherche intègre de manière récurrente l'expression «geste pictural», cette injonction porte à la fois sur le travail gestuel lié à la peinture et sur celui lié au dessin. L'esquisse ne possédant pas de formulation consacrée pour décrire les forces, les mouvements et les intensités de l'interaction manuelle entre l'artiste et son support, la notion du «geste pictural» s'étend ici aux considérations du dessin.

*Développement*

PARTIE 1



**L'histoire des techniques et  
des liens historiques entre la photographie  
et le dessin**

## Développement

### **PARTIE 1. L'histoire des techniques et des liens historiques entre la photographie et le dessin**

#### **1/ Le geste pictural à l'aube de la photographie. De la divulgation du procédé au pictorialisme**

##### **a) L'usage primitif de la photographie et ce qui se joue lors de l'officialisation du procédé**

Les praticiens de la pré-photographie proviennent des univers artistiques et scientifiques. Ces peintres et chimistes coutumiers de la chambre claire<sup>1</sup> depuis la Renaissance, se servent alors de cette machine en tant qu'aide visuelle au dessin. Les précurseurs de la photographie internationale que sont William Henry Fox-Talbot en Angleterre, Joseph Nicéphore Niépce et Louis Jacques Mandé Daguerre en France, développent l'idée de fixer l'image de la réalité captée par les instruments optiques que sont la chambre claire et la camera obscura<sup>2</sup>. Les avancées scientifiques en optique et en chimie ont permis à ces trois inventeurs de produire des images par insolation d'une surface photosensible (papier ou métal) recueillant une empreinte de réalité donnée.

A sa divulgation officielle au monde en 1839, dont on retiendra la date du 7 janvier 1839, la «photographie», connue sous le nom donné au procédé photomécanique dit daguerréotype par son créateur L.J.M. Daguerre, se définit comme une machine à reproduire le réel, dans sa précision, sa complexité et son exactitude. Avant de mener ses recherches photographiques Daguerre est un peintre attaché à l'illusion de la réalité transmise par la peinture, ses dioramas en sont un exemple. Il met au point son invention photographique en 1837 puis la révèle dans le but de la faire breveter et ainsi en obtenir la paternité en 1839.

Durant l'année 1839, Arago, physicien, astronome, membre de l'académie des sciences et proche de Daguerre est choisi par celui-ci pour porter auprès des académiciens des Sciences et des Beaux-Arts une série de discours décrivant le procédé photographique et ses résultats. Ces

---

<sup>1</sup> **CHAMBRE CLAIRE** : «appareil composé d'un miroir percé d'un petit trou, ou d'un prisme, qui permet d'apercevoir en même temps une image optique et un écran sur lequel on dessine l'image.» Dictionnaire de la langue française *Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018.

<sup>2</sup> **CAMERA OBSCURA** (Chambre noire ou obscure) : «boîte close, sauf une légère ouverture, munie en général d'une lentille, par laquelle pénètrent les rayons diffusés par les objets extérieurs, dont l'image va se former sur un écran placé à une distance convenable.» Dictionnaire de la langue française *Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018.

discours, partiellement retranscrits dans les journaux et comptes-rendus de séance de l'académie offrent une vision des choix oratoires d'Arago quant au champ lexical et aux documents apportés aux séances.

«Il faut s'empresse de le dire pour détromper une partie du public, il n'y a dans les tableaux, dans les copies de M. Daguerre comme un dessin au crayon noir, comme dans une gravure au burin, ou mieux encore (l'assimilation est plus exacte), à l'aquatinta, que du blanc, du noir et du gris, que de la lumière, de l'obscurité et des demi-teintes.[...] La méthode crée des dessins et non des tableaux en couleurs<sup>3</sup>». Les discours d'Arago présentent une constante analogie au dessin et à la gravure plus précisément, les images physiques sont évoquées sous le terme de «tableau<sup>4</sup>» ou encore de «dessins photographiques<sup>5</sup>». L'orateur présente la photographie comme une nouvelle manière de dépeindre la réalité, à une différence près que ce nouveau procédé permet une réplique exacte des détails d'une scène. Le champ lexical de l'art par les références au dessin tient d'autant plus de place dans ces discours que les mots sont la seule preuve de la qualité esthétique et physique d'une telle invention. Durant de nombreuses semaines, les académiciens, les journalistes, auteurs et lecteurs des récits de la divulgation de la photographie, apprennent, commentent et décrivent cette nouvelle image sans en avoir jamais vu une épreuve physiquement. L'image mentale de la photographie se construit alors par la rivalité présumée qu'elle peut avoir avec l'art pictural, reproduisant avec un infini réalisme la nature. Un conflit naît entre la photographie et la peinture, les peintres craignant l'arrivée d'un procédé instantané par rapport au temps d'élaboration long de la peinture. Ceux-ci s'appliquent à remettre en question le bien fondé de la photographie et son utilité. Les communautés artistique et scientifique ainsi que les néophytes évoquent principalement les qualités de reproduction précises du procédé photographique (daguerréotype) au détriment de l'analogie que ce procédé pourrait avoir avec le dessin. Ce que Paul-Louis Roubert révèle dans son ouvrage est la parenté avec le dessin qu'Arago donne naturellement à la photographie par ses mots, montrant les similitudes avec

---

<sup>3</sup> Académie des sciences, *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* [CRAS], t. VIII, Paris, 1839, p.4, cité par Paul-Louis Roubert in *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006, 175 p.

<sup>4</sup> *ibid.*

<sup>5</sup> ROUBERT Paul-Louis, *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, 175 p.

l'art. La photographie se place du côté des arts par ses qualités plastiques de support, d'esthétiques et de représentations, elle offre « un dessin d'une rigueur mathématique<sup>6</sup>».

Le daguerréotype est alors un outil de dessin exact, reproduisant l'infini de la nature dans une immensité de détails mais il est alors exclu que l'opérateur de prise de vue puisse être considéré comme un artiste, créateur d'image. À cet instant de l'histoire de la photographie, c'est l'appareil qui possède le statut de dessinateur, non le photographe. «Le dessin est d'une fidélité inconcevable ; les formes, les ombres, les décroissements de lumière, les teintes les plus délicates, les jours les plus indiscernables, tout est vrai comme la nature, puisque c'est la nature elle-même, dessinée et reproduite par la lumière, sans caprice d'imagination, sans idéal, sans système d'école, sans enjolivement ni parure.[...] La radieuse, la céleste lumière, qui ne sait agir que dans les sphères des immuables lois de ce monde, substitue ici ses rayons divins au crayon emprunte de l'artiste, et dessine elle-même<sup>7</sup>».

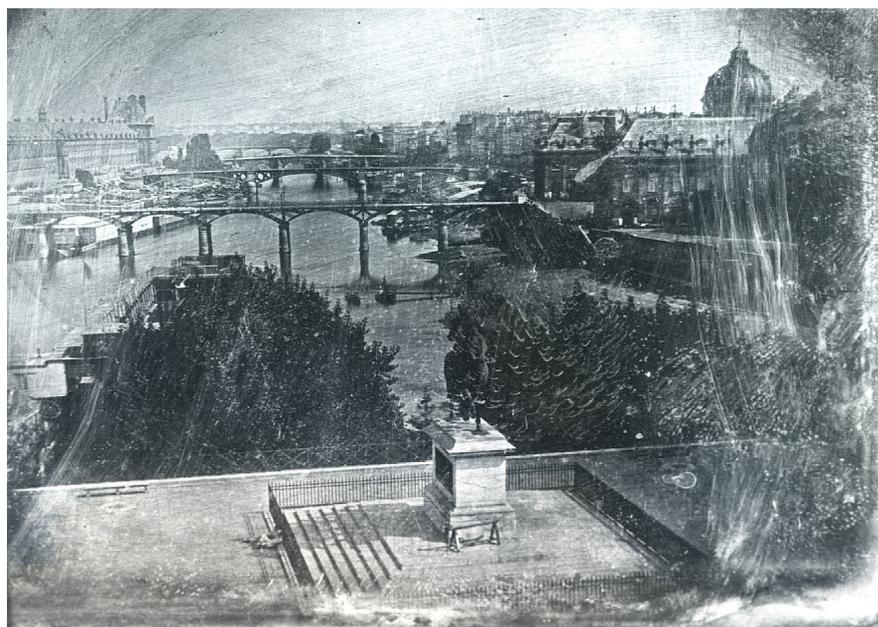
Il n'est fait état d'aucune importance donnée au travail du photographe, qui emprunte des outils (pinceaux, produits chimiques) et gestes à la peinture pour confectionner les différentes épreuves photographiques, le procédé est étudié et présenté sous l'angle de l'invention photomécanique en tant que machine autonome de reproduction de la nature. Le parallèle entre l'artiste dans son atelier, avec sa gestuelle, sa toile, ses outils et le choix de la portion du réel qu'il représente existe même si cela ne fait pas l'objet d'une analyse particulière. Le travail de l'artiste comme celui du photographe se base sur une surface vierge, toile blanche dans un cas et surface sensible dans l'autre mais le processus de création est différent. Le photographe fixe une image qui est le reflet direct d'une situation et d'éléments réels présents à l'instant de la prise de vue là où l'artiste investit le vide formé par la surface blanche de la toile à l'aide de représentations ayant appartenu à différents moments et lieux, sans impératif de présence pour la création. Le daguerréotype, dans sa précision des détails et des contours se rapproche des qualités du dessin et de la gravure, la photographie se rapprocherait plus spontanément du dessin que de la peinture. Paul-Louis Roubert souligne ce point en précisant que le procédé est «dans l'incapa-

---

<sup>6</sup>Paul-Louis Roubert, *ibid.*, p.14.

<sup>7</sup>*ibid.*

cité de reproduire les couleurs, il n'est qu'un dessinateur et non un peintre<sup>8</sup>».



**Fig. 1 :**  
DAGUERRE, Louis  
Jacques Mandé :  
*Vue du pont Neuf*,  
daguerreotype,  
1839.

### **b) La mise en couleur des premières photographies**

Les avancées techniques et la réduction du temps de pose aux alentours d'une minute en 1841 permettent au daguerreotype son évolution vers le portrait. La capitale française voit alors l'apparition vers 1846 de studios photographiques destinés aux portraits dans la lignée de la tradition picturale de la haute société.

Les personnalités de la haute société française se rendent désormais dans les studios photographiques, délaissant le portrait peint traditionnel. Les daguerreotypes font l'objet de colorisation afin de correspondre aux normes de la représentation classique de la peinture. Isenring of St. Gall a inventé en 1840 la technique de la mise en couleur des daguerreotypes. Le photographe produit pour la colorisation une préparation volatile à base de fine poudre pigmentée et de colle qu'il applique sur la surface de l'image et élimine en soufflant délicatement sur les zones non colorées. D'autres procédés font l'objet d'une "touche" manuelle colorée, le procédé d'impres-

---

<sup>8</sup> *ibid*, p.14.

sion du papier albuminé<sup>9</sup> inventé par Louis Désiré Blanquart Evrard en 1847 voit ses résultats enrichis par un processus de coloration développé en 1880. Le procédé appelé *crystoleum* consiste lui à rendre le tirage transparent par l'adjonction d'huile sur la surface du papier puis à utiliser le verso de l'image pour y ajouter la couleur à l'aide d'huiles colorées. Dans cette méthode, l'image n'est pas affectée, la couleur est ajoutée à l'arrière. Le geste du coloriste est très contrôlé et le coloriage est restreint à des surfaces délimitées (visage, vêtements et mains). Le geste pictural est présent dans ces différents procédés bien qu'invisible en terme de rendus, les traces et sillons de la peinture n'apparaissent pas sur l'objet fini.



**Fig. 2 :**  
COLLECTION GILLES,  
Personnages non identifiés,  
Daguerréotype colorié,  
non daté.

**c) Le geste photographique à  
la croisée de la gravure et des  
représentations du dessin et  
de la peinture**

En évoluant, le terme daguer-  
réotype sera remplacé par celui  
d'héliographie (en référence au  
procédé de Nicéphore Niépce)

et de photographie. La terminologie *photographie*, que l'on doit au physicien, philosophe et chimiste anglais John Herschel est une analogie de la qualité scripturale du procédé, composée de deux parties photo- (du grec photos) la lumière et -graphie (du grec graphein) l'écriture, ce

---

<sup>9</sup> **PAPIER ALBUMINÉ** : Procédé de tirage à noircissement direct aux sels d'argent. Le papier est encollé avec une solution à base d'albumine notamment contenue dans les blancs d'œufs qui a pour but de colmater les pores des fibres du papier et de permettre la formation d'une image en surface de celui-ci. Le papier est ensuite sensibilisé à l'aide d'une solution de nitrate d'argent, exposé au contact d'un négatif, lavé et enfin fixé avec une solution d'hyposulfite de soude afin d'éliminer le chlorure d'argent résiduel.

qui signifie littéralement «écrire avec la lumière». À la naissance de la photographie, plusieurs procédés apparaissent en parallèle de celui de M. Daguerre. W.H. Fox Talbot notamment, proposait un procédé différent, moins précis, à la matière plus visible et aux contours s'étalant de façon plus picturale et sur un support papier nommé *Calotype* (du grec kalos, la beauté et typos, l'impression) «la belle image». Les tirages positifs sont obtenus par inversion au tirage avec le négatif papier rendu translucide par ajout d'huile sur le support. Fox Talbot publiera le premier ouvrage entièrement photographique, *The Pencil of Nature* recueillant ces expérimentations sur les thèmes de l'architecture, des natures mortes et des sculptures, le titre de l'ouvrage appelle l'analogie artistique, il présente le résultat des esquisses produites par le procédé qu'il apparente au «crayon de la nature». Les images de Talbot sont aussi nommées *photogenic drawing* ce qui vient du grec et se traduit littéralement «engendré par la lumière», la traduction française ajoute à la traduction la notion de soleil, parlant de «dessin du soleil». Rosalind Krauss dans son ouvrage<sup>10</sup> consacré au photographique et à la *Théorie des Écarts* rapproche les qualités esthétiques particulières des calotypes de 1850 portant un fort contraste et peu de détails des peintures impressionnistes du français Charles-François Daubigny. À travers le procédé du calotype, l'action de sélectionner des informations par rapport au réel, écartant ainsi les plus fins détails au profit des contours et formes, marque une différence conséquente avec le daguerréotype et rapproche l'esthétique de la photographie de celle de l'esquisse.

La *Calotypie* en Angleterre ou la *Talbotypie*<sup>11</sup> en France montrent des caractéristiques com-



**Fig. 3** (gauche) : FOX TALBOT, William Henry : *Lacock Abbey in Wiltshire*, calotype, 1844.

**Fig. 4** (droite) : DAUBIGNY, Charles François : *Bateaux sur l'Oise*, huile sur bois, 1865.

<sup>10</sup> KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, Pour une théorie des Écarts*, Paris, édition Macula, 1990, 222 p.

<sup>11</sup> TALBOTYPIE : terminologie de l'école française du procédé de W.H. Fox Talbot.

munes avec les œuvres du mouvement de l'impressionnisme, principalement par les formes, dégradés et lissages que peut produire le flou photographique. Les exemples précédents illustrent le rapprochement de ces deux pratiques, photographique et picturale. La découpe des silhouettes des bords de l'eau et des éléments architecturaux, maison et château est précise, les contours sont parfaitement restitués là où les feuillages et leurs reflets dans l'eau, notamment à droite sur les deux œuvres sont plus imprécis. Dans la peinture la touche diffuse au niveau des arbres évoque et restitue le mouvement des branches et des feuilles, ce qui dans la photographie est traduit par un flou de profondeur de champ ou de mouvement donnant une image vaporeuse au premier plan tandis que la mise au point est faite sur le château au second plan.

Les peintres et graveurs membres de l'*École de Barbizon*<sup>12</sup> délaissent les ateliers de la peinture académique et se déplacent sur le motif, la nature. Le peintre se place en immersion dans l'environnement qu'il représente et effectue un cadrage signifiant de la nature, à l'image du photographe. Les périodes de l'*École de Barbizon* puis de l'*impressionnisme*<sup>13</sup> voient l'utilisation de procédés à la frontière entre procédé photographique et esquisse. Le *Monotype* en est un exemple : les impressions sont obtenues par contact à l'aide d'un négatif verre ou métal, ce négatif étant créé par dessin direct, gravure sur le support.

**Fig. 5** : COROT, Jean-Baptiste Camille : *La Petite Soeur*, épreuve sur papier salé à partir d'un cliché-verre, 1854.

Jean-Baptiste Camille Corot, graveur et peintre français utilise un procédé proche de la technique du monotype,



<sup>12</sup> **ÉCOLE DE BARBIZON** : terminologie associée au collectif de peintres s'intéressant à la notion du paysage "d'après nature", travaillant aux environs de Fontainebleau entre 1825 et 1875. L'École de Barbizon possède de nombreux représentants dont Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny et Théodore Rousseau.

<sup>13</sup> **IMPRESSIONNISME** : « École artistique française, qui se manifesta en peinture principalement, de 1874 à 1886, par huit expositions publiques à Paris. Tendance générale, en art, à noter les impressions fugaces, la mobilité des phénomènes plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses. ». Dictionnaire de la langue française *Larousse* [en ligne], consultation février 2018, rubrique "Impressionnisme".

le *cliché verre*, mis au point par le peintre, dessinateur et graveur Constant Dutilleux. Dans ce procédé, une plaque de verre rendue opaque par l'ajout de collodion<sup>14</sup> est grattée à l'aide d'une pointe puis soumise aux rayons du soleil de façon prolongée, la plaque nettoyée suite à l'insolation sert de matrice à un tirage positif, reproduisant le dessin par le seul effet de la lumière sur les zones laissées intactes par l'outil (collodion insolé, contours du dessin). Dans ces procédés le geste graphique manuel rencontre véritablement le dessin de la lumière. Le cliché verre ainsi que le monotype illustrent l'intégration des techniques photochimiques dans le champ des pratiques picturales et graphiques manuelles et témoignent d'un intérêt artistique des peintres pour les effets à la fois graphiques et lumineux de la photographie. Le verre, support de ces différentes techniques fait de la même façon son apparition dans le processus photographique avec l'avènement du collodion humide. A l'occasion de la première exposition universelle de Londres en 1851, où les évolutions liées à la révolution industrielle sont mises en avant, le britannique Frederick Scott Archer présente le collodion humide, processus photographique sur plaque de verre. L'invention combine les avantages du daguerréotype et du calotype en créant une image détaillée et reproductible par contact grâce au support verre.

La période impressionniste rejoint le principe même de la photographie, l'objet de la recherche picturale de ce mouvement est la captation de l'éphémère, des instants fugaces et la lumière naturelle contenus dans la fraîcheur du moment en plein air. Les sujets abordés par les peintres et les photographes se confondent, les travaux de Claude Monet et de Gustave Le Gray sur les marines explorent les équivalents entre la mer et le ciel. Claude Monet travaille la touche picturale, en superposant les tons et les matières, il reproduit l'ondoiement de l'eau et le moutonnement du ciel dans la peinture "Impression, soleil levant" datant de 1872. Gustave Le Gray de son côté utilise le négatif photographique afin de recomposer le paysage marin formé par l'ensemble du ciel et de l'eau, ne pouvant techniquement le reproduire en une seule image directe, ces marines sont le résultat de l'addition de deux négatifs, l'un présentant les contrastes du ciel et le second ceux de la mer. Le montage des deux négatifs produit un tirage dans lequel transparaît

---

<sup>14</sup> **COLLODION** : Solution chimique photosensible à base de nitrate de cellulose, d'éther et d'alcool utilisée en photographie. Le collodion humide est étalé au pinceau sur la surface verre, il ne se conserve pas, la sensibilisation de la plaque de verre, la prise de vue et le développement doivent avoir lieu dans un temps court.

l’empreinte des phénomènes marins et aériens. Les phénomènes atmosphériques effectuent des gestes qui s’inscrivent dans l’environnement un instant comme un dessin provisoire.



**Fig. 6 (gauche) :**  
LE GRAY, Gustave :  
*Marine, bateau quittant le port,*  
tirage sur papier albuminé d’après  
deux négatifs sur verre au collodion,  
étés 1856 et 1857.

**Fig. 7 (droite) :**  
MONET, Claude :  
*Impression, soleil levant,*  
huile sur toile,  
1872.



Les moyens de la peinture et ceux de la photographie trouvent une forme expressive similaire dans l’écriture des mouvements de la nature. Les outils, pinceaux et découpages de négatifs transcrivent l’impression éphémère produite dans la nature par les reflets, les volumes et le clair-obscur. Ces travaux trouveront plus tard un écho particulier dans la série des *Équivalents* du photographe américain Alfred Stieglitz datant de 1925. Stieglitz produit une étude sur des ciels nuageux, ses esquisses photographiques reproduisent le chaos des éléments. Le phénomène photochimique qui modifie les grains d’argent et en fixe la trace sur la surface sensible fait écho aux phénomènes atmosphériques qui œuvrent perpétuellement et sont à l’origine des effets lumineux visibles dans les différents états du ciel.



**Fig. 8 :** STIEGLITZ, Alfred : *Equivalent*, tirage gélatino-argentique, 1930 (1 et 2), 1927 (3).

## 2/ Les expérimentations photographiques (picturales et graphiques) du pictorialisme

### a) Les précurseurs de la “photographie artistique”

Dans les années 1890, la photographie se répand largement dans les villes et désormais auprès de l'ensemble des catégories de la société, le développement se fait à grande échelle, la photographie s'offre comme un loisir simple transportable partout et accessible à tous économiquement. Dans ce climat de démocratisation de la pratique amateur, des artistes de différentes nationalités choisissent de faire valoir la qualité artistique de la photographie.

**Fig. 9 :** [Publicité] *CAMERA WORK*, Édition n°22, Revue éditée par Alfred Stieglitz, New-York, 1908.



Il est nécessaire que le terme «amateur» soit considéré sous le jour du XIXe siècle, celui-ci évoque une pratique photographique chez des individus non photographes mais qui possèdent des connaissances scientifiques et picturales. Les praticiens évoqués proviennent des milieux scientifiques (chimistes, ingénieurs) et artistiques (peintres), ces connaissances particulières, en lien avec la construction photographique influencent leur approche du médium et de ses esthétiques. Selon Raymond Lecuyer, «Cette équipe d'amateurs passionnés tenta de démontrer qu'un cliché,

qu'une épreuve sont, comme un dessin, comme une gravure, œuvre de science et de choix, d'expérience et de goût et valent ce que vaut leur auteur.<sup>15</sup>». La première union officielle autour de cette problématique esthétique de la photographie prend racine en 1891, à Vienne en Autriche autour de la première exposition du *Camera-Club de Vienne* à laquelle des artistes anglais participent. Alfred Maskell et cinq artistes anglais créent le 9 mai 1892 le *Linked Ring*, le nom faisant référence à l'alliance des artistes ; parmi les membres internationaux : Robert Demachy pour la France, Hector Colard pour la Belgique, Alfred Stieglitz et Fred Holland Day pour les États-Unis. Se séparant de l'attache documentaire de la photographie à l'origine de la conception de la *Société Française de Photographie* (SFP), les français Robert Demachy et Constant Puyo fondent le *Photo Club* de Paris en 1894, équivalent français du *Camera-Club* de Vienne. Alfred Stieglitz fonde aux États-Unis le groupe *Photo-Secession* en 1902 après avoir quitté le *Camera Club de New York*, de la même façon, dans les autres pays, les artistes américains autour de Stieglitz souhaitent s'engager dans une démarche de reconnaissance de la photographie en tant qu'art tout en s'appuyant sur les acquis techniques. Edward Steichen évoque les ambitions d'Alfred Stieglitz dans une lettre<sup>16</sup> publiée dans la revue *Camera Work* en 1915 : «Seul un parfait contrôle de la technique lui permettrait de mettre à profit tout le potentiel de la photographie pour réaliser sa vision.<sup>17</sup>». Les clubs internationaux prennent ainsi racine dans les différentes grandes villes du monde et développent une photographie dite pictorialiste, théorisée une vingtaine d'années avant leurs naissances.

### **b) Le temps du pictorialisme (1903-1917)**

Le pensée pictorialiste trouve son origine en Angleterre dans les écrits de Henry Peach Robinson en 1869 à travers son ouvrage intitulé *Pictorial Effects in Photography* que l'on peut

---

<sup>15</sup> LECUYER Raymond, *Histoire de la Photographie*, Paris, S.N.E.P.-Illustration, 1945, 451 p.

<sup>16</sup> Lettre d'Edward Steichen, *Camera Work* 47, juillet 1914 publication janvier 1915.

<sup>17</sup> «Only by perfect technical control of the medium would Stieglitz be able to tap its full potential to realise his vision.», traduction (De l'Anglais vers le Français) par Frédéric Maurin, in : ROBERT Pam, *Alfred Stieglitz Camera Work, The Complete Illustrations 1903-1917*, Köln, Taschen, 1997, 800 p, p.8 (Anglais), p.65 (Français).

traduire par les “effets picturaux en photographie”. L’auteur évoque dans ce livre les qualités esthétiques de la photographie au delà de la simple reproduction mécanique du réel pour laquelle elle est reconnue. La photographie se lit ici comme un objet de construction et de création à partir du réel dans lequel le photographe est artiste et produit des choix conscients concernant le sujet, le cadrage, la composition et les rendus. L’ouvrage d’Henry Peach Robinson décrit les caractéristiques de ce qui porte alors le nom de *pictorial photography*, que l’on peut traduire par «photographie picturale» et dont la terminologie évoluera vers le mot pictorialisme, nom sous lequel le mouvement photographique est désormais étudié. Le pictorialisme s’intéresse aux thèmes classiques de la peinture que sont : le nu, la scène de genre et le paysage tout en utilisant les possibilités esthétiques infinies permises par la photographie : des déformations, des flous et différentes manipulations que peuvent subir les épreuves photographiques. Le mouvement marque son esthétique par l’usage de produits et d’objectifs particuliers qui dégradent le caractère détaillé et uniforme de la prise de vue photographique. Les lentilles des objectifs sont enduites de graisse afin d’apporter un rendu doux et vaporeux ou encore des objectifs sont construits selon les attentes des artistes afin de répondre à leurs besoins esthétiques. D’autre part, les artistes choisissent de rendre visible les gestes d’essuyages, de grattages et d’enduits qu’ils portent au support photographique et aux objectifs, cette matière translucide intermédiaire qui filtre les rayons lumineux permet de souligner et d’accompagner les rendus diffus et texturés des éléments représentés notamment sur les sujets naturels (eau, nuages, terre). Les français, Jean Leclerc de Pulligny, ingénieur des ponts et chaussées et Constant Puyo ingénieur et photographe produisent une formule spécifique anachromatique<sup>18</sup> qu’ils qualifient «d’objectifs d’artistes» et qui a pour caractéristique un rendu des contours estompé, des lumières diffuses et un environnement peu détaillé, évitant la surreprésentation des imperfections ; c’est le systématisme des informations recueillies par la pellicule qui est ainsi altéré. Tout comme le dessin est toujours plus ou moins sélectif et ne traite pas chaque détail de manière égale, ces expérimentations photographiques usent des caractéristiques visuelles de l’estompage du trait et des détails pour construire l’image de manière sélective. Les objectifs d’artistes utilisent les

---

<sup>18</sup>ANACHROMATIQUE : Se dit en photographie d’un objet possédant des aberrations chromatiques.

conséquences visuelles des aberrations chromatiques<sup>19</sup> et sphériques<sup>20</sup> des objectifs dits anachromatiques afin de produire des images particulières. Ces photographies intègrent les vibrations dues aux décalages chromatiques et à la forme des lentilles ce qui donne des zones plus indistinctes et des rendus comparables à des micro-mouvements. De la même façon, la peinture utilise outils et matières pour incorporer dans ses représentations des frémissements recréant ainsi la vitalité de la nature et son mouvement perpétuel. Les pictorialistes cherchent à associer leurs problématiques esthétiques à la science en produisant des outils et en perfectionnant des techniques. La pratique des artistes s'attache autant à la prise de vue qu'aux traitements apportés: les pictorialistes explorent la part manuelle de la photographie. Ces pratiques sont diverses : le développement au pinceau, le procédé de tirage à la *gomme bichromatée*<sup>21</sup>, les *virages*<sup>22</sup> d'épreuves ou encore les actions directes sur les négatifs ou positifs (épreuves) par grattage, ponçage, dessin, emprunts aux techniques voisines de l'estampe et de la gravure originale (1860-1870), etc. Comme évoqué précédemment, les interventions manuelles des artistes soulignent principalement l'ondoiement de l'eau, le mouvement délicat de la végétation et les variations du temps, en résumé tout ce qui est organique.

Robert Demachy, éminent praticien des techniques manuelles du pictorialisme soutient la valeur artistique de cette démarche, il déclare que «L'instrument peut être plus ou moins facile à contrôler, plus ou moins docile à la direction imprimée par le cerveau et nous admettons que l'instrument en photographie est moins docile que tout autre, mais nous affirmons cependant qu'il peut se plier si bien à la vision artistique du cerveau qui le dirige que deux sujets pareils traités par deux photographes différemment doués seront interprétés d'une façon si dissemblable que la personnalité des auteurs sera imprimée sur les œuvres respectives<sup>23</sup>».

---

<sup>19</sup> **ABERRATION CHROMATIQUE** : objectif dont les rayons lumineux incidents sont différemment déviés selon leur longueur d'onde lors de leur passage dans la (les) lentille(s) ce qui donne lieu à un foyer image par couleur et provoque des irisations sur les contours des éléments de l'image.

<sup>20</sup> **ABERRATION SPHÉRIQUE** : objectif dont les rayons lumineux incidents aux inclinaisons variables vont converger de manière différente selon leur incidence initiale, ce qui crée un étalement du foyer image, générant du flou.

<sup>21</sup> **GOMME BICHROMATÉE** : procédé de tirage photographique non argentique à base de bichromate de potassium et de gomme arabique, le procédé produit une esthétique proche de la peinture, texturée avec de forts contrastes.

<sup>22</sup> **VIRAGE** : colorations de l'épreuve obtenues après bain dans une solution chimique, celle-ci peut être de différents types donnant une nouvelle teinte au tirage photographique.

<sup>23</sup> DEMACHY, Robert, *Bulletin officiel du Photo-Club de Paris*, Paris, 1893 cité par Robert de la Sizeranne in *Revue des Deux Mondes*, Article : "La photographie est-elle un art ?", Paris, 1897.



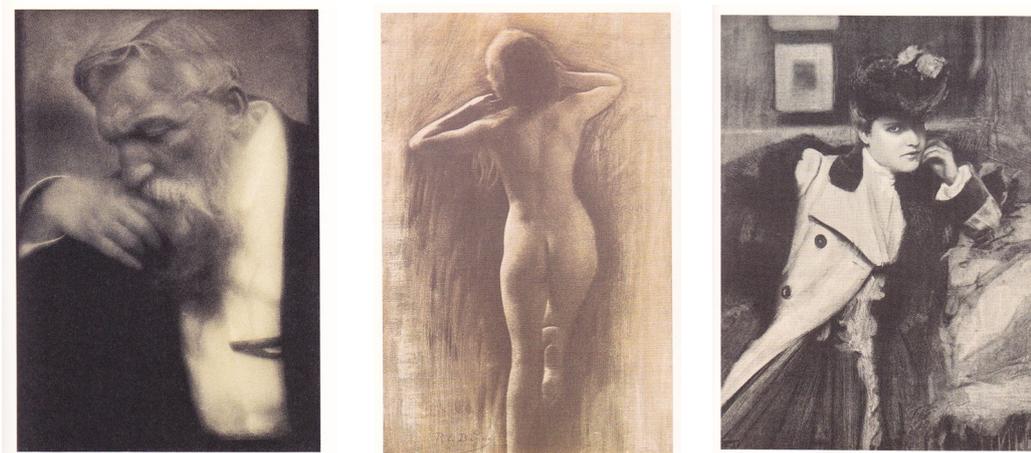
[La thématique du paysage] **Fig. 10 à 12**, de gauche à droite :

**10.** DEMACHY, Robert : *On the Lake*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°5, 1904.

**11.** WEDING, Thomas W. : *In the Garden*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°10, 1905.

**12.** STEICHEN, Edward : *Portrait of a Young man*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°11, 1905.

Les œuvres de portraits et de nus réalisées par Robert Demachy, Edward Steichen et René Le Bègue démontrent l'importante proximité du pictorialisme avec les fondements du dessin, caractérisés par le jeu des ombres, l'usage simplifié des lumières et le travail des masses sombres. La technique du clair-obscur fait émerger les zones de lumières par l'adjonction d'importantes zones obscures et le graphisme des traits hachurés saturent le fond pour détacher la forme.



[La thématique du portrait et du corps]

**Fig. 13 à 15**, de gauche à droite

**13.** STEICHEN, Edward : *M. Auguste Rodin*, Photogravure, Camera Work n°34-35, 1911.

**14.** BEGUE (LE), René : *Étude*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°17, 1907.

**15.** DEMACHY, Robert : *Portrait de Mlle D.*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°16, 1906.

Le Camera-Club de New-York marque l'importance du pictorialisme par la direction d'Alfred Stieglitz et d'Edward Steichen, figures importantes du mouvement qui créent une revue périodique intitulée *Camera Work* dont la première parution a lieu en 1903 à New York et la dernière 14 ans plus tard en 1917 après cinquante numéros. *Camera Work* est la première publication entièrement photographique, elle présente les travaux de nombreux photographes<sup>24</sup> venus du monde entier, Robert Demachy, Edward Steichen et Alfred Stieglitz notamment. Les dernières années de publication, la revue intègre des esquisses, des reproductions de sculptures et de tableaux d'artistes<sup>25</sup> ne pratiquant pas la photographie tels Pablo Picasso, Henri Matisse et Auguste Rodin proposant aux lecteurs d'apprécier sans différenciation la création artistique photographique et picturale. Le magazine affirme le statut d'artiste auteur quelque soit le médium de création autour de la thématique commune du geste créateur. En parallèle de la revue *Camera Work*, Stieglitz et Steichen développent l'idée d'exposer les photographies, ce qui marque leur volonté de légitimation de l'art photographique à travers des œuvres physiques, là où les galeries et salons présentent principalement la peinture de façon magistrale, refusant à la fois l'esquisse et la photographie. Les pratiques du dessin et de la photographie sont écartées de la représentation magistrale muséale et des salons destinés au grand public, vraisemblablement du fait qu'elles représentent, à l'époque, une ébauche, une aide à la peinture et non ce que les contemporains reconnaissent comme œuvre. Le groupe de la Photo-Secession organise sa première exposition intitulée «*American Pictorial Photography Arranged by the Photo-Secession*» en 1902, celle-ci marque la naissance de la terminologie de la photographie «picturale». A partir de 1905 Stieglitz et Steichen offrent au public américain un lieu de rencontre et d'observation de la photographie pictorialiste tirée en ouvrant une galerie au pied de la tour New-yorkaise dans laquelle Steichen possède son atelier. Le lieu est au cœur de la principale grande ville américaine, sur la cinquième avenue, au numéro 291. La galerie porte le nom de «*Little Galleries of Photo-Secession*» mais est rapidement surnommée «*291*» du fait de son emplacement.

---

<sup>24</sup> La publication *Camera Work* intègre notamment les photographes suivants : Julia Margaret Cameron, Gertrude Käsebier, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn, David Octavius Hill, Robert Adamson, Constant Puyo, René Le Bègue et Paul Strand.

<sup>25</sup> La publication *Camera Work* intègre notamment les peintres et sculpteurs suivants : Pablo Picasso, Eugène Boudin, Rembrandt, Sandro Botticelli, Diego Velásquez, Henri Matisse, Auguste Rodin et Paul Cézanne.

Les expositions permettent de mettre en avant le rendu pictural des photographies, les visiteurs peuvent y observer les matières particulières et granuleuses des papiers, les rendus texturés des procédés tels que la gomme bichromatée, les traits dessinés des esquisses photographiques de Robert Demachy particulièrement et les flous spécifiques de Julia Margaret Cameron. La revue et les expositions illustrent l'évolution du mouvement jusqu'à son terme en passant par trois phases :

Les débuts, entre 1903 et 1910, sont marqués par la publication massive de photographies nouvelles, empreintes de qualités pictorialistes. Les photographes proposent une vision artistique de la photographie par la manipulation du support, l'ajout du flou, le travail des textures et le dessin des contours.

Entre 1910 et 1912, la revue intègre des productions artistiques diverses venant interagir et légitimer le caractère artistique de la recherche photographique du pictorialisme. Le parallèle est proposé entre la photographie et le dessin, les grands maîtres intégrés à la publication le sont notamment au titre des esquisses.

Pour finir, à partir de 1913 jusqu'à la dernière édition de 1917, l'esthétique s'épure et se détache petit à petit des artifices apportés et notamment des effets de matière pour légitimer la qualité artistique de la photographie. L'image veut exister en tant qu'art sans se référer à la peinture,



**Fig. 16 à 18**, de gauche à droite

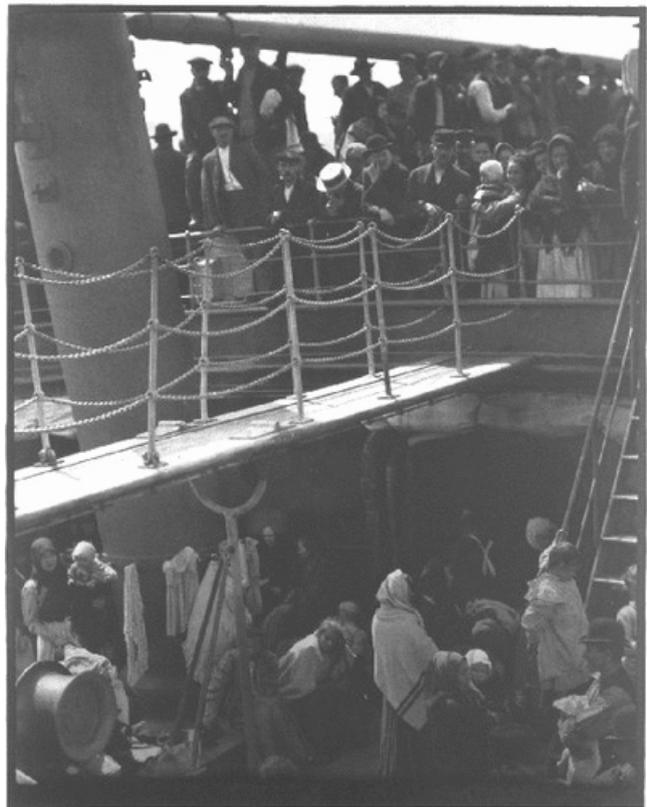
**16.**PICASSO, Pablo : *The Wandering Acrobats*, Reprographie demi-ton, Camera Work numéro spécial, 1912.

**17.**MATISSE, Henry : Photogravure of *Drawing*, Photogravure, Camera Work n°32, 1910.

**18.**RODIN, Auguste : Photogravure of *Drawing*, Photogravure, Camera Work n°34/35, 1911.

par ses qualités esthétiques et mécaniques propres. Le contexte de la première guerre mondiale s'ajoute au déclin de la conception initiale du pictorialisme, interventionniste aux fortes références à la peinture et mène le mouvement à son terme. Des dernières productions photographiques de Camera Work plus classiques, émerge le mouvement dit de la *Straight Photography*, de la «Photographie pure» dénuée des démarches interventionnistes de la photographie picturale, un retour à l'essentiel du médium.

**Fig. 19 :**  
STIEGLITZ, Alfred :  
*The Steerage*,  
Photogravure sur  
papier japon,  
1915.



Une grande partie des photographes pictorialistes se tournent vers cette nouvelle pratique, travaillant principalement la photographie par sa composition et son point de vue plutôt que les aspects de surface et de

traitement du support. La photographie dite «artistique» portée par les pictorialistes ne possède plus les faveurs de la critique bien que quelques adeptes prolongent leurs expérimentations après 1920. Aux côtés de quelques anciens praticiens, s'ajoutent de nouveaux membres ; la pratique reste internationale notamment avec José Ortiz Echagüe en Espagne et Alexander Keighley en Angleterre. La nouvelle formule pictorialiste écarte le procédé de tirage à la gomme

bichromatée au profit de recherches concernant le procédé au charbon<sup>26</sup>, les encres grasses<sup>27</sup> ou encore le bromoil<sup>28</sup>, cherchant à perfectionner les techniques alternatives à la photographie classique et au tirage, des processus demandant un travail manuel important. Le photographe pictorialiste travaille la matière photographique depuis la préparation manuelle de la plaque de verre jusqu'aux opérations de manipulation des tirages, donnant et recherchant des rendus contrastés, vaporeux et dessinés aux contours ciselés.

### c) La presse et l'édition face à la "photographie artistique"

Outre les expérimentations esthétiques du support photographique, Robert Demachy et Constant Puyo s'intéressent depuis le début du XIXe siècle à une photographie proche du dessin et des études du nu féminin. Leurs recherches sont autant photographiques que littéraires, ils publient nombre d'ouvrages sur les techniques, la pratique et les rendus de la photographie dites d'art. Puyo publie en 1896 ses *Notes sur la Photographie Artistique*<sup>29</sup> dans lesquelles il énonce sa vision du lien entre photographie et art puis avec Robert Demachy, en 1906 il décrit les conditions techniques des procédés artistiques et leurs rendus dans l'ouvrage *Les Procédés*

---

<sup>26</sup> **PROCÉDÉ AU CHARBON** : « Une feuille de papier est enduite d'une couche de gélatine sensibilisée (au bichromate) et colorée par un pigment. Après exposition à la lumière U.V. sous un négatif, le papier pigmenté est mis en contact parfait avec le papier transfert, gélatine contre gélatine. Après environ 20 minutes de séchage, on procède au dépouillement de l'image dans de l'eau tiède. Les parties non insolées se dissolvent en entraînant le pigment, laissant apparaître le papier (parties claires), les parties insolées sont tannées par l'action du sel chromique et sont donc insolubles, elles emprisonnent le pigment constituant ainsi les parties sombres de l'image. L'image se forme en relief, plus la partie de l'image est sombre, plus la couche de gélatine est épaisse. » Définition du « procédé au charbon » proposé par Jean-Yvon Guilloux in *Galerie-Photo.com* site web [en ligne], 2006. URL : <http://www.galerie-photo.com/photographie-technique-charbon.html>

<sup>27</sup> **ENCRES GRASSES** : « [...] Mis au point par Alphonse Poitevin en 1855 et est réintroduit en 1904 par G. E. H. Rawlins. Il comprend deux types de procédés non argentiques, d'une part les épreuves à l'huile et son dérivé le report à l'huile, d'autre part le procédé au bromoil. Dans les procédés de tirage aux encres grasses, la couche sensible se compose d'une gélatine bichromatée qui, en contact sous un négatif, durcit en fonction de l'exposition à la lumière. Après le dépouillement à l'eau, les zones non durcies absorbent celles-ci. Les encres grasses (ou couleur à l'huile) appliquées en surface sont repoussées dans ces zones humides et absorbées au contraire par les zones sèches de la couche sensible. Le tirage peut être conservé en l'état ou transféré sur un autre support par l'intermédiaire d'une presse, la matrice de gélatine pouvant alors être de nouveau enduite d'encre grasse pour produire un nouveau tirage. » Définition des procédés aux « encres grasses » in *Arago*, le portail de la Photographie [en ligne], URL : [https://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=GPP026\\_3\\_VForm&ERIDS=2C6NU00BY4CR:2C-6NU00507X1:2C6NU003AX1A](https://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=GPP026_3_VForm&ERIDS=2C6NU00BY4CR:2C-6NU00507X1:2C6NU003AX1A)

<sup>28</sup> **BROMOIL** : « Né du procédé ozochrome de Thomas Mauly, le bromoil offre le grand avantage de permettre d'encre des agrandissements. Une épreuve sur bromure ordinaire est blanchie dans un bain de sulfate de cuivre, de bichromate de potasse et d'acide sulfurique : le dépôt d'argent visible se trouve transformé en une simple couche de gélatine possédant pour l'eau un pouvoir d'absorption plus ou moins considérable. Comme cette absorption est proportionnelle à l'intensité de l'impression originale, on peut donc, l'épreuve une fois gonflée, puis essorée, l'encre au pinceau et convertir l'image argentique primitive en une image pigmentaire » Définition du « Bromoil » proposé par Raymond LECUYER in *Histoire de la Photographie*, Paris, S.N.E.P.-Illustration, 1945, 451 p.

<sup>29</sup> PUYO Constant, *Notes sur la Photographie Artistique*, Paris, Gauthier-Villars & fils, 1896, 50 p.

*d'Art en Photographie*<sup>30</sup>. Ils publient aussi ensemble dans les bulletins du Photo-Club de Paris depuis 1891. La proximité des deux artistes avec le monde de l'édition permet de concevoir leurs influences et leurs évolutions graphiques. Les mouvements de la presse et de l'édition suivent les mouvements de la photographie artistique et les prolongent. Entre 1900 et 1920, la photographie artistique intègre un grand nombre de publications et rejoint le mouvement de l'*Art Nouveau* apparu en 1890. Puyo publie régulièrement dans la revue parisienne de mode féminine *Femina* au début des années 1900 ; ses photographies côtoient les esquisses de silhouettes et les dessins de scènes de la vie mondaine. La revue contient par ailleurs des photographies non créditées mais annotées «photo d'Art», celles-ci sont le résultat d'une fusion d'images photographiées avec des éléments stylistiques (chapeau, détails du tissu, traits) redessinées par dessus. Les œuvres de Puyo et Demachy s'intéressent particulièrement à la question de la représentation du corps et de la silhouette féminine et le mouvement d'Art Nouveau aux côtés duquel ils évoluent appuie la prédominance de ces motifs.

**Fig. 20 :**  
Publication bi-mensuelle illustrée : Revue *Femina*, n°286, Paris, 15 décembre 1912.

[Couverture et extrait de deux pages intérieures].



Au même titre que l'impressionnisme, la photographie dite artistique et le pictorialisme s'intéressent au portrait féminin, à la mise en valeur des chevelures, à la matière des drapés et emploient des procédés particuliers de tirage et de manipulation (gomme

<sup>30</sup> DEMACHY Robert et Constant PUYO, *Les Procédés d'Art en Photographie*, Paris, Photo-Club de Paris, 1906, 256 p.

bichromatée, encres grasses et autres) afin de rendre compte de silhouettes, de dégradés et de jeux de clairs-obscurs. Au travers de ses images, l'artiste cherche la forme, le tracé, le rendu particulier d'un élément précis laissant en retrait le reste du visuel, c'est cette forme de représentation photographique sélective qui use des moyens de manipulation de l'image lors du tirage et qui donne son caractère éminemment graphique à la photographie. Ainsi, le médium photographique est utilisé pour esquisser les corps.

Les thématiques et représentations initiées au début du XIXe siècle dans la presse féminine française perdurent avec les artistes post-pictorialistes qui continuent à produire après la Première Guerre Mondiale. La revue *Art & Photo* dirigée par M. Royet présente entre 1923 et 1927 les avancées techniques, les productions artistiques de la photographie et les publicités pour pellicules, objectifs et outils de retouche. Cette publication fait écho à la revue *L'Amateur Photographe* qui se base sur les mêmes thématiques entre 1898 et 1900.

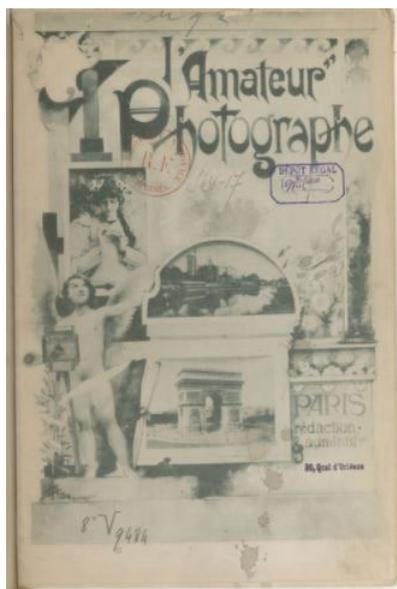


Fig. 21 et 22 :

21. ROYET, M. : Revue *Art & Photo*, Revue mensuelle illustrée, n°40, Saint-Etienne, 1927. [Couverture]

22. Publication illustrée : *L'Amateur Photographe*, n°4, Paris, 8 janvier 1900. [Couverture]

Dominique Baqué dans la préface de l'ouvrage de László Moholy-Nagy *Peinture, Photographie, Film*<sup>31</sup> définit les expérimentations pictorialistes comme le «mixte de photographie et de peinture qui, pour vouloir conférer à la photographie le statut d'art, mobilise pinceaux, brosses

<sup>31</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie (Malerei, Fotografie, Film)*, Munich, Albert Langen Verlag, 1927), traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par J. Kempf et G. Dallez, préface de Dominique Baqué, Paris, Gallimard, collection «Folio essais», 2007, 317 p.

et grattoirs, défend la retouche manuelle et l'esthétique du flou, et propose les icônes précieuses et nostalgiques d'un XIX<sup>e</sup> siècle qui n'en finit pas de s'achever.<sup>32</sup>». La période des différentes mouvances pictorialistes s'étalent du tout début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux alentours de 1925 pour les derniers protagonistes et pose la question de la photographie en tant qu'art légitime. Raymond Lecuyer dans l'*Histoire de la Photographie*<sup>33</sup> qu'il publie en 1945 retrace ce qu'il nomme «la vogue de la Photographie Artistique<sup>34</sup>» et en fait le bilan avec ces mots : «Que les ambitions de la “photographie artistique” n'aient été que imparfaitement réalisées, nous ne le contestons pas. Pourquoi cette incomplète victoire ? Parce que ses tenants, au lieu de chercher les lois propres à un art photographique, s'entêtèrent à vouloir adopter les règles, les principes qui leur semblaient être ceux de la peinture et du dessin. Que par la composition le photographe puisse faire œuvre personnelle et, dans une certaine mesure, œuvre d'artiste, cela semble une vérité démontrée, inattaquable. [...] Ils ont fait admettre que le photographe peut exprimer sa personnalité par la photographie.<sup>35</sup>». Le pictorialisme a mis en évidence l'affinité entre le dessin et la photographie et fait preuve de la légitimité du procédé photographique comme art. L'art pour le pictorialiste se traduit par le rapport au dessin avec les choix exprimés au travers du graphisme de la sélection des sujets, la volonté de renforcer ou d'atténuer des éléments, choix qui semblaient manquer à la photographie. C'est la dynamique expressive du geste qui contribue à renforcer les formes et mouvements organiques, l'artiste donne une forme à son art en superposant son geste manuel au «geste» de la nature.

### **3/ La nouvelle vision, László Moholy-Nagy et le Bauhaus**

#### **a) De la nouvelle objectivité à la nouvelle vision**

Le mouvement de la *Straight Photography*, initié en réaction à la condamnation de la vision

---

<sup>32</sup> BAQUE Dominique, *Peinture, Photographie, Film ...*, *ibid.*, p.32.

<sup>33</sup> LECUYER Raymond, *Histoire de la Photographie*, *op cit.*, p.33.

<sup>34</sup> Intitulé d'un chapitre de l'ouvrage de Raymond LECUYER, *Histoire de la Photographie*, *ibid.*, p. 153-p.172.

<sup>35</sup> *ibid.*

pictorialiste par la communauté des artistes, qui ne voit dans cette vision que le calque des esthétiques et des thématiques de l'art pictural et non un art nouveau, connaît une évolution conséquente. En parallèle de cette tendance photographique, se construit à partir de 1918 un courant artistique plus large couvrant de nombreuses disciplines (peinture, cinéma, littérature, photographie, etc) : la *Nouvelle Objectivité*<sup>36</sup> prenant racine en Allemagne. Après les périodes *Dadaïstes* (1916-1923), *Cubistes* (1907-1920) et les mouvements contemporains comme le *Surréalisme* et l'*Expressionnisme* débutés en 1924 et 1908, ce mouvement offre un retour aux thématiques classiques de la peinture et notamment à l'observation du réel et du quotidien. Les représentations se veulent davantage frontales et authentiques. L'évolution de la Nouvelle Objectivité est interrompue par l'arrivée au pouvoir en Allemagne du régime Nazi, qui condamne les artistes qu'il décrit comme «dégénérés» en 1933. L'Expressionnisme, autre mouvement contemporain, traite quant à lui de la représentation subjective de la réalité, la déformant et proposant aux spectateurs la mise en forme d'une émotion. C'est à la fois la subjectivité et la déformation du regard décrites par l'Expressionnisme et l'attachement à la représentation de la réalité, pure et frontale qu'aborde le courant photographique de la Nouvelle Vision qui débutent en Allemagne en 1917. L'évolution technique des appareils photographiques, devenus transportables par la réduction de leur poids et de leur taille, comme le montre en 1914 le développement du premier appareil léger et portatif de prise de vue, le confidentiel Ur-Leica (produit en 3 exemplaires) suivi en 1925 par le Leica modèle A (perfectionné depuis 1914 et plus largement diffusé) permet à la photographie de s'émanciper des points de vues standards subordonnés à l'utilisation d'un matériel de prise de vue imposant et fragile. Le mouvement de la *Nouvelle Vision*, s'appuyant sur la maniabilité nouvelle de l'outil photographique cherche à se libérer définitivement de la tradition des Beaux-Arts et propose des vues inédites sur le monde en rupture avec l'espace classique. Le champ photographique est sujet à l'expérimentation de points de vue novateurs (plongées, contre-plongées fortes), à des investigations graphiques en laboratoire et même aux pratiques photographiques sans appareil. La Nouvelle Vision compte

---

<sup>36</sup> **NOUVELLE OBJECTIVITÉ** : Parmi les principaux protagonistes se trouvent : Otto Dix, Alexander Kanoldt, George Grosz, Georg Schrimpf et Max Beckmann.

dans ses rangs de nombreux artistes<sup>37</sup> pluridisciplinaires, liés au graphisme, à l'architecture, à la peinture et au design.



**Fig. 23 et 24 :**

**23.** LANGDON COBURN, Alvin : *The Octopus*, New-York, Tirage platine, 1912.

**24.** MOHOLY-NAGY, László : *From the Radio Tower. Bird's Eye View*. Berlin, Épreuve gélatino-argentique, 1928.

Mark Osterman et Grant B. Romer évoquent le tournant de cette période, dans la partie historique de *The Focal Encyclopedia of Photography*<sup>38</sup> : «Tout comme les peintres ont abandonnés les points de vues conventionnels liés à la perspective traditionnelle, les photographes ont commencé à explorer l'usage de points de vues déroutants, prenant des photographies de haut (plongée), d'en-bas (contre-plongée) et en diagonale de leurs sujets. Cela produisait des distorsions, des déformations et des raccourcis (rétrécissements) qui attiraient l'attention à la fois sur le système optique de l'appareil - ne ressemble pas du tout à l'œil - et sur l'image

---

<sup>37</sup> Artistes remarquables de la **Nouvelle Vision** : László Moholy-Nagy, Germaine Krull, Alexander Rodtchenko, Alvin Langdon Coburn et Umbo (Otto Maximilian Umbehr dit).

<sup>38</sup> PERES Michael R. (Éditeur en chef), *The Focal Encyclopedia of Photography* 4th edition, Waltham, Focal Press, 2007, 880 p.

photographique comme quelque chose de potentiellement artificiel. Les sources de beaucoup de ces effets étaient la photographie aérienne et les études scientifiques du mouvement.<sup>39</sup>». La dynamique de la composition et les points de vue radicaux font échos aux formes géométriques abstraites du Constructivisme Russe, mouvement pluridisciplinaire (peinture, architecture, design et typographie) apparu en Russie en 1913. Le Constructivisme Russe compte parmi ses rangs des artistes tels que Kasimir Malevitch et Alexandre Rodtchenko. Alvin Langdon Coburn, membre de la Photo-Secession produit dès 1913 une vision abstraite de la ville de New-York par ses expérimentations de la technique photographique sans objectif du sténopé<sup>40</sup> dans le but de réaliser des images graphiques. Bien que radicalement différente du pictorialisme, cette nouvelle approche de la photographie remet toutefois le dessin au cœur de la vision artistique en proposant de nouvelles formes de représentation photographique s'appuyant elles aussi sur le dessin produit par le visible. L'utilisation prononcée du contraste sur les formes graphiques de la ville ou encore de la vie industrielle met en exergue les traits et contours des éléments représentés, exagérant à la manière du dessinateur manipulant son crayon. Les formes géométriques créées entrent en résonance avec les dessins abstraits du Constructivisme Russe. Les photographies présentent une architecture simplifiée et géométrisée dont les formes sont mises en exergue par l'absence de perspective. L'image est poussée vers une planéité totale, ce qui lie la photographie au dessin dans son rapport à la surface plane du papier. Les premières images abstraites produites par le photographe américain Alvin Langdon Coburn sont les prémisses du mouvement de la Nouvelle Vision. László Moholy-Nagy est une figure emblématique de ce courant, peintre et photographe né en Hongrie, il s'attache à rapprocher les nombreuses disciplines des Arts Appliqués dans une recherche entre techniques artisanales et industrielles, plaçant au cœur de l'art des enjeux aussi bien fonctionnels que conceptuels, il cherche à éduquer le regard aux formes issues des productions contemporaines. Alors que les

---

<sup>39</sup>“Just as painters continued to abandon the conventional point of view associated with traditional perspective, photographers began to explore the use of disconcerting viewpoints, taking photographs from above, from below, and at oblique angles to their subject. This produced distortions, deformations, and foreshortening, which called attention both to the optic system of the camera - which is not at all eye-like - and to the photographic image as something potentially unnatural. The sources of many of these effects were aerial photography and scientific studies of motion.”, traduction par l'auteure à partir de : PERES Michael R., *The Focal Encyclopedia...*, op cit., p.181. Section [“Major themes and photographers of the 20th century”].

<sup>40</sup> **STÉNOPE** : Plaque métallique très mince percée d'un petit trou, faisant office d'objectif placée sur l'une des faces d'une boîte de la taille de son choix servant de chambre noire (Camera Obscura), on nomme le dispositif photographique sténopé.

pictorialistes étaient sensibles au flou et au désordre naturel des formes et matières organiques, l'expression graphique se fait plus incisive car les artistes s'inspirent des formes produites par l'architecture et l'industrie dont les matériaux solides produisent des formes épurées aux contours nets.

### **b) La naissance de l'école du Bauhaus, les expérimentations manuelles photo-graphiques, entre photographie et graphisme.**

Les mouvements de la Nouvelle Vision et du Constructivisme Russe réinventent les représentations du monde. Dans la lignée de ces productions se déploie un système de création basé sur une imagerie liant les productions de masse de la consommation industrielle aux domaines des Beaux-Arts, s'attachant à la cinétique, aux traits et à la structure des éléments manufacturés autant d'un point de vue fonctionnel qu'esthétique. La volonté de décroisement des disciplines artistiques et de réunion de l'artiste et de l'artisan mène l'architecte et designer Allemand, Walter Gropius à proposer en 1919 la constitution d'un laboratoire d'expérimentation artistique pluridisciplinaire. L'école du Bauhaus voit le jour en avril 1919 à Weimar en Allemagne, son nom provenant de l'Allemand «Bau : construction, bâtiment» et «Haus : maison», signifie «la maison de la construction». L'école se construit entre 1919 et 1922 en s'appuyant principalement sur des figures dominantes de la peinture, nommées «maîtres» dans l'enceinte scolaire, parmi eux Paul Klee, Johannes Itten et Vassily Kandinsky et annonce l'ambition de déconstruire le cloisonnement entre artisan et artiste. Le «cours préliminaire» est donné par ces artistes. Ainsi tous les élèves qui choisissent une discipline d'art appliqué avec sa technique propre sont formés d'abord à la pratique du dessin et de la peinture. Ainsi, la photographie tout comme l'architecture et le design se base de fait sur un apprentissage artistique à travers l'étude du geste et des relations dynamiques qu'entretiennent les formes et les couleurs indépendamment du médium utilisé. L'année 1923 marque l'arrivée du photographe et peintre constructiviste László Moholy-Nagy en tant qu'enseignant des cours préliminaires et des travaux sur le métal et la mise en place de la devise emblématique de l'école «L'art et la technique, une nouvelle unité.<sup>41</sup>»

---

<sup>41</sup> «Kunst und Technik - eine neue Einheit» traduction par l'auteur.

Mark Osterman et Grant B. Romer soulignent les enjeux photographiques de cette nouvelle forme de création dans *The Focal Encyclopedia of Photography*<sup>42</sup>, «ces effets photographiques ont été utilisés pour créer un monde d'image célébrant l'ingénierie, la production de masse, le commerce et la mode.<sup>43</sup>». Les artistes investissent de multiples domaines d'études tels que l'architecture, le design, la photographie, la peinture, la sculpture et la typographie et se réunissent autour d'une volonté commune d'abolir la séparation entre Arts appliqués et Beaux-Arts. Ce regroupement d'artistes autour de questionnements identiques donne naissance à de nouvelles techniques et expérimentations photographiques et graphiques. László Moholy-Nagy publie en 1927 puis en 1929 deux ouvrages majeurs, *Peinture, Photographie, Film*<sup>44</sup> et *The New Vision*<sup>45</sup> sur les fondements de sa pensée et les thématiques de recherches de l'école et du mouvement associé. La photographie, au même titre que les autres disciplines des Arts Appliqués étudiées à l'école fait l'objet d'une réhabilitation en tant qu'art majeur à travers les recherches graphiques pluridisciplinaires. La surface sensible est le support de la création, la photographie se définit alors comme un médium d'expression autonome. Toute la réflexion de László Moholy-Nagy se base sur la question du médium et ce qui lui donne son caractère artistique. Ses questionnements portent ainsi sur la forme, l'espace, la matière et la couleur. Le peintre et photographe hongrois expose les enjeux de ce qu'il exprime comme le nouveau médium artistique à part entière dans le chapitre «Surréalisme et photographie» de *Peinture, Photographie, Film* : «La particularité de la photographie, à l'origine créée pour l'enregistrement exact de la réalité immédiate, est de pouvoir se transformer en instrument du fantastique, du rêve, du surréel et de l'imaginaire. Le désir de pénétrer l'inconscient et d'atteindre un mécanisme d'inspiration plus facilement contrôlable est sans nul doute un aspect éternel de la condition humaine. La photographie sans appareil, les prismes, le photomontage, les distorsions mécaniques ou chimiques, l'utilisation de négatifs et la solarisation sont autant de techniques légitimes d'enregistrement

---

<sup>42</sup> *ibid.*, p.35

<sup>43</sup> «These effects, all of which could be done in the camera, were used to create an image world that celebrate engineering, mass production, commerce, and fashion.», traduction par l'auteure à partir de : PERES Michael R., *The Focal Encyclopedia...*, *ibid.*

<sup>44</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film...*, *op cit.*, p.32.

<sup>45</sup> MOHOLY-NAGY László, *The New Vision, Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture with Abstract of an Artist (The New Vision, Berlin, Hans M. Wingler, 1929), New York, Dover Publications INC., 2005, 231 p.*

photographique. En même temps, elles permettent de créer un langage photographique plus complexe. [...] Consciemment ou inconsciemment, il va naître de toutes ces expériences une nouvelle forme de création par la lumière.<sup>46</sup>». La photographie fait partie intégrante des enseignements de l'école et entre en adéquation avec les recherches sur la lumière, la cinétique et la prise de vue sans appareil (expérimentale et radiographique). Les élèves et enseignants du Bauhaus se penchent sur les techniques de révélation et de fixage de l'image au noir ainsi que sur les effets optiques que le système photographique peut produire. La période du Bauhaus voit l'émergence de la création expérimentale d'images abstraites s'attachant aux formes géométriques élémentaires et aux sillons de lumières dessinés par le mouvement d'objet. Dès 1917, Alvin Langdon Coburn, dans la lignée de ses expérimentations au sténopé évoquées auparavant, étudie la cinétique du mouvement lumineux. Les images construites en studio sont le produit d'un dispositif kaléidoscopique nommé *Vortographe* utilisant miroirs et source lumineuse ponctuelle afin d'obtenir les traces scripturales, précises et contrastées du passage du flux lumineux et de sa réflexion sur la surface sensible.

La technique du photogramme<sup>47</sup>, révélée par le scientifique anglais Thomas Wedgwood au début du XIXe siècle et perfectionnée par William Henry Fox-



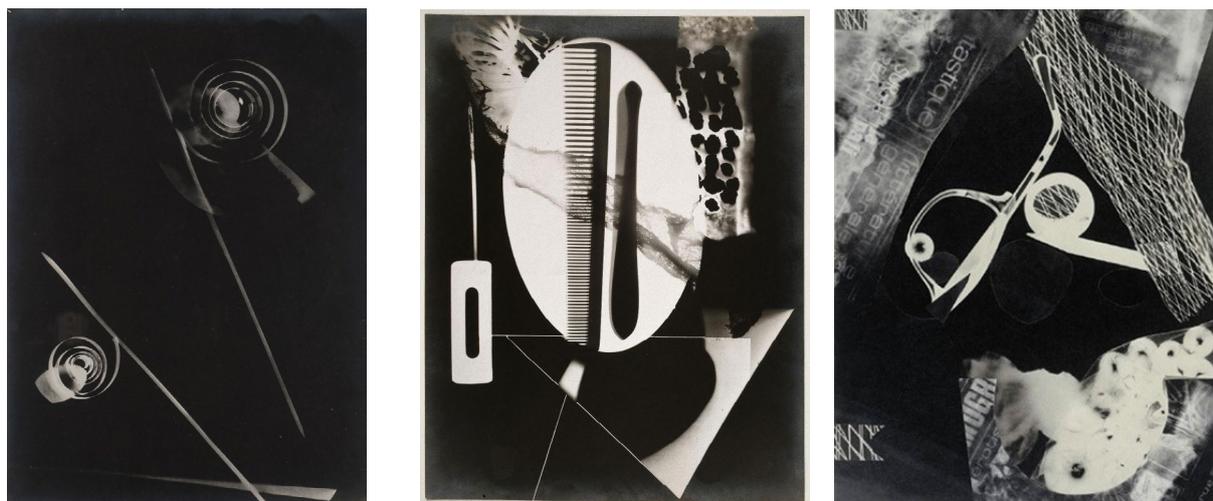
**Fig. 25 et 26 :**

LANGDON COBURN, Alvin :  
Vortograph [non numérotés], Épreuve  
gélantino-argentique, circa 1916-1917.

<sup>46</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film ...*, op cit., p.32.

<sup>47</sup> PHOTOGRAMME : « PHOT. Image photographique obtenue sans emploi d'objectif en plaçant un objet devant ou sur un papier photographique sensible et en éclairant l'ensemble d'une lumière orientée ou modulée. ». in *Dictionnaire du Centre National de Ressources textuelles et lexicales du Cnrs* [en ligne], consultation mars 2018.

Talbot à la fin du même siècle était utilisée en botanique pour sa capacité de reproduction exacte des détails de la nature. Elle voit son renouveau dans les exercices photographiques abstraits du Bauhaus en laboratoire argentique noir et blanc. La redécouverte du procédé se produit simultanément au cœur de l'école du Bauhaus avec les expérimentations de László Moholy-Nagy, par accident dans la photographie américaine avec Man Ray aux États-Unis et enfin avec l'artiste dadaïste Christian Schad en Allemagne aux alentours de l'année 1922. Man Ray nomme son invention «*rayogramme*» en référence à la radiographie aux rayons X, technique produisant des rendus esthétiques proches de la radiographie médicale, aux formes blanches marquées sur un fond noir. De son côté, Christian Schad intitule sa technique «*schadographie*». Et enfin, Moholy-Nagy désigne ses propres réalisations comme des «enregistrements schématiques du mouvement de la lumière<sup>48</sup>».



**Fig. 27 à 29 :**

**27.** MOHOLY-NAGY, László : *Sans-titre*, Photogramme, Épreuve gélatino-argentique, 1925.

**28.** RAY, Man : *Champs Délicieux*, 2ème *Rayographie*, Épreuve gélatino-argentique, 1922.

**29.** SCHAD, Christian : *Schadographie*, Épreuve gélatino-argentique, 1975.

---

<sup>48</sup> Extrait de l'article du portail de la photographie *Arago* [en ligne] à la section «László Moholy-Nagy», consultation mars 2018. URL : [https://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=GPP026\\_3\\_VForm&ERIDS=2C6NU00BY4CR:2C6NU0OBSIV4:2C6NU0OBM4JR:2C6NU0004QFT:2C6NU0ZSGGZZ](https://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=GPP026_3_VForm&ERIDS=2C6NU00BY4CR:2C6NU0OBSIV4:2C6NU0OBM4JR:2C6NU0004QFT:2C6NU0ZSGGZZ)

Les photogrammes de László Moholy-Nagy, de Man Ray et de Christian Schad divergent, les premiers étant dans la lignée du constructivisme, les deuxièmes dans celle du surréalisme et les troisièmes dans les traces du dadaïsme, montrant trois visions distinctes de l'abstraction photographique. Le procédé est éminemment proche du dessin, par la qualité du trait, l'outil est tout autre que le crayon et pourtant authentiquement celui de l'écriture, de l'interaction de la lumière sur le papier. Au-delà de l'action directe de la lumière c'est le contact immédiat de la forme sur le papier qui crée le dessin, de la même façon que le graphisme naît du contact du crayon. La photographie est produite sans appareil par action directe de la lumière. Le Bauhaus se penche également sur d'autres formes de créations lumineuses telles que la *surimpression*<sup>49</sup>, la radiographie, la microphotographie et le photomontage (collage et découpage). La découpe est une pratique du dessin, permettant de sélectionner un élément et de le détacher de son contexte initial pour le mettre en valeur ou l'associer à d'autres traits. Ces pratiques possèdent une dimension manuelle, l'artiste a recours à l'outil photographique afin d'écrire avec la lumière, la manipuler pour lui donner une forme originale et palpable. Moholy-Nagy regroupe ces techniques expérimentales sous l'appellation de la «photoplastique», représentations plastiques abstraites aux traits organiques. Le médium photographique devient le vecteur d'un langage artistique à l'écriture abstraite, relevant de l'imaginaire et du sur-réel, s'émancipant totalement de sa mission première de reproduction. Le photographe est alors reconnu comme auteur et artiste, à l'origine de la création d'un contenu nouveau détaché de tous référents réels, reflet de son expression personnelle et sensible. La conception du photographe dans le Bauhaus correspond à la conception de l'art par László Moholy-Nagy dans le chapitre les «Écritures de la lumière» de l'ouvrage *Peinture, Photographie, Film*<sup>50</sup> qu'il aborde de la façon suivante : «L'art est donc la mise en relation des “appareils fonctionnels” et des sensations et perceptions qui adviennent au sujet. Il est aussi l'intégration de l'inconnu au connu.<sup>51</sup>». Le Bauhaus, la Nouvelle Vision et son prédécesseur, la Nouvelle Objectivité renouent avec le dessin en caractérisant les formes, géométriques et organiques sous l'angle graphique, appuyant les lignes et figures par

---

<sup>49</sup> **SURIMPRESSION** : Addition de deux images ou plus sur une même surface sensible créant une photographie composite.

<sup>50</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film ...*, op cit., p.32

<sup>51</sup> *ibid.*

les contrastes de valeurs, l'ensemble tendant vers l'abstraction. Les travaux photographiques sans appareils, les photomontages et collages abstraits du Bauhaus lient la photographie aux domaines du graphisme et de la typographie. Les images sont employées comme des matrices graphiques, découpées et intégrées aux dessins et slogans dans le but de symboliser un message. A cette époque, l'espace de l'affiche est le lieu privilégié de la propagande soviétique.

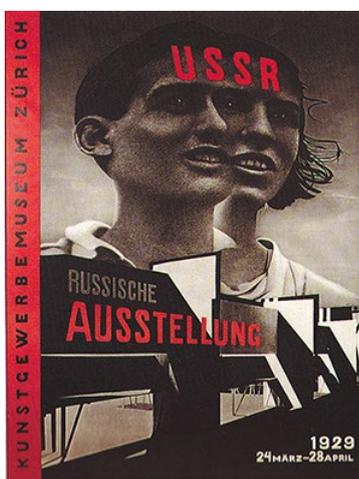


Fig. 30 à 32, de haut en bas et de gauche à droite :

30. RODCHENKO, Alexander : *Detective in Kino-Fot*, Lithographie, 1922.

31. LISSITZKY, El : *Exhibition in Zurich*, Lithographie, 1929.

32. KLUTSIS, Gustav : *Herald of Labor*, Lithographie, 1925.

Les artistes tels que Gustav Klutskis, Alexander Rodchenko et El Lissitzky ont expérimentés les possibilités structurelles et symboliques permises par l'association de la photographie, de la lettre typographiée et des formes géométriques simples. László Moholy-Nagy théorise cette synthèse visuelle sous le nom de *typophoto*<sup>52</sup>, le maniement de la photographie en tant que *matériau typographique*<sup>53</sup>. Nancy Stuart dans l'encyclopédie photographique *The Focal En-*

<sup>52</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, ...*, *ibid.*, p.32.

<sup>53</sup> *ibid.*

*cyclopedia*<sup>54</sup> soulève les enjeux communs au pictorialisme et à l'avant-garde photographique du Bauhaus par le biais des techniques photographiques innovantes de ces deux siècles (XIXe et XXe) : «Le photomontage et le collage de photographies, avec leur mélange de typographie et d'images photographiques expriment ses propres conditions et aspects tout en étendant le champ de la photographie d'art au delà des conventions et limites classiques. Bien que considérées comme révolutionnaires, ces innovations ont été autorisées grâce aux idées lumineuses des artisans photographes de la fin du 19e siècle qui comprenaient les techniques de la double-exposition, de l'exposition longue et des techniques de tirage comme le masquage. La différence majeure entre les premières manipulations d'images et celles des photographes et artistes des avant-gardes du XXe siècle est que ces derniers mettent l'accent sur la fracture de l'image photographique, laissant voir le côté toujours construit de l'image.<sup>55</sup>».



**Fig. 33 :**

MOHOLY-NAGY, László :  
Photogramme, 1925-1928.

Dans sa volonté d'assimilation à l'art, la photographie a suivi au cours de son évolution les représentations, les mouvements et les rendus du dessin en particulier et de la peinture dans

<sup>54</sup> PERES Michael R. (Éditeur en chef), *The Focal Encyclopedia ...*, op cit., p.35, section ["Major themes and photographers of the 20th century"]

<sup>55</sup> « Photomontage and photo collage, with their mixing of typography and photographic images, gives expression to these conditions while extending photography beyond what had become fine art photography's limitations and conventions. Though thought of as revolutionary, these innovations were permitted on the tricks of the trade of the late 19th century work of commercial photographers, which included double-exposure, timed exposures, and darkroom techniques such as masking, burning, and dodging. The significant difference between the early manipulations of images and those of the 20th century avant-garde photographers and artists is that the latter emphasizes its fracture making it apparent that the photographic image is always a construct.», traduction par l'auteure à partir de : PERES Michael R., *The Focal Encyclopedia...*, *ibid.*, p.35.

une moindre mesure, tant du point de vue des aspects de surfaces, des touches picturales que des jeux de valeurs. Dès les prémisses de la photographie, une part des praticiens s'attachent à la légitimation de l'art photographique. Ces photographes dits pictorialistes se positionnent en tant qu'artistes à l'origine d'une image pensée et révélatrice de la qualité créative de son auteur. Le mouvement et la période de la photographie pictorialiste s'essouffle après une vingtaine d'années, l'esthétique globale reprenant trop de détails propres aux codes du dessin et de l'esquisse. La ferveur autour de la photographie d'art renaît avec les mouvements d'avant-garde de la Nouvelle Vision et du Bauhaus des années 1920, réhabilitant le souhait des pictorialistes avec une vision à la fois sensorielle et expérimentale des formes et des lignes. C'est l'abstraction qui donne à la photographie sa place légitime au sein des Beaux-Arts et au photographe sa distinction d'artiste, créateur et maître de son outil. En s'émancipant du contenu iconique, la photographie des avant-gardistes à l'instar de la peinture peut alors se concentrer sur les caractéristiques formelles : les outils et leurs effets sur la surface. C'est également durant la période du Bauhaus que la photographie côtoie le graphisme et donne lieu à la pratique de la typo-photographie à mi-chemin entre le graphisme et la représentation photographique, au croisement du dessin et de l'image fixe. L'outil photographique est le crayon du photographe qui dessine avec la lumière, joue avec les valeurs, les détails comme l'artiste esquisse les traits, les dégradés et les volumes de ces études.

Les manipulations de la Nouvelle Objectivité et du Bauhaus dévoilent des formes schématiques par le graphisme imprimé ou impressionné sur la surface. Ces images proposent des contrastes importants et une mise à plat du visible par l'excès de lumière, le basculement du point de vue (plongée contreplongée) dans l'espace de captation ou encore le contact de la forme directe sur le papier, les jeux de surimpression et de solarisation. Les expérimentations des avant-gardistes rapprochent le travail de l'artiste de la forme et de son esquisse, des traits ciselés et précis du dessin. Le geste manuel ne se traduit pas de la même façon que chez les pictorialistes qui, eux, prônaient la visibilité de la trace laissée par l'étalement des produits sur le médium comme preuve du passage physique de l'artiste. La Nouvelle Vision propose un geste plus tenu,

voire instrumentalisé. Rosalind Krauss dans *Le Photographique, pour une Théorie des Écarts*<sup>56</sup> exprime cette connexion particulière entre la main, l'instrument photographique et l'image produite, «L'artiste-photographe [est vu] en tant qu'écrivain, et l'appareil photographique en tant que substitut de la main (instrument non pas de la vision instantanée mais de l'écriture) [...] Cette relation particulière qui se tisse entre la photographie et l'œuvre de la main, ou l'écriture, se retrouve dans toutes les images produites par la Nouvelle Vision.<sup>57</sup>». Krauss dit du mouvement qu'il «définit une relation permanente entre main et vision<sup>58</sup>». Les mouvements d'avant-garde portent la photographie sur le terrain scriptural, le photographe ici écrit avec la lumière. La Nouvelle Vision et le Bauhaus réunissent la typographie, le graphisme et la photographie au cœur de leurs visuels. L'écriture se définit comme «l'instrument de la mémoire [...] mise en œuvre par la main<sup>59</sup>», la photographie répond à cette même description, c'est la captation d'une expérience dans le temps et dans l'espace qui se fige sur la surface sensible par l'écriture de la lumière sur le support. L'appareil photographique se propose comme la prolongation du bras et de la main, répondant aux impulsions de son opérateur par la captation de la scène choisie, quelle soit abstraite ou réelle. La pratique photographique est éminemment manuelle, dans son utilisation avec un appareil et d'autant plus dans les procédés alternatifs (chimigramme, solarisation, surimpression, etc).

La question du geste sensible, de sa temporisation (impulsion du corps et dynamique des contours liés à la trace d'un mouvement), de la visibilité de la trace de l'outil (brosse, pinceau, crayon) développée dans le pictorialisme transparait à nouveau avec la technique alternative de tirage argentique appelée *Chimigramme*.

### **c) Le Chimigramme, expérimentation gestuelle photographique**

Le *Chimigramme* est une technique alternative de tirage qui consiste à utiliser la réaction entre

---

<sup>56</sup> KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, Pour une théorie des Écarts*, 1990, *op cit.*, p.18

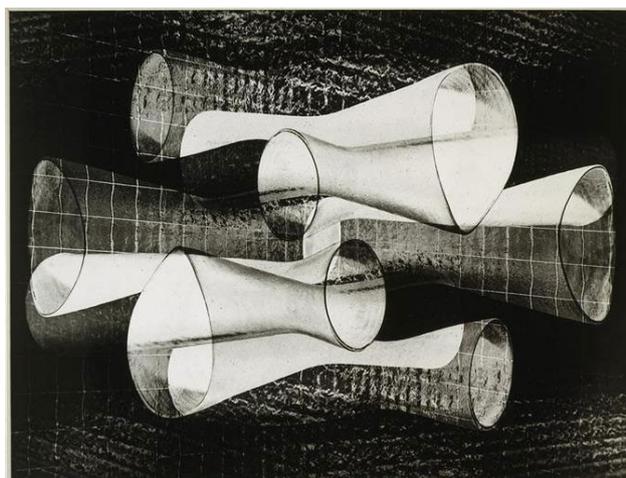
<sup>57</sup> *ibid.* [Paragraphe «En regard de la photographie : Quand les mots font défaut»],

<sup>58</sup> *ibid.*

<sup>59</sup> *ibid.*

la chimie photographique et le papier photosensible pour créer des formes, des états de surface et des couleurs plus ou moins aléatoires. Le procédé trouve son origine et sa réalisation dans le geste manuel du laborantin, les formes émergent uniquement de la dynamique donnée par l'outil (pinceau, éponge, torchon, raclette, etc) et le geste. La technique doit sa parentalité et sa terminologie au photographe plas-

ticien belge Pierre Cordier qui déclare le procédé le 10 novembre 1956. Le procédé est antérieur à cette date, les recherches de Moholy-Nagy et de Man Ray concernant le photogramme intègrent aussi des expérimentations chimiques sans représentation du réel mais celles-ci ne font pas l'objet de publications. C'est sous le nom de Cordier qu'apparaît publiquement cette nouvelle forme de création. Le photographe côtoie en 1958 l'artiste Allemand Otto Steinert, figure em-



**Fig. 34 :**

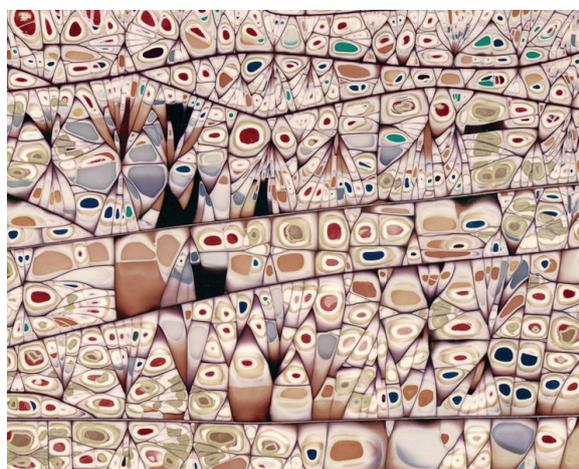
STEINERT, Otto :  
*Kommutierende Formen (Prisma 5)*  
Formes commutatrices (Prisme 5),  
Épreuve gélatino-argentique,  
1956.

blématique de la *Photographie Subjective*<sup>60</sup> (Subjektive Fotografie), ce dernier influence son travail et son esthétique. La technique du chimigramme se développe au fur et à mesure des expérimentations menées en laboratoires notamment par les photographes français Denis Brihat et Jean-Pierre Sudre. Chaque artiste propose un univers abstrait présentant des formes géométriques et organiques obtenues par le geste du laborantin et les réactions chimiques. Le Museum of Modern Art de New-York (MoMA) organise en 1967 la première exposition présentant les travaux photo-chimiques de Pierre Cordier, Denis Brihat et Jean-Pierre Sudre. Le conservateur

---

<sup>60</sup> **PHOTOGRAPHIE SUBJECTIVE** : « La subjektive fotografie est le qualificatif employé par le Docteur Otto Steinert pour les expositions qu'il organisa en 1951, 1954/55 et 1958 en tant que photographe : des images noir et blanc, d'avant-garde, contemporaines où l'accent était plutôt mis sur les structures. Une réminiscence du "bauhaus" et des pionniers de la photographie expérimentale et artistique allemande de l'Entre-deux-guerres, déclarée "dégénérée" et bannie par la dictature hitlérienne.» in l'Encyclopédie *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consultation avril 2018.

pour la photographie auprès du MoMA John Szarkowski, désigne en préambule de l'exposition, le sens esthétique de la démarche de ces artistes, photographes, plasticiens, «Les images ici, essaient de traduire l'universel au moyen de l'abstraction plutôt qu'au moyen du symbole ;



les chimigrammes sont conçus comme des objets uniques. Ils ne sont pas considérés comme des ouvertures sur le monde mais plutôt comme des parties du monde, avec leur couleur propre, leur structure, leur forme et leur origine.<sup>61</sup>».



**Fig. 35 et 36**, de haut en bas :

**35.**CORDIER, Pierre :  
*Chimigramme 1/5/70 III*,  
Épreuve gélatino-argentique,  
1970.

**36.**SUDRE, Jean-Pierre :  
*Paysage Matériaugraphique*,  
Épreuve gélatino-argentique,  
1980.

Les artistes pratiquant la technique du chimigramme explorent les possibilités infinies de formes, de textures et de dessin offertes par la multitude des outils, des produits et des gestes d'application. L'artiste interagit avec des produits localisateurs permettant la rétention ou la diffusion localisée de la chimie sur la surface photosensible (vernis, cire, huile, etc). Il façonne ses structures graphiques à la surface du support papier à l'aide d'outils variés permettant le dépôt de la chimie (éponges, seringue, spatule, brosse, rouleau, chiffons,...). Les instruments de la peinture et du dessin sont au centre des recherches photographiques ainsi menées en labo-

---

<sup>61</sup> SZARKOWSKI John, *A European Experiment Photographs by Brihat, Cordier, Sudre* (texte de l'exposition), The Museum of Modern Art New-York, 1967.

ratoire. Ces recherches rejoignent celles des pictorialistes et plus largement des praticiens de la photographie artistique ; alors que les avant gardistes se sont basés sur l'étude des formes abstraites (géométriques, formes solides, contours nets, archi et design ) pour dégager une forme graphique épurée et abstraite par le biais de la photographie. C'est un retour à l'organique, aux aléas des formes produites par l'action chimique par l'immanence des formes inattendues sous l'action de la matière invisible qui se produit.

Les expérimentations graphiques de la Nouvelle Objectivité puis de la Nouvelle Vision ont posé les bases d'une photographie en lien direct avec la notion même de dessin. Au cœur de cette représentation se trouvent les notions de géométrie, de subjectivité et de découpage du réel, par l'utilisation de forts contrastes faisant ressortir des éléments, choisissant d'en occulter d'autre, dans une vision architecturale liée à l'abstraction. L'école du Bauhaus ensuite, permettra l'approfondissement de ces recherches graphiques à travers de nouveaux questionnements. La photographie sera ainsi étudiée comme un médium autonome au sein de la recherche graphique que propose les Arts Appliqués : architecture, design et graphisme et les Beaux-Arts : sculpture, dessin et peinture. Les recherches photographiques de la période du Bauhaus sont liées à l'action directe de la lumière sur le support et se caractérisent par des expérimentations menées en laboratoire où le geste de l'artiste, son interaction entre la source lumineuse et le support est constitutive de l'œuvre. Les techniques du photogramme et du chimigramme illustrent l'analogie entre le dessinateur et le photographe ; là où le dessinateur se sert de son outil pour esquisser une forme, un trait, le photographe fait intervenir la réaction du support à la lumière dans le maniement de l'outil, qu'il soit photographique ou pictural (pinceau, crayon, découpage de formes, pochoirs, etc) pour transcrire son idée.

*Développement*

## PARTIE 2



### **L'outil, intermédiaire du geste pictural au service de la photographie**

## **PARTIE 2. L'outil, intermédiaire du geste pictural au service de la photographie**

### **1/ Les instruments, techniques et pratiques de la retouche traditionnelle**

#### **a) La naissance de la retouche au cœur de l'émergence de la photographie**

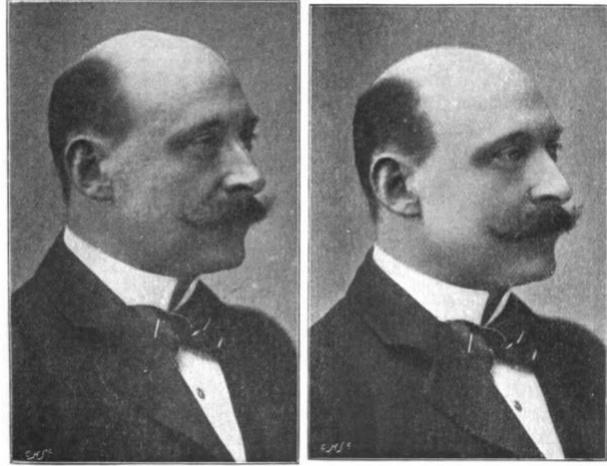
La retouche fait partie intégrante du processus photographique, elle apparaît avec les premiers procédés de prise de vue et accompagne les différentes techniques et époques. La photographie primitive s'accompagne de la volonté de maîtrise de la représentation, notamment dans le portrait officiel en studio. La population, principalement de la haute-société se rend chez les portraitistes tels que Félix Nadar et Eugène Disdéri afin d'être portraiturée. Les photographes remplacent les peintres classiques aux œuvres très travaillées dans lesquelles les éminentes figures de la société étaient représentées avec une peau magnifiée et des traits lissés. Les premiers traitements manuels apparaissent à travers le procédé du daguerréotype avec, en parallèle de la colorisation (Partie 1/ 1/ b) page 14), le renforcement structurel de la forme du visage, le lissage du grain de la peau et l'affinement de la silhouette. De plus, les modèles sont maquillés avec une poudre blanche afin d'unifier leur teint. Le geste de l'étalement du produit de maquillage sur le visage du modèle afin d'atténuer ses imperfections fait écho aux gestes de la retouche et de la colorisation qui tous trois agissent parallèlement dans le même but. George Edward Brown dans son ouvrage *Finishing the Negative*<sup>62</sup> évoque la volonté originelle du travail de retouche, «le réalisme brutal de l'image photographique ne doit pas être toléré, et il incombe au retoucheur de remédier à ce défaut.<sup>63</sup>». La photographie, par son instantanéité prélève une image synthétique, où le corps est figé dans son immobilité la plus totale, présentant le personnage, ou le modèle dans une précision que l'œil humain ne perçoit pas. La justesse factuelle de la captation photographique notamment dans le cas du portrait daguerréotypé déplaît dans sa forme aux figures importantes qui souhaitent obtenir leurs portraits. Le retoucheur agit alors

---

<sup>62</sup>BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, Berlin, The Photogram, 1901, 154 p.

<sup>63</sup> «The brutal realism of the photographic image is not to be tolerated, and it falls to the retoucher to remedy the defect to just that nicely.», traduction par l'auteure à partir de : BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, *ibid.*. Section [Chapter X. Retouching portrait negatives].

comme un peintre qui réduit les marques triviales du réel à une représentation à mi-chemin entre le naturel et l'artificiel. Celui-ci choisit, tel le dessinateur, de mettre en avant certaines caractéristiques corporelles au détriment d'autres afin de simplifier et idéaliser la particularité de chaque être. La paternité de la retouche des négatifs appartiendrait à un photographe, Defonds, qui dans les années 1840 a perfectionné la manipulation de portraits photographiques. Il expose en-



**Fig. 37 et Fig. 38** : DEBENHAM Arthur Jules, *Exemple of retouching*, circa 1890.

**37.** Gauche, Avant

**38.** Droite, Après

suite ses diptyques photographiques représentant le point de départ et le résultat de ces actions manuelles sur le négatif à l'Exposition Universelle de Paris en 1855, ce qui permettra la divulgation de ce procédé. Dans son ouvrage cité plus haut, Brown exprime le rôle central de ce technicien de l'image dans le processus d'élaboration du portrait, «le retoucheur de même que l'opérateur doit être au service de la physionomie. Il doit savoir comment chaque ligne et caractéristique du visage contribue à l'impression que nous avons du caractère d'une personne. Il doit donc être capable de reconnaître laquelle de ces lignes est importante à retenir et lesquelles doivent être retirées afin de souligner un caractère spécial.<sup>64</sup>». L'opérateur de la retouche fait appel à ses connaissances anatomiques dans son expertise visuelle du cliché, il tient compte de la physionomie de la personne représentée et de sa classe sociale afin de confectionner un portrait en adéquation avec son modèle. Le retoucheur est amené à travailler directement sur le support (négatif ou positif) verre ou encore papier en utilisant une palette d'outils proches de ceux du dessin et de la peinture. L'atelier du retoucheur est semblable à celui du dessinateur, la table à

<sup>64</sup> «The retoucher as much as the operator ought to be a student of physiognomy. He ought to know how almost every line and feature of the face contributes to the impression we get of a person's character. He ought thus to be able to recognise which of these lines it is important to retain and which to remove in order to emphasize any special character.», traduction par l'auteure à partir de : BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, *ibid.* Section [Chapter X. Retouching portrait negatives].



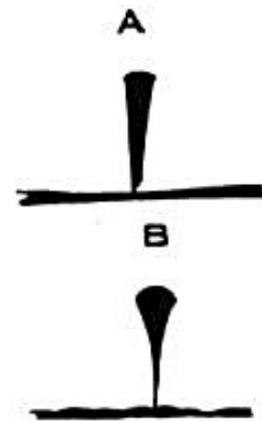
**Fig. 39 :**

HOUGHTON George & Son, *Retouching desk*,  
Table de retouche, 1900.

*George Houghton & Son* à la fin du XIXème siècle. L'outillage fait lui aussi écho aux pratiques picturales et scripturales, le nécessaire du retoucheur comprend des pinceaux fins, des crayons, des brosses, du papier de verre pour aiguïser les crayons, un couteau fin tranchant ainsi que des produits tels que de la peinture aquarelle et du vernis mat. Les outils, bien qu'apparentés à ceux de la peinture revêtent des caractéristiques particulières et font l'objet d'une fabrication spécifique. Les crayons doivent avoir un toucher doux sans granularité pour permettre un contact délicat et précis avec la surface à redessiner tandis que les pinceaux, utilisés pour combler les trous de la surface sensible notamment se doivent d'être souples et flexibles tout en revenant à une position verticale lorsqu'ils sont libérés de la pression de la main. Le couteau fin est utilisé comme un grattoir acéré permettant de retirer localement la densité du négatif. La forme de lame du couteau de retouche a une im-

dessin étant seulement remplacée par une table à retoucher. Le principe de ce support est de permettre à l'opérateur d'observer avec précision le négatif et de le travailler. L'objet de la retouche est positionné sur une surface semi-transparente inclinée à 45° et rétro-éclairée avec un miroir réfléchissant la lumière ambiante. La table intègre deux voilages noirs afin d'isoler l'opérateur de la lumière incidente et de ses reflets sur la surface. La structure des tables à retoucher varie

selon les modèles, l'exemplaire présenté ici est le premier support de retouche professionnel commercialisé par l'entreprise



**Fig. 40**  
Formes de lame

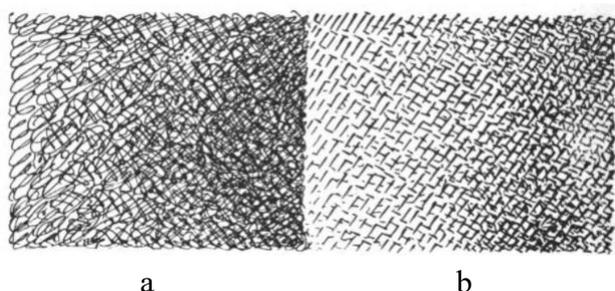
portance primordiale, celle-ci doit suivre la forme A (Fig 40) pour permettre la finesse de son action sur le support, une lame inadaptée telle que la forme B (Fig 40) endommagerait la surface. La lame agit délicatement sur la partie superficielle du négatif, contenant l'image solide, sans rayer le support. L'action de cet outil permet de lisser les traits d'un visage en éliminant la densité des cernes et des imperfections.



**Fig. 41 à 43 :**  
Artiste inconnu,  
étapes d'une  
retouche négative  
de peau, circa 1900

De gauche à droite  
**41.** *An unretouched negative*  
**42.** *Negative after retouching*  
**43.** *The pencil work*

Les méthodes d'application des produits et d'effacement des imperfections sont propres à chaque opérateur, le geste dépend de sa sensibilité et de ses choix personnels en terme de rendu. Arthur Jules Debenham, éminent retoucheur britannique recommande dans l'ouvrage *Finishing the Negative*<sup>65</sup> d'user d'une touche régulière circulaire fine, permettant un modelé des traits naturel,



**Fig. 44 :**

- a.** Touche circulaire
- b.** Touche oblique

le trait oblique étant strict et plus visible. La densité peut-être réglée par l'adjonction locale au pinceau de solutions chimiques réactives au contact de l'émulsion photographique. Le travail manuel peut aussi s'effectuer au dos du négatif verre, de la même façon que la colorisation, avec le dépôt d'une encre enduite au pinceau ou

<sup>65</sup> *ibid.*, p.50.

au crayon qui apparaît en transparence sur l'image. Les négatifs retouchés sont recouverts d'un vernis à la fin de la procédure, fixant et protégeant l'image fragilisée par les actions menées. La retouche négative permet de ré-agencer les ombres et les lumières, de souligner les traits significatifs du visage tels que les yeux, la forme du visage, les cils et sourcils, les cheveux, l'oreille, le nez, la bouche et le menton. Le geste tend vers la simplification des masses et textures du portrait, atténuant les pores de la peau et ses imperfections, renforçant les contours



**Fig. 45 :**

GOUPIL & Cie : *Les Oranges*, photographié par Goupil & Cie, peint par William Bouguereau, Épreuve photographique papier peinte, circa 1869.

et ajoutant de nouvelles zones lumineuses. La manipulation peut-être radicale mais s'attache toujours à la conservation des traits spécifiques à chaque modèle.

En parallèle des manipulations négatives apparaît à partir de 1850 une retouche des épreuves papier notamment sur talbotypes et principalement axée sur l'ajout d'arrière-plans dessinés autour des images pré-existantes. Les artistes peignent sur les photographies des paysages architecturaux et botaniques aux goûts empruntés à l'époque traversée et aux Beaux-Arts. Sur ces tirages, le geste pictural est assumé et marqué, la peinture et la photographie font œuvre commune dans ces représentations afin de construire une fresque à mi-chemin entre la photographie et la peinture, usant des avantages de chaque art.

## **b) La retouche traditionnelle au cours du XXème siècle**

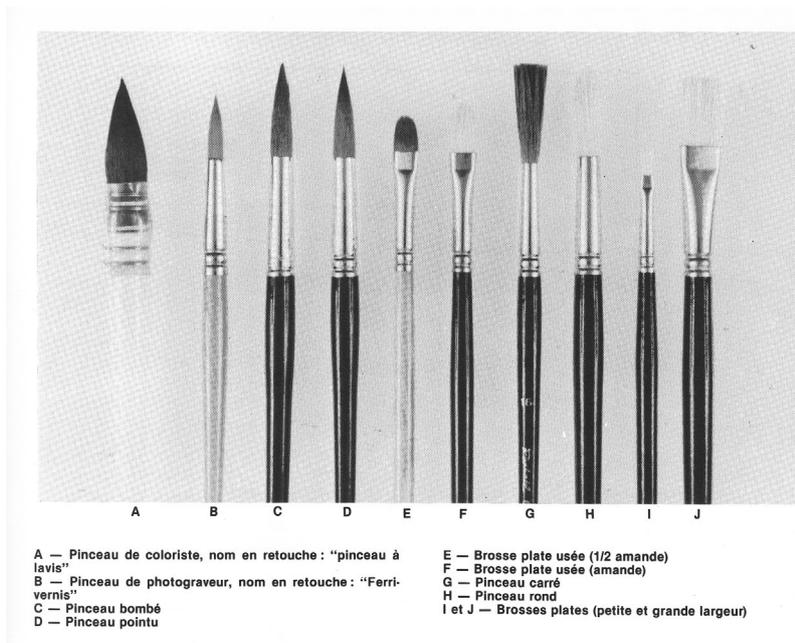
La retouche pratiquée au cours du XXe siècle suit les lois mises en place au cours des premières



A — Pinceau à repique (la sortie est courte)  
B — Pinceau plat forme amande

**Fig. 46 et 47 :**

Formes des pinceaux  
partie 1 et 2



A — Pinceau de coloriste, nom en retouche : "pinceau à lavis"  
B — Pinceau de photogaveur, nom en retouche : "Ferri-verniss"  
C — Pinceau bombé  
D — Pinceau pointu  
E — Brosse plate usée (1/2 amande)  
F — Brosse plate usée (amande)  
G — Pinceau carré  
H — Pinceau rond  
I et J — Brosse plates (petite et grande largeur)

années tout en évoluant au grès des inventions et améliorations des outils et des sujets. La maniabilité des pinceaux s'avère nécessaire à la conduite de retouches de type industrielles et publicitaires. La fabrication des pinceaux et la provenance du poil utilisé est essentielle à la précision du trait, l'extrémité devant se présenter comme une fleur<sup>66</sup> unique obtenue avec une fibre animale particulièrement fine, souple et relativement rigide, celle de la martre est notamment privilégiée. Les étapes de la retouche manuelle nécessitent un trousseau complet présentant une dizaine de formes de mèches<sup>67</sup> en fonction des utilisations. Le pinceau à repique est le plus petit, il est rond à pointe fine, sa forme évasée à la base permet la rétention du liquide tandis que la pointe fine permet une précision parfaite au contact du support. Le pinceau du coloriste possède une base ronde imposante qui retient largement le produit et une touche très souple permettant le dépôt de *lavis*<sup>68</sup>. Le pinceau plat en amande permet par sa souplesse et sa forme de longer précisément les courbes de l'image avec des colorants couvrants ou liquides tels que les gouaches et les encres. Les pinceaux carrés plats permettent le suivi des lignes droites avec finesse. L'ensemble de ces outils accompagnent le geste du retoucheur en s'adaptant aux zones à modifier. À ces pinceaux

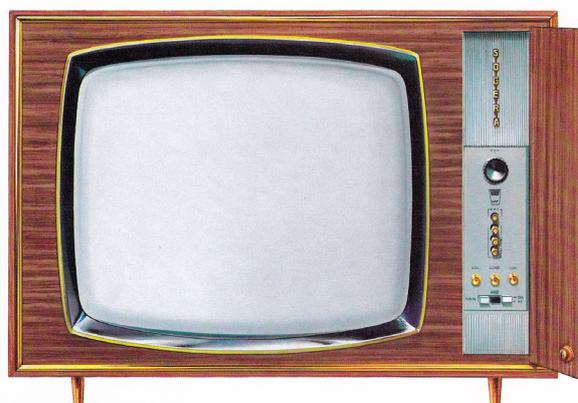
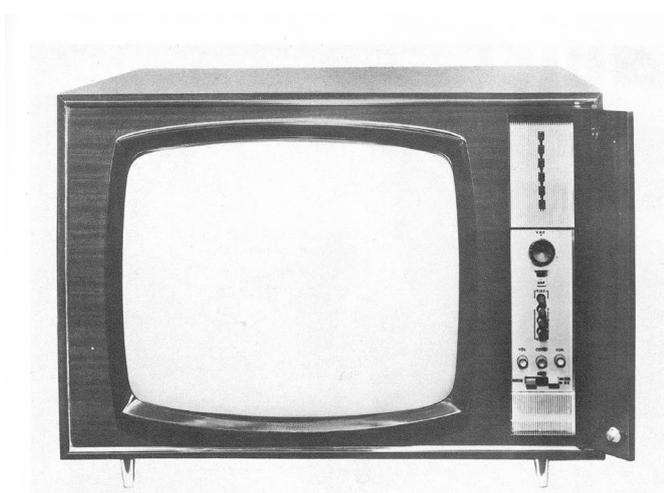
<sup>66</sup> **FLEUR UNIQUE** : pointe de pinceau aux fibres resserrées, présentant une pointe unique où les fibres ne forment pas un éventail.

<sup>67</sup> **MÈCHE** : partie centrale de la tête du pinceau. Un schéma des dénominations des éléments du pinceau est disponible en ANNEXE B.2

<sup>68</sup> **LAVIS** : « procédé tenant du dessin et de la peinture, qui consiste dans l'emploi d'un pigment délayé à l'eau, spécialement l'encre de Chine, passé au pinceau. ». Dictionnaire de la langue française *Larousse* [en ligne], consultation avril 2018.

s'ajoute un instrument particulier, l'aérographe, utilisé pour les travaux de précision il pulvérise la peinture (gouaches et colorant) sur le support. L'aérographe est composé d'un compresseur, d'une réserve de colorant et d'une buse de sortie. C'est un matériel de haute précision permettant la redéfinition du tracé, le dessin sur l'image ainsi que sa colorisation. L'appareil apparaît aux États-Unis au début des années 1870 sous l'intitulé «*airbrush*» littéralement pinceau à air, il se répand en Allemagne à partir de 1883 sous le nom de «*retouching machine*», la machine à retoucher et enfin intègre les studios de retouches du XXe siècle sous l'appellation aérographe. L'outil fait partie des instruments indispensables du retoucheur par sa polyvalence car il permet d'user de nombreuses solutions (peinture, pigment, encre, etc) à la surface de tous les supports possibles et également par la précision de son trait. L'illustration présente ici une retouche industrielle qui restitue plus que la précision des formes, elle permet une interprétation de la structure du bois et du métal et donne un rendu éminemment réaliste de la matière.

Dans son ouvrage *Peinture, photographie, film*<sup>69</sup> László Moholy-Nagy décrit l'artisan, qui au service de la photographie use de sa maîtrise technique et de ses connaissances picturales afin d'en



Mise en couleurs au pinceau et à l'aérographe (retouche de type industrielle)

**Fig. 48 :**  
Artiste inconnu, *avant-après d'une retouche industrielle*, 1987

<sup>69</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie (Malerei, Fotografie, Film)*, Munich, Albert Langen Verlag, 1927), *op cit.*, p.32.

améliorer les traits, la structure et le rendu. «Selon les outils ou les moyens utilisés (plume ou pinceau, encre, aquarelle, détrempe, papier ou toile) et selon les formes employées (pression de la main, mouvements souples ou saccadés par exemple), il pourra suggérer telle ou telle connotation [sensations visuelles plus exactement] et ainsi modifier sensiblement le résultat final. Il pourra également, au lieu d'outils manuels, utiliser des machines comme l'aérographe ou le pistolet à peinture.<sup>70</sup>».

La retouche traditionnelle est une pratique manuelle importante qui se base sur le savoir-faire graphique de son opérateur. De l'analyse graphique et de la gestuelle du retoucheur dépend le résultat de ce travail de la matière et de la remise en forme de l'image. Cette pratique analogique pose les bases de la retouche d'image, à la manière des peintres qui « retouchaient » les visages en choisissant de représenter un élément plutôt qu'un autre dans une volonté de rendre le personnage reconnaissable mais aussi dans le but de l'idéaliser, au moment de la confection de leur toile. La pratique des manipulations de la représentation suit l'évolution des supports de création à travers les époques et mute avec ceux-ci. Avec l'arrivée de l'informatique la retouche migre vers des interventions réversibles et intervient principalement sur des images numériques positives constituées de pixels. La matière du support de retouche et ses manipulations ont été dématérialisées même si les pratiques restent similaires.

## **2/ Les instruments, techniques et pratiques de la retouche numérique**

### **a) L'émergence de l'informatique et du numérique, une révolution photographique**

L'informatique moderne voit le jour et se développe au sein des entreprises au cours des années 1970, les machines effectuent alors des calculs basiques et sont imposantes. Ces avancées technologiques poussent un chercheur américain travaillant pour Kodak à Rochester à confectionner le premier prototype d'appareil photographique électronique en décembre 1975. L'existence de

---

<sup>70</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film...*, *ibid.*, section [Nouvelle méthode d'approche].

cet objet ne sera pas dévoilée avant 2001, les responsables jugeant cette invention superflue. Le premier appareil photographique électronique commercialisé est le Sony Mavica en 1981 avec un stockage analogique sur disquette. La photographie évolue ensuite vers la création de boîtiers entièrement numériques avec enregistrement de l'information visuelle sous forme de données numériques appelées pixels. Le traitement de l'image (développement, repique, retouche et tirage) adapte sa forme à cette nouvelle manière d'enregistrer et de conserver les photographies. Thomas Knoll, étudiant ingénieur américain à l'Université du Michigan entame la création d'un éditeur d'image en 1987. Le programme dans son état premier nommé «*Display*» permet uniquement d'afficher l'image numérique en niveaux de gris sur un écran monochrome. Par la suite, l'étudiant s'associe à son frère John Knoll, employé dans une firme d'effets spéciaux pour le cinéma, afin de développer un logiciel complet de gestion de l'image numérique. La seconde version de l'application voit le jour au cours de l'année suivante et se présente sous la forme d'un éditeur d'image permettant l'ouverture et la visualisation des images numériques sur un ordinateur. Sortie tout d'abord sous l'appellation «*Image Pro*» cette invention sera ensuite renommée «*Photoshop*». La dénomination Photoshop signifie atelier de photographie. Dans le but de faire connaître le logiciel, les inventeurs collaborent avec le fabricant américain de scanner (numériseur à balayage) *BarneyScan* qui distribue gratuitement avec ces périphériques une copie du logiciel sur Cd-rom, ce qui permet une diffusion massive et une implantation de base dans la plupart des bureaux à l'échelle mondiale. Les frères Knoll souhaitent ensuite commercialiser leur invention et se tournent en septembre 1988 vers les dirigeants des entreprises informatiques majeures, Adobe et Apple auxquelles ils présentent le logiciel Photoshop. Suite à cet entretien, Adobe acquiert la licence du logiciel pour en permettre la distribution sous son nom puis Apple choisit d'intégrer en 1990 la version 1.0 du logiciel Photoshop à son ordinateur *Macintosh*. Il faudra attendre 1992 pour qu'Adobe produise une version 2.5 intégrant les outils de tracé, la gestion d'images en couleur et offrant une compatibilité avec *Windows* à disposition des utilisateurs Microsoft. Suivra ensuite une intégration dans la version 3.0 des onglets palettes et de la fonction calques, permettant la hiérarchisation et la gestion dissociée des modifications apportées à l'image du point de vue structurel et coloré. La version 4.0 s'avère la plus aboutie,

mise au point en 1996 elle comporte les fonctionnalités majeures du logiciel, six catégories de fonctionnalités qui font du logiciel le leader en matière de traitement d'images numériques, en voici les principales fonctions :

- La gestion des fichiers par lots permettant l'organisation et le tri
- La sélection de la zone travail avec des outils tels que le lasso, la sélection rectangulaire et la sélection par plage de couleur
- Le dessin matriciel<sup>71</sup> avec des outils tels que le pinceau, le crayon et les formes géométriques basiques (cercle et rectangle)
- L'outil plume, suivant la courbe de Bézier, permettant le dessin vectoriel
- La copie, le collage et la duplication de zones à l'aide des outils de sélection
- La sélection, l'empilement et la transparence des calques

Le logiciel permet dès sa première version une gestion globale de l'image numérique sur ordinateur. Ces évolutions suivront les besoins de la photographie publicitaire et éditoriale qui produisent désormais uniquement en numérique et requiert une maîtrise fine des outils et filtres de retouche. Les exigences de la publicité notamment du point de vue de la retouche beauté poussent à la mise au point d'outils logiciels équivalents aux effets produits par les outils analogiques traditionnels tels que le pinceau, le grattoir et le crayon. Avec la sortie en 2000 de la version 6.0, les développeurs de Photoshop proposent, le filtre *Fluidité* (Liquify dans la version originale américaine) qui permet la gestion à toutes les échelles des formes du corps en repoussant, rétrécissant ou augmentant les courbes et lignes des éléments de l'image, éliminant ainsi les défauts de silhouette. L'année 2010 voit la précision de ce premier outil de gestion des formes décuplée avec l'apparition au sein de Photoshop CS5 (Créative Suite 5 v. 12.0) du module «*Déformation de la marionnette*» qui utilise une matrice ajustée aux formes de l'image pour permettre à l'utilisateur d'agir au plus près des courbes et lignes du sujet photographié, la déformation est alors bien plus précise. Les développeurs répondent notamment aux attentes de

---

<sup>71</sup> **MATRICIELLE** : image sous forme de matrice, les informations sont gérées point par point selon une grille.

la photographie de mode du début du XXIe siècle qui prône les anatomies élancées et filiformes. Entre 2000 et 2010, les ajouts liés à la retouche se succèdent avec l'intégration de l'outil *tampon* en 2001 (version 7.0) permettant la suppression des imperfections par la duplication de zones «saines» sur les lieux affectés puis de son évolution, l'outil *correcteur* (v. CS2, 9.0), en 2010, effectuant une action similaire en tenant compte cette fois-ci de la couleur et la densité de la zone affectée afin de produire une réparation invisible de la zone. D'autres évolutions notables reflètent l'évolution de la photographie avec l'introduction en 2008 sous CS4 de fonctionnalités liées à la modélisation 3D. Du point de vue de la retouche, les versions les plus récentes suivent le retour à des rendus plus naturels et l'apparition d'une retouche moins brutale, s'éloignant du lissage important mené au cours des premières années du numérique. Face à cela, le logiciel offre des outils de corrections aux moteurs de rendus affinés ainsi que des filtres de netteté optimisés. L'évolution logicielle se fait en concordance avec le dispositif de dessin assisté par ordinateur que constitue la tablette graphique et son stylet.

## **b) La naissance de la tablette graphique, lien sensoriel entre le retoucheur et l'image**



**Fig. 49 :**  
BELL Gwen : *Rand Tablet / Man at LM-401 monitor with a metal-like pencil in his right hand*, Photographie publicitaire, 1984.

La tablette graphique est le lien privilégié entre la main de l'opérateur de la retouche et son support numérique. Ce lien retranscrit le rapport sensoriel entre la main du dessinateur et l'outil plus ou moins résistant au contact du support papier. Le premier outil graphique assimilable à une tablette est produit par la société Rand, la «*Rand Tablet*» connue aussi sous l'appellation

«Grafacon» pour Graphic Converter et apparaît en 1964 aux États-Unis. La Rand Tablet a, à sa création, une destination plutôt scientifique. Elle permet une reconnaissance par l'ordinateur d'un texte manuscrit et la confection de graphiques sur ordinateurs. Son fonctionnement se base sur l'analyse par le système du signal magnétique émis par le contact du stylet sur une plateforme plane sensible. La surface de contact est quadrillée, l'ordinateur reçoit les coordonnées correspondant au point de contact, à sa position et à son mouvement en temps réel afin de récréer sur l'écran la forme dessinée par l'opérateur. La machine lie le geste humain à sa correspondance informatique. La première tablette graphique grand public est produite en 1984 par la firme Koala Technologies et se nomme *KoalaPad*. Imaginée comme une solution de dessin sur ordinateur basique, elle est compacte et porte une destination principalement ludique. C'est en 1996 que le compromis entre tablette à visée créative et à destination professionnelle naît. L'entreprise japonaise Wacom produit une tablette multi-usages qui sait conquérir le public professionnel et amateur avec un prix attractif de 1000 francs (environ 152 euros). En 2013 dans la plaquette de présentation des gammes produites par Wacom à destination des photographes, des graphistes et des illustrateurs, la marque évoque les fondements de ses solutions informatiques créatives : «Parce que le stylo et le pinceau sont les outils de communication et d'expression préférés de l'Homme depuis la nuit des temps, il est donc inévitable de redécouvrir ces outils à l'ère des nouvelles technologies.<sup>72</sup>».

La multinationale japonaise domine depuis plus de vingt ans le domaine de la retouche photographique numérique et propose chaque année de nouvelles solutions en lien avec l'évolution des pratiques pour déboucher sur une expérience sensorielle proche du dessin. Il est important de noter que d'autres entreprises proposent des solutions informatiques du même type, telles que Genius, Trust, Aiptek et NGS même si leurs matériels ne sont pas connus des professionnels. Le lien entre la tablette graphique et l'usage manuel du crayon, pinceau ou encore fusain sur le papier réside dans l'interaction entre le stylet et le support récepteur. Afin de reproduire les sensations issues du degré d'adhérence de la mine sur la feuille, la conception du stylet se concentre sur la sensibilité à l'inclinaison, les niveaux de pression et la résistance

---

<sup>72</sup> WACOM Company, Plaquette publicitaire *Pour un monde créatif*, 2013.

entre la mine et le support. À partir des années 2000, les tablettes numériques possèdent un stylet à mines interchangeables. Une dizaine d'embouts traduisent les différentes résistances entre l'outil et le papier et une plage de 2048 niveaux de sensibilité de la pression. Les différents types de pointes proposées ont une souplesse variable et permettent de simuler la sensation du fusain, du crayon plus ou moins gras ou encore du stylo. La détection de l'inclinaison précise de la pointe permet au logiciel d'ajuster l'épaisseur du trait. L'outil informatique devient partie intégrante du matériel du photographe autant que de l'illustrateur, leur proposant une restitution précise du geste graphique. Moholy-Nagy dit que «Ces dessins résultent tous d'un diagramme de forces comprenant d'une part la pression et le mouvement



**Fig. 50 :**  
Wacom Pro Pen 2 et ses 4 catégories de mines : *Felt Pen, Standard, Stroke Pen & Flex Pen*, Photographie publicitaire, 2018.

de la main du dessinateur et d'autre part les forces de résistance constituées par le matériau et les outils utilisés (papier, pigment, pinceau, crayon, plume, etc.). Plus le dessinateur parvient à exploiter harmonieusement ces éléments et leurs combinaisons, plus il arrive à les dominer tout en restant naturel, meilleur sera le résultat.<sup>73</sup>», ces écrits évoquent les points communs sensoriels rencontrés dans les diverses formes de créations artistiques telles que le design, l'architecture, le graphisme et la photographie et leur lien indissociable avec le dessin.

L'outil, qu'il soit analogique ou numérique constitue le lien matériel du retoucheur à son support. L'opérateur use de sa gestuelle, de sa délicatesse et de sa force pour appuyer plus ou moins le trait, pour recréer des éléments et des textures organiques. Le retoucheur beauté recrée par exemple une partie de chevelure en redessinant les fibres une à une, il uniformise le teint en retirant les imperfections tout en laissant apparaître le grain de peau et il ajuste les proportions et formes du visage. L'impulsion donnée au stylet autant qu'au pinceau de retouche appartient aux pratiques du dessin et de la peinture. Appartenance d'autant plus flagrante dans le cas de la

<sup>73</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film...*, op cit., p.32.

retouche numérique que le fonctionnement de la tablette graphique et de son stylet se base sur la retranscription digitale du mouvement, de l'inclinaison et de l'intensité du geste de l'opérateur. C'est la traduction numérique de l'interaction sensible entre l'impulsion manuelle du retoucheur, son outil et son support. Ce parallèle se retrouvait déjà dans l'expérience traditionnelle de la retouche entre l'opérateur, son pinceau (ou autre instrument) et le support verre ou papier de l'image. Au sein des mouvements évoqués en première partie, le retoucheur au même titre que l'artiste, expérimente un rapport sensible à la photographie et par conséquent à son médium.

*Développement*

## PARTIE 3

---

**L'expérience sensible et esthétique  
des praticiens, théoriciens et techniciens :  
de l'affinité naturelle entre  
photographie et dessin**

### **PARTIE 3. L'expérience sensible et esthétique des praticiens et techniciens : de l'affinité naturelle entre photographie et dessin**

#### **1/ Le geste pictural dans la création photo-graphique contemporaine**

Les évolutions techniques de la prise de vue et du traitement des images des XIX et XXe siècles ont offert une infinité de possibilités de création aux artistes. La fin du XXe et le début du XXIe marquent la propagation de l'usage plasticien du médium photographique par un nombre important d'expérimentations au croisement du dessin, des références picturales et de la photographie. Les photographes chimistes du pictorialisme ont laissé place aux artistes pluridisciplinaires du Bauhaus (1920) et de son prolongement le New Bauhaus (circa 1940) qui ont eux-mêmes vu émerger de nombreux mouvements artistiques interdisciplinaires<sup>74</sup> puis dans les années 1980, la photographie plasticienne<sup>75</sup>. Ces artistes issus de l'enseignement classique des Beaux-Arts s'intéressent à l'ensemble des supports de création, qu'ils soient photographiques, picturaux, sculpturaux ou autres. Susan Sontag dans son ouvrage *Sur la photographie*<sup>76</sup> datant de 2008 exprime l'impulsion créatrice de l'artiste envers son support, «l'image photographique nous lance un défi : Voici la surface. À vous maintenant d'appliquer votre réflexion, ou plutôt votre sensibilité, votre intuition, de trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit-être la réalité, si c'est à cela qu'elle ressemble.<sup>77</sup>». Les créations proposant l'exploration des gestes de l'esquisse et de la peinture mêlée à la pratique photographique sont variées. Les thématiques classiques de la peinture telles que le portrait et le paysage sont particulièrement présentes. La photographie depuis son apparition agît en constante liaison avec les mouvements picturaux, s'appuyant sur les esthétiques, les connaissances techniques et la gestuelle liées aux autres arts. L'époque moderne ajoute à ces références la multiplicité des outils et des techniques de création numérique,

---

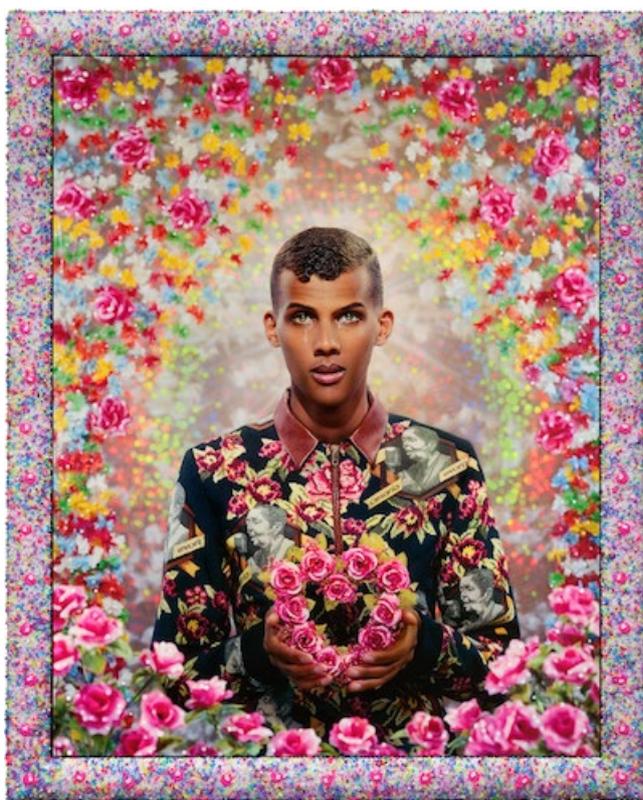
<sup>74</sup> On note particulièrement les mouvements du dadaïsme, du futurisme, du surréalisme, du cubisme, du constructivisme et du pop-art.

<sup>75</sup> **PHOTOGRAPHIE PLASTICIENNE** : « Un plasticien est un artiste ou créateur ayant pour média d'expression artistique des techniques ou des supports matériels variés, dits « plastiques ». Ce terme, apparu au XXe siècle, est lié à la pratique des arts plastiques, il englobe tous les artistes de l'art contemporain. D'autre part des pratiques mettant en cause les notions de pérennité d'« œuvre » et d'« artiste » ont modifié la perception du fait artistique. L'émergence, notamment, des pratiques dites « conceptuelles », ou la création d'œuvres éphémères, y participent largement. ». Dictionnaire *Educalingo* [en ligne], consulté en avril 2018.

<sup>76</sup> SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 280 p.

<sup>77</sup> *ibid.*

c'est la rencontre de ces éléments historiques avec les ressources digitales qui donne naissance à une photographie plastique, s'attachant d'avantage au médium. Cette vision s'exprime déjà dans les écrits de László Moholy-Nagy et notamment au sein de son ouvrage *Peinture, Photographie, Film*<sup>78</sup> datant de 1927, «l'exploitation de toutes ces possibilités permettra à l'artisan de mieux comprendre l'utilisation raffinée et subtile qu'il peut faire des techniques traditionnelles ou révolutionnaires et d'en saisir les qualités intrinsèques quels que soient les arts ou, plus globalement, quelles que soient les activités humaines considérées.<sup>79</sup>». Parmi ces artistes plasticiens se trouve le duo français Pierre & Gilles, leurs représentations sont héritées



**Fig. 51 :**

PIERRE & GILLES (Pierre Commy et Gilles Blanchard) : *For Ever (Paul Stroma)*, impression jet d'encre sur toile et peinte, 162 x 130cm, 2014.

des pratiques de la retouche manuelle traditionnelle et illustrent une forme d'adéquation entre peinture et photographie. Pierre est photographe et Gilles est peintre. Ils confectionnent ensemble des portraits de célébrités qu'ils idéalisent, leur donnant le statut d'icône par le travail de la couleur. Les œuvres font l'objet de quatre étapes de création, la prise de vue avec la mise en scène : le stylisme, le maquillage et la mise en lumière du modèle ; l'impression sur toile de l'image ; le travail de peinture sur la

photographie et enfin la confection du cadre avec des ornements en relief. Le travail pictural sur le support photographique imprimé fait appel à la fois à l'imagerie de la retouche, poussée à l'extrême à

<sup>78</sup> MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film...*, op cit., p.32

<sup>79</sup> *ibid.*

travers le travail de lissage des peaux et à l'imagerie populaire et en particulier ici à l'imagerie idéalisée des icônes religieuses. Le sujet est détaché du fond par la création d'un arrière-plan au décor coloré et fleuri ou par une auréole de lumière qui l'entoure. Les œuvres sont présentées sous formes de tableaux imposants, la taille de ceux-ci permet au spectateur d'observer le travail de lissage de la matière comparable au travail de l'aquarelle. Pierre & Gilles se servent de la fusion entre photographie et peinture afin de construire une imagerie onirique et érotique où les traits du religieux rejoignent les représentations lisses et luisantes des poupées, mannequins de plastique. Les portraits élèvent les personnalités photographiées au rang d'icône grâce aux manipulations picturales et au traitement réservé à la peau et à la couleur. C'est autant le travail



**Fig. 52 :**  
 BELIN, Valérie :  
*Black-Eyed Susan I, Calendula Marigold*,  
 2010.

des matières du décor, des vêtements et des accessoires de la prise de vue que le maquillage et ensuite le travail pictural au pinceau de la photographie qui sont au cœur de la recherche plastique menée par le duo. Le tableau *For Ever (Paul Stromae)* rejoint le travail de l'artiste Valérie Belin, notamment sa série *Black-Eyed Susan* représentant des mannequins d'agence aux visages lissés mis en scènes par montage et surimpression numérique dans des compositions florales. Ces deux œuvres portent les démarches similaires de ces artistes sur le plan de la retouche et de leur volonté de confusion entre la vitalité de l'humain et le caractère inerte

du mannequin. Le travail de la photographe plasticienne française Valérie Belin est en effet exemplaire de l'association de la pratique des beaux-arts et de l'image photographique. Son parcours prend naissance avec les enseignements suivis à l'école des Beaux-Arts et la volonté de

travailler l'image, de s'intéresser à la déconstruction des stéréotypes. Son travail se base sur une utilisation de la photographie comme médium autonome de création, «comme un équivalent de la peinture<sup>80</sup>» en tant qu'empreinte d'une lumière et d'une figure qui a été présente au moment de la prise de vue. Son travail s'attache à une proximité au médium photographique et à ses possibilités de manipulation dans le but de retranscrire une matière, une texture propre au sujet et à sa signification. Ces premiers travaux de portraits portent sur la confusion entre les notions d'humain et de mannequin, le traitement photographique «chirurgical<sup>81</sup>» de la forme et de la lumière exercé sur des mannequins de vitrine interrogent le spectateur et trouble son regard en suggérant la vie dans une figure inerte. Valérie Belin s'intéresse aussi aux personnages qui portent en eux une image déjà travaillée, sorte d'objets, de sculptures du corps qui font d'eux des stéréotypes. Dans la série des *Bodybuilder*<sup>82</sup> et celle des sosies de *Michael Jackson*, Valérie Belin rend compte de ces stéréotypes tout en proposant de déconstruire cette image lissée de la perfection recherchée par ces personnages en ajoutant une grande richesse de détails. C'est un travail minutieux de la matière et du détail qui se met en place dans le processus créatif de cette artiste plasticienne.



**Fig. 53 :**  
BELIN, Valérie :  
*Mannequins*,  
2003.

La proximité entre les travaux des artistes Pierre & Gilles et Valérie Belin prend racine dans le lissage des peaux qui est réalisé. Chacun donne l'illusion sensible du vivant même si cette

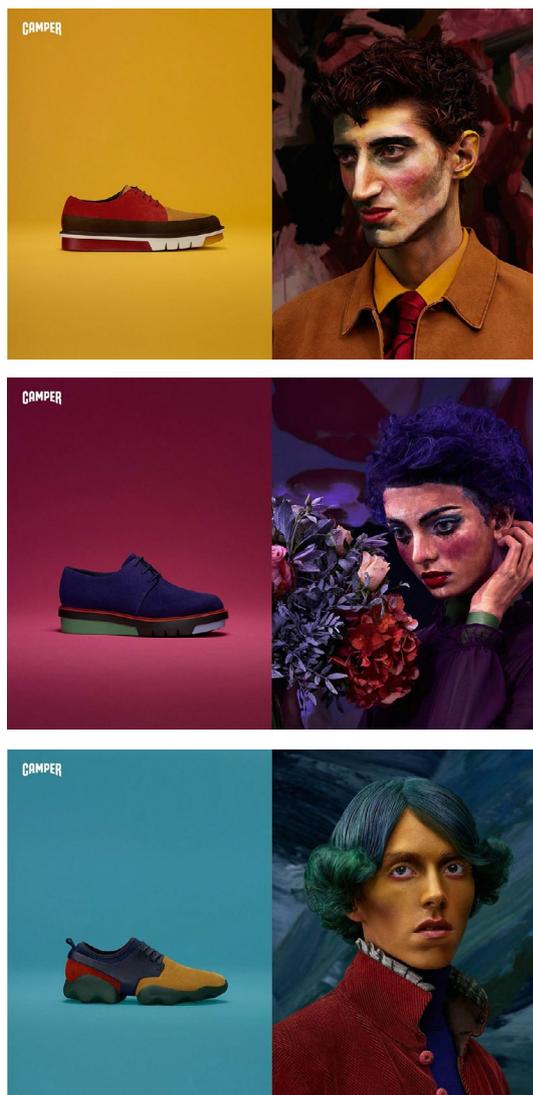
---

<sup>80</sup> Extrait de l'entretien avec Valérie Belin, Avril 2018, propos recueillis par l'auteure. Intégralité de la retranscription en ANNEXE 1, entretien p.106 à p.120.

<sup>81</sup> *ibid.*

<sup>82</sup> ANNEXE 2, illustrations complémentaires, Fig.I.4, p.122.

impression se trouve à la limite de la crédibilité, le spectateur perçoit le caractère artificiel de ces visages peints pour les œuvres du duo et inerte pour les mannequins de vitrines de Valérie Belin bien qu'il y décèle aussi une forme de vie, au travers du regard notamment. La retouche aquarelle, manuelle ou encore numérique évoquée ici, produit une peau «parfaite» aux couleurs douces et uniformes qui permet aux artistes de souligner visuellement cette représentation



**Fig. 54 :**

[Publicité] SANNWALD Daniel : *Camper SS16 (Spring/Summer collection 2016)*, photographié par Daniel Sannwald et maquillé par Isamaya Ffrench, Photographie numérique, 2016.

entre inerte et vivant, à la croisée de la représentation iconique, idéalisée et de la photographie de portrait. La position statique des modèles renforce les doutes formulés sur la réalité vivante de ces personnages. La technique manuelle ou numérique applique un filtre fin à la perception qui déréalise le sujet photographié.

La série *Painted Ladies* de Valérie Belin réalisée en 2017 est représentative de l'usage concomitant du dessin, de la touche picturale et de la photographie. Cette série voit le jour après que l'artiste ait croisé en 2016 dans les rues parisiennes la campagne d'affichage publicitaire de la marque *Camper*. Les visuels attirent le regard de l'artiste par leur particularité : la retouche publicitaire classique aux figures lisses qu'elle côtoie habituellement a laissé place à une imagerie picturale assumée basée sur des visages non pas maquillés mais peints et ceux-ci dans les mêmes tons que les matières des chaussures. Valérie Belin découvre derrière cette publicité

le travail de la jeune artiste maquilleuse anglaise Isamaya Ffrench qui s'appuie sur les références picturales et l'action des pinceaux cosmétiques au même titre que le peintre use de ses outils pour restituer les textures par touches, plus ou moins visibles sur sa toile. La photographe travaille l'année suivante en collaboration avec la maquilleuse à la réalisation de la série *Painted Ladies* où les expérimentations manuelles et matérielles du maquillage entrent en correspondance avec celles permises par les outils logiciels de retouche numérique. La construction de la série a nécessité quatre étapes que l'on peut comparer au processus des tableaux de Pierre & Gilles. La première phase a été pour les artistes, photographe et maquilleuse, celle de la prise de vue. Valérie Belin exprime dans l'interview<sup>83</sup> menée le 30 avril 2018, le processus de peinture des mannequins, «elle avait des pinceaux et la mannequin était comme une toile vierge pour cette jeune femme, sur laquelle elle venait peindre comme sur le motif, comme un peintre dans le paysage peint en regardant le paysage puis intervient sur sa toile. Sa toile à elle c'était le visage de la mannequin, comme une surface vierge sur laquelle elle intervenait avec ses pinceaux. Dans cette série il y a l'idée du geste pictural, du geste de cette artiste qui est important puisque le geste qu'elle appose avec ses pinceaux qui ont différentes tailles, différentes formes donne l'expressivité du visage. Ce visage n'a pas d'autre expressivité en dehors de celle donnée par la peinture, par



**Fig. 55 :**

BELIN, Valérie : *Painted Ladies*,  
*Lady Round Brush*, 173 x 130cm,  
2017.

---

<sup>83</sup> Entretien avec Valérie Belin, Avril 2018, propos recueillis par l'auteure. Intégralité de la retranscription p.106 à p.120.

le geste et par la touche.<sup>84</sup>». Suite à cette étape, les images sont traduites numériquement en monochrome. L'attachement au noir et blanc dans l'approche photographique de Valérie Belin fait écho à la fois à l'essence de la photographie argentique qui marque les traits par la réaction à la lumière de la matière photo-sensible mais aussi au dessin. L'absence volontaire de la couleur met en exergue le caractère texturé et pictural du maquillage et propose au spectateur une étude du geste rendu visible par le travail de la touche et du traitement sur le visage dans un environnement numériquement modifié. En post-production et à l'aide des outils et filtres du logiciel Photoshop l'artiste crée un arrière-plan à partir d'images collectées, scannées et complétées de touches numériques apposées à l'aide de la tablette graphique. Les photographies de cette série portent l'appellation «*painted ladies*» qui évoque à la fois l'outil utilisé pour le maquillage et l'outil logiciel, notamment la forme du pinceau donnant l'effet de touche particulier. Enfin le processus se termine par l'impression de ces œuvres. Le papier et la technique d'impression sont choisis pour leurs qualités structurelles et matérielles en lien avec l'ensemble de la recherche menée. L'artiste choisit la sérigraphie<sup>85</sup> en grand format pour la série des femmes peintes, la technique d'impression non photographique permet l'ajout d'une trame marquée «*comme un substitut au grain photographique*<sup>86</sup>». Les évolutions technologiques amenées par l'informatique et la photographie numérique ont apportées une palette infinie d'outils de manipulation de l'image qui sont venus enrichir les recherches plastiques de Valérie Belin. De plus le caractère réversible de la retouche et l'empilement des matières du numérique est en totale adéquation avec le processus de création de l'artiste qui, de la même façon que le peintre, procède par couches successives et retouche sa toile au jour le jour en fonction de la sensibilité de l'instant. Le travail plastique effectué ici par Valérie Belin se distingue de celui de la maquilleuse et de l'approche de celle-ci lors de la campagne publicitaire Camper par la fusion qu'elle opère entre la forme et le fond. Là où la publicité traduisait un parallèle stylistique entre

---

<sup>84</sup> Extrait de l'entretien avec Valérie Belin, Avril 2018, propos recueillis par l'auteure. Intégralité de la retranscription en ANNEXE 1 entretien p.106 à p.120.

<sup>85</sup> **SÉRIGRAPHIE** : « Procédé d'impression à l'aide d'un écran constitué par un cadre sur lequel est tendu un tissu à mailles, permettant l'impression sur de multiples surfaces. ». Dictionnaire de la langue française *Larousse* [en ligne], consultation avril 2018, rubrique « Sérigraphie ».

<sup>86</sup> Extrait de l'entretien avec Valérie Belin, Avril 2018, propos recueillis par l'auteure, en ANNEXE 1, p.106 à p.120.

les matières et couleurs des chaussures et les portraits, la peinture du visage des *painted ladies* apparaît comme un dessin graphique fusionnant les traits et matières de l'arrière-plan et ceux du visage en une représentation unique du geste. Dans cette série, le dernier filtre entre le réel et l'image, celui du numérique est clairement visible. Le geste numérique est identifiable et est apposé par dessus le visage peint à l'aide du maquillage. Contrairement aux travaux évoqués précédemment de Pierre & Gilles et de Valérie Belin, dans la série des «*painted ladies*», ce n'est plus la confusion illusionniste donnée par la peinture et la retouche qui est recherchée mais l'exploration plastique du geste, qu'il soit pictural avec le maquillage puis de l'ordre du dessin avec le travail numérique des textures et des traits en noir et blanc. Les photographies de l'artiste plasticienne mettent sur un même plan le geste et la précision des traits ; ses études de corps à la frontière entre le vivant et l'inerte, s'apparentent à la conception du dessin. L'attention portée aux détails, aux formes et aux lignes rapproche sa pratique de l'esquisse tandis que la conception de la matière et de son apposition autant sur le corps que sur l'image relèvent du geste pictural.

Le lien entre création photographique et peinture se retrouve également dans la représentation du



paysage à l'image du travail de l'artiste français Guillaume Hebert qui traite de l'urbanisation des villes avec la série *Updated Landscape* datant de 2018. Ces tableaux photographiques sont le résultat de l'hybridation entre une photographie de l'environnement industriel et urbain moderne et un arrière-plan pictural

**Fig. 56 :**

HEBERT, Guillaume :  
*Updated Landscape*,  
2018.

tiré de toiles historiques. L'objectif de la série est de rendre compte visuellement du décalage esthétique entre les paysages naturels peints au XIXe siècle et le paysage urbain majoritaire-

ment présent en 2018. Le photographe use de l'esthétique de la peinture romantique de paysage qui contraste fortement avec l'univers bétonné des villes modernes pour surligner l'absence de vivant et de matière organique dans le monde dans lequel il vit. La texture du mur blanc altéré par le temps crée un effet pictural et une continuité visuelle entre le paysage peint et la zone photographique du premier plan. La touche picturale délicate du peintre apporte une idéalisation d'une nature luxuriante désormais inatteignable. De plus, la découpe numérique du tableau et de l'arrière-plan de la photographie permet la parfaite intégration des deux éléments. Les sources lumineuses des deux tableaux sont cohérentes et permettent au résultat de former un tout plausible lorsque l'on observe le tirage de loin, dans un second temps, lors de l'observation de près, les textures photographiques et picturales marquent une scission. Ce montage de Guillaume Hebert ainsi que la composition mise en œuvre dans la série *Painted Ladies* de Valérie Belin renvoient à la pratique de la peinture de l'arrière-plan sur talbotypes évoquée plus-haut. La démarche du photographe Guillaume Hebert se positionne à l'inverse de celle de Valérie Belin, plaçant l'ajout pictural à l'arrière plan quand elle choisi de peindre par dessus ; le travail de Guillaume Hebert ne produit aucun geste, il confronte la trace peinte par la lumière avec la trace manuelle picturale et crée un rapprochement par le collage.

Les quatre artistes abordés ici explorent la proximité entre la peinture et la photographie et proposent des œuvres qui questionnent le spectateur. Ce dernier est confronté à une représentation dont l'observation nécessite de passer par plusieurs étapes pour saisir le questionnement du médium proposé par son auteur. La première observation rapide et lointaine évoque une représentation classique que l'observateur sait identifier immédiatement : un portrait ou encore un paysage photographique. Dans un second temps, avec une attention aiguë et une analyse proche, le spectateur perd ses premiers repères et se trouve confronté à une image à la fois vivante et inerte, à la fois humaine et étrange, à la fois picturale et photographique. Ce questionnement visuel est la source des travaux de ces artistes plasticiens et permet d'explorer le médium photographique au moyen de l'hybridation des techniques et esthétiques du dessin et de la peinture.

## 2/ Interaction main-support et sensorialité

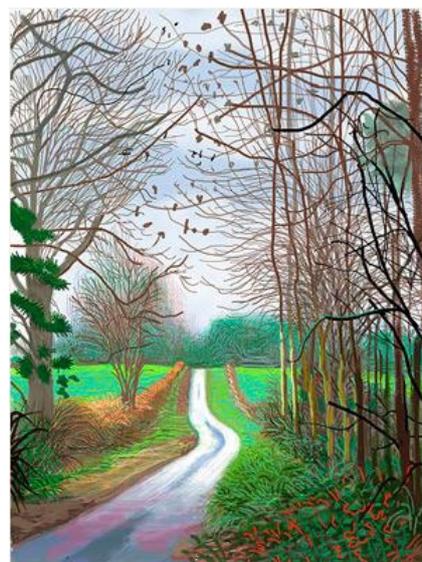
La relation entre le geste et la trace interroge l'implication sensorielle de l'artiste dans le choix de son support et de ses outils de création. Elle concerne l'interaction sensible du corps avec la matière, qu'elle soit argentique ou numérique, dans la photographie, fibreuse avec le papier ou encore qu'elle emprunte d'autres supports. La photographie imprimée, tirée mais aussi la surface sensible de l'émulsion offrent une multitude de supports physiques sur lesquels les artistes plasticiens peuvent s'appuyer pour confectionner une œuvre composite au carrefour des différents médiums artistiques. L'informatique et le numérique ouvrent un nouvel espace de création en dématérialisant le processus de création tout en permettant une approche tactile du support. L'apparition en 2007 du premier smartphone marque les prémises de la mise en place d'une relation sensorielle à l'image et à la création graphique. Les images sont numériques et par définition non palpables, le support tactile permet à l'utilisateur de retrouver une relation entre l'action de la main et la photographie. Serge Tisseron dans son ouvrage *Psychanalyse de l'image, Des premiers traits au virtuel* publié en 2005 exprime la multi-sensorialité des «nouvelles images<sup>87</sup>», «Dans les univers virtuels, le sujet est soumis non seulement à des sensations visuelles, mais aussi à des sensations auditives, kinésique, tactile, thermique qui se modifient au grè de ses gestes et de ses déplacements dans l'espace. Or, cette situation ne fait finalement que renouer avec les contenus sensibles multiples d'une image trop facilement réduite, autour de la peinture et depuis la Renaissance, à son unique composante visuelle. Les images virtuelles imposent une évidence que la tradition des diverses formes de reproduction d'image (sur papier, pellicule ou écran vidéo) nous avait fait oublier : l'image est au carrefour d'une intersensorialité.<sup>88</sup>». Le travail plastique du peintre anglais David Hockney est exemplaire d'une recherche sensible à la croisée des nouvelles technologies et de l'art pictural. Le peintre s'exprime depuis ses débuts à travers une production picturale de paysages et de portraits en très grand format.

---

<sup>87</sup> «Ce que l'on appelle aujourd'hui « nouvelles images » recouvre plusieurs catégories de représentations matérielles. Il s'agit tout d'abord d'images produites par la photographie et le cinéma et modifiées par ordinateur. Ces images sont donc mixtes » in TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, Psychismes, 2005, p.183.

<sup>88</sup> TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, Psychismes, 2005, 222 p.

David Hockney use des outils habituels de la peinture mais aussi du médium photographique, en témoigne ses œuvres composées de clichés instantanés, «polaroids» où l'on observe son goût pour l'émulsion et ses qualités plastiques caractéristiques ; il a ensuite ajouté l'utilisation du support vidéo pour traduire les micro-évolutions des paysages qui l'entourent avec l'installation *The Four Seasons, Woldgate Wood* de 2011. Sa pratique évolue avec les nouvelles technologies et sa pratique de peintre se déplace alors vers les outils et possibilités offertes par les technologies numérique. Ses représentations sont colorées et marquées par une touche visible entre figuration et abstraction. David Hockney relie sa pratique à sa façon d'observer et d'interagir avec le monde, l'ensemble de son travail retrace par la peinture, le dessin et la photographie chaque période de son existence, ses rencontres et ses errances. Les dernières années montrent les paysages anglais au fil des saisons, le peintre esquisse les micro-évolutions de cet environnement organique. David Hockney cherche à «traduire une expérience visuelle [...] à ramener cela à des formes de couleur plates, représentées sur un iPhone ou d'autre support<sup>89</sup>». L'image numérique est considérée comme un support de création au même titre que la peinture et la photographie, elle lui permet d'esquisser immédiatement et manuellement les traits du réel. Hockney commence à utiliser le dessin numérique avec l'apparition du premier smartphone proposé par la firme américaine Apple, l'iPhone, en 2007. Celui-ci propose une application de dessin à réaliser avec le mouvement et la force de pression des doigts ainsi qu'un stylet afin de produire des lignes plus fines. L'artiste utilisera ensuite la surface plus importante proposée par l'iPad, tablette numérique proposée par la même entreprise en 2010. Pour David Hockney, l'être humain est un créateur d'image,



**Fig. 57 :**

HOCKNEY David :  
*The Arrival of Spring in  
 Woldgate, East Yorkshire*  
 28 December No1, dessin à  
 l'iPad, 2011.

<sup>89</sup> GAYFORD Martin, *Conversations avec David Hockney*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 248 p.



**Fig. 58 :**

HOCKNEY David :  
*Untitled 400*, dessin à  
 l'iPhone, 2009.

dans ses dessins. La pratique de David Hockney a évolué avec les époques qu'il a pu traverser, il a tiré de l'outil informatique et numérique un nouvel espace de création visuelle aux références issues à la fois de la photographie et du dessin. Dans le dessin tactile, le support et la matière picturale sont confondus, l'espace de travail est lui-même la palette et la pâte colorée émane du support. La recherche graphique de l'artiste accorde une grande importance au regard, la création est alors la mise en forme plastique de l'expérience sensible. Tisseron exprime ce lien dans ses écrits sur la *Psychanalyse de l'image*<sup>92</sup>, l'expérience donne la sensation, l'image est alors un «monde de sensation», elle possède des aspects sensoriels et dynamiques, l'image est liée aux émotions, «l'imagination est ainsi pour Kant, l'intermédiaire indispensable entre l'expérience sensible [...] et la raison qui agence les concepts<sup>93</sup>». David Hockney choisit le toucher semi-dématérialisé du dessin tactile numérique pour retranscrire son environnement ce qui traduit une approche multi-sensorielle de la création des images.

Dans un autre registre le travail de l'artiste français Thomas Devaux fait appel à la notion de sen-

<sup>90</sup> *ibid.*

<sup>91</sup> *ibid.*

<sup>92</sup> TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image ...*, op cit, p.73.

<sup>93</sup> *ibid.*

socialité dans les représentations humaines fantomatiques qu'il crée par l'utilisation de l'outil numérique, notamment les pinceaux et effets permis par le logiciel Photoshop. Le travail de l'artiste repose sur une prise de vue conçue exclusivement en vue d'une recomposition et d'un travail des photographies en post-production. Thomas Devaux réalise en 2015 la série *The Shoppers* où il transforme les visages pensifs des clients d'un supermarché patientant à



**Fig. 59 :**

DEVAUX Thomas :  
*The Shoppers*, photographie numérique, tirage jet d'encre, 2015.

la caisse. L'expression de ces personnages sert de base à une imagerie onirique vaporeuse mise en valeur par les actions de

retouche proches de l'esthétique de la technique du *fusain*<sup>94</sup>. La manipulation de l'image laisse transparaître un geste d'estompage circulaire caractéristique du fusain mais qui contrairement à la technique employée par David Hockney, rend invisible la direction du geste. L'attention portée à la matière, à l'effacement et au travail des traits donnent aux visages un aspect proche du *sfumato*<sup>95</sup> de Léonard de Vinci qui, associé à la perspective atmosphérique et au clair-obscur, donne l'impression d'une esquisse. La retouche numérique permet à l'artiste de donner à ses images les aspects de cette technique particulière de dessin en laissant transparaître uniquement la finesse des contours des yeux, du nez, de la bouche et des sourcils au milieu d'une peau translucide. La finalité de cette création est l'impression sur papier mat texturé de ses esquisses; numériques, la texture du papier faisant partie de l'expérience sensorielle de l'image. Le tirage final redonne un support physique à l'image, telle l'impression diffuse laissée par l'empreinte

---

<sup>94</sup> **FUSAIN** : charbon de bois d'aspect poudreux qui permet le dessin au fusain.

<sup>95</sup> **SFUMATO** : « En peinture, modelé vaporeux destiné à suggérer par les gradations de la couleur et de la lumière l'échelonnement en profondeur des objets dans l'atmosphère. (Peintres italiens comme Léonard de Vinci, Corrège, Andrea del Sarto...). ». Dictionnaire de la langue française *Larousse* [en ligne], consultation mai 2018.

d'un visage sur une surface sombre.

Les œuvres des deux artistes présentés ici reposent sur l'utilisation des moyens et des supports numériques pour exprimer une plasticité adaptée à leur affinité avec des techniques picturales et graphiques traditionnelles particulières faisant interagir l'outil, la gestuelle de son auteur et le support. David Hockney choisit de dessiner avec un pinceau ou encore de reproduire ce geste sur les surfaces tactiles alors que Thomas Devaux adapte la technique du sfumato aux outils de la retouche numérique. Ces exemples expriment une aspiration à la manipulation esthétique dans le but de représenter une impression, un univers plastique particulier. L'intervention manuelle que permettent les outils de la peinture, du dessin et des logiciels de retouche a repoussé les limites de la photographie et produit des représentations hybrides entre réalité et techniques/esthétiques picturales. Ces représentations évoquent les recherches esthétiques à propos du geste et de la photographie, recherches qui se retrouvent dans différentes pratiques artistiques contemporaines.

### **3/ L'expressivité sensible du geste pictural sur le support photographique**

Face à la conception esthétique du geste de création, d'autres artistes usent de l'intervention photographique pour signifier leur ressenti émotionnel que la photographie seule ne leur permet pas d'exprimer. Le geste est alors sensible et chargé d'émotion. La création photographique plasticienne repose sur les notions de base de la création artistique, Saul Olstrow dans *The Focal Encyclopedia of Photography*<sup>96</sup> souligne ce lien entre la pratique picturale traditionnelle et la photographie, «dans le contexte de l'art conceptuel, dépouillé de ses aspirations esthétiques et de ses limites disciplinaires, la photographie est devenue un médium artistique<sup>97</sup>». Dans la lignée de la conception de la photographie comme un médium artistique autonome, les pratiques interventionnistes du peintre Robert Rauschenberg marquent une utilisation particulière des techniques du collage, du découpage, de l'esquisse et de l'usage de la peinture pour composer

---

<sup>96</sup> PERES Michael R., *The Focal Encyclopedia of Photography*, op cit., p.35.

<sup>97</sup> « Within the context of conceptual art, stripped of aesthetic aspiration and disciplinary limitations, photography had now become an art medium.» in PERES Michael R., *The Focal Encyclopedia of Photography*, *ibid.*

une toile composite formée d'un amas de documents et de matières et traduire une vision complexe. Rauschenberg est un artiste plasticien américain dont le travail porte majoritairement sur la création de tableaux accumulant des documents photographiques qu'il mêle à la peinture. Son travail se trouve à la frontière entre peinture, dessin et photographie. Ses œuvres sont principalement des collages, des combinaisons d'objets issus de l'environnement dans un chaos organisé. En réaction aux atrocités du monde il propose une vision morcelée, un miroir des tourments de la terre. Le geste dans le photo-collage, le dessin et la peinture fait transpar tre l'intention de l'artiste et son message. La photographie au même titre que le dessin et la peinture sont utilisés au sein d'une œuvre composite. L'accumulation des techniques, des textures, des matières et des reliefs construit une composition qui donne sens aux idées de l'artiste. Le médium ici sert de support aux idées et à leur mise en forme. En décembre 1965, Rauschenberg crée une série de collages intitulée *Drawing a Modern inferno* retraçant les troubles du monde occidental durant le XXème siècle et faisant écho aux  v nements importants qui ont marqué son histoire. Cette œuvre composite donne une vision moderne de la vision de l'Enfer constituée par le poète italien Dante. Dans cette composition plastique la photographie est un réceptacle pour les informations visuelles au même titre que le dessin et la peinture et se place comme un support papier venant recueillir les informations que l'artiste cherche à mettre en avant. Le support photographique est un objet manipulable, sur lequel il peut intervenir aussi bien chimiquement au tirage que physiquement



**Fig. 60 :**

RAUSCHENBERG, Robert :  
*Canto XXXI: The Central Pit of Malebolge,*  
*The Giants from the series Thirty-Four*  
*Illustrations for Dante's Inferno, 1960.*

avec l'écriture, les dessins, la peinture, le découpage et le collage en relief. Rosalind Krauss dans *Le Photographique, pour une théorie des écarts*<sup>98</sup> exprime la problématique du rapport structurel à la photographie, «on n'a pas, dans la photographie, le sentiment que l'image, ou les composants de l'image, sont sur le support alors que ce sentiment existe, ou peut exister, dans la peinture. L'image photographique est à l'intérieur de son support : elle en est partie intégrante. Tout ce qui caractérise la photographie, par exemple le fait qu'elle puisse être tirée en différents formats, réaffirme que le rapport physique de l'image à son support spécifique est différent de celui de la peinture.<sup>99</sup>». La photographie notamment numérique offre de fait un support et une profondeur de création distinct du rapport à la toile dans la peinture et au papier dans le dessin ; le fichier numérique peut comporter un nombre infini de couches d'effets et de matière qui se trouvent emprisonnés dans le support. De la même façon la photographie argentique notamment par le tirage et le développement peut cumuler au sein de l'émulsion des modifications structurelles matérielles, cette fois-ci limitées à la latitude permise par la technique argentique. À l'opposé d'Arnulf Rainer qui superpose son geste graphique et photographie dans le seul but d'obtenir un effet visuel, Rauschenberg tente d'intégrer la photographie à la peinture. Il fait disparaître les bordures et utilise les couleurs et valeurs pour perturber la perception de la surface en créant un effet de fusion entre le fond et la forme. Le processus technique est le même bien qu'ils proposent chacun une finalité différente, ils préparent leurs fonds en collant des photographies sur un support pour l'un et en tirant ses images pour l'autre, puis ils peignent sur le support.

Deux conceptions voient le jour avec ces approches sensibles du support, la volonté de manipulation de la structure de l'image par les effets de matière et d'espace avec la surface sensible dans le cas de la photographie argentique et le fichier dans celui du numérique et dans le second cas l'intervention par adjonction sur l'image imprimée ou tirée. L'approche de la peinture par Rainer est principalement expressionniste, il use des moyens du dessin et de la peinture dans une gestuelle impulsive, comme le marqueur d'un sentiment, d'un mouvement intérieur

---

<sup>98</sup> KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, Pour une théorie des Écarts...*, *op cit.*, p.18.

<sup>99</sup> *ibid.*

irrépressible. Il traite des sujets majoritairement liés à ses propres tourments, au travers de figures cauchemardesques et d'images érotisées. La photographie sert de support à l'expression de ce mouvement qu'il traduit par un recouvrement, un griffonnage impulsif qui annule ou souligne l'image. Pour décrire son processus de création, il utilise le terme «Übermalungen» qui signifie sur-peinture. Les visages étranges le sont encore plus avec l'ajout des traits au fusain et les images érotiques le sont d'autant que les formes et mouvements du corps sont soulignés par des traits peints. Son approche, ainsi que celle de Robert Rauschenberg soulignent l'urgence de l'artiste



**Fig. 61 :**  
RAINER, Arnulf :  
*Sans titre (Aus: Totenmaskenserie),*  
photographie peinte, 1978.

plasticien des années 1960-1970 à traduire un monde en violentes mutations. L'accumulation de fluide venant révéler autant que cacher des éléments, elle compose une toile révélatrice d'une pensée ou encore d'un vif sentiment intérieur. L'artiste transmet une émotion qu'il impose au spectateur. Ce dernier est placé face à des œuvres imposantes et brutales qui le contraignent à se questionner et à réagir émotionnellement. Dans la même veine, le photographe anglais Sam Ivin cherche à documenter la notion de migration des populations. Il produit pour cela plusieurs travaux en parallèle. Un des projets s'appuie sur des archives photographiques recueillies auprès des familles issues de différentes migrations (politique, guerre, financière, urbanisation, etc), l'objet du projet est d'échanger et de collecter les expériences sensibles de ces individus pour transmettre et conserver la mémoire de ces événements. À côté de cela, Ivin développe depuis 2015 la série photographique *Lingering Ghosts*. Ce travail de portraits évoque le processus de déshumanisation qui intervient au cours des démarches de demande d'asile au Royaume-Uni. Le photographe choisit de dégrader physiquement les tirages pour exprimer la violence du rejet que ses modèles ont subi, il appose comme légende la durée des démarches d'asile et le



*Palestine*  
*Time waiting for asylum : 5 months*



*Democratic Republic of Congo*  
*Time waiting for asylum : 15 years*



*Nigeria*  
*Time waiting for asylum : 10 years*

**Fig. 62 à 64**  
**(de haut en bas) :**

IVIN Sam :  
*Lingering ghosts*, tirages numériques grattés, 2017.

pays d'origine, comme l'identité restante de ces personnages, privés de leur individualité. Le photographe imprime ses images avec la technique du tirage chromogénique *C-Print*<sup>100</sup> numérique sur une surface aluminium puis les altère manuellement à l'aide de papier abrasif ou encore d'un cutter. Le visage et notamment les yeux et les oreilles sont supprimés par le geste de l'artiste. Cette mutilation du support souligne la perte totale d'humanité et de visibilité dont souffrent ces personnes, les oreilles symbolisant le refus de la communauté anglaise de les entendre et de leur accorder une parole propre et la disparition des yeux exprimant la perte d'identité d'abord puis l'aveuglement de toute la société face à ces demandeurs d'asile. Le geste exprime le rejet qui agit silencieusement au cœur de ces vies. Il permet aussi de mettre en évidence l'universalité de ce message, les visages apparaissent comme familiers, le spectateur peut y reconnaître un père, une mère ou encore un enfant. La dégradation manuelle provoquée par le photographe donne une réalité à cette violence sourde et permet par l'intensité qui a été mise dans le mouvement et qui transparait à travers les traces laissées de porter un message sensible. L'expressivité du geste traduit une émotion palpable en réaction aux situations subies par les personnes photographiées. Ses œuvres visent à porter un propos aux yeux de l'ensemble d'une population qui refuse de voir cette réalité violente. Dans cette lignée, les travaux de l'artiste espagnol Vermibus visent eux-aussi par le geste, cette fois-

<sup>100</sup> **C-PRINT NUMÉRIQUE** : Procédé de tirage couleur numérique se basant sur une sensibilisation chromogène numérique par projection laser sur la surface photo-sensible. Le procédé est connu sous l'appellation « tirage Lambda ».

ci pictural, à révéler aux yeux du plus grand nombre une réalité palpable qui se trouve sous leurs yeux chaque jour. En effet, l'artiste graffeur propose une esthétique volontairement radicale en réaction à la normalisation et au lissage des peaux et silhouettes des modèles féminines présentes dans la publicité et la mode de nos jours. Il choisit de pousser à l'extrême le processus d'idéalisation et de déshumanisation déjà mis en œuvre par la retouche en venant peindre sur les affiches dans la rue ainsi que dans le métro. Le geste pictural ici est directement appliqué sur le document imprimé. L'artiste crée des figures à la fois sculpturales

et picturales à partir de cette matière photographique. Il intervient à l'aide de peintures colorées et

texturées, il souligne la forme des visages et les transforme en une créature à mi-chemin entre l'humain et le mutant. A l'inverse de l'artiste Arnulf Rainer et du photographe Sam Ivin qui raturent leurs portraits avec un geste qui part dans toutes les directions, l'application par Vermibus de la peinture sur les affiches crée une sorte de mutant en jouant avec la transparence du liquide. Son travail éphémère provoque une réaction immédiate chez le spectateur, révélant par le travail de la forme et de la matière le mouvement vers lequel se dirige la retouche publicitaire en intervenant de façon violente sur l'image de mode qu'il saccage de manière expressive, son geste est explicite et traduit aussi une certaine maîtrise du geste pictural. Vermibus met le spectateur face à une représentation volontairement déformée des visages.

Tous les artistes évoqués au sein de cette partie mettent en œuvre un rapport particulier à la



**Fig. 65 et 66 :**

VERMIBUS :  
*In Absentia*, affiche  
publicitaire peinte, 2014

trace et au geste dans leur expression plastique. En agissant sur le support, ils amplifient ou radicalisent le message photographique sous-tendu dans l'image initiale.

Les travaux de Guillaume Hebert et Robert Rauschenberg mettent en jeu un acte d'appropriation, se servant d'images sans auteur, récupérées pour y apposer leurs gestes et ainsi élaborer un propos sensible. Cette démarche est proche du geste de déplacement traduit par le *ready-made*<sup>101</sup>. L'application de la trace permet à ses artistes d'amplifier et de transmettre aux spectateurs leur ressenti face aux images qu'ils ont pu rencontrer dans leur environnement. Le processus de l'expérience spectatorielle en jeu ici est proche de celle vécue par Valérie Belin avec l'affichage Camper et les deux étapes qui ont suivi : la découverte du travail de la maquilleuse puis le dialogue et la collaboration engagée avec elle. Le photographe Guillaume Hebert crée quant à lui un montage en mettant en relation une œuvre picturale pré-existante et une photographie originale de sa création. Son travail vise à initier un dialogue entre les deux éléments, il exprime son ressenti au travers de cette juxtaposition. Les propositions plasticiennes de Valérie Belin et de Thomas Devaux déstructurent l'image initiale par le geste de post-production et proposent une version numérique des rendus du dessin et de la peinture. L'intention de ces auteurs est présente dès la création de leur propre photographie. Les gestes de la post-production viennent amplifier le message qui est transmis. David Hockney partage quant à lui le regard photographique qu'il porte sur son environnement et qu'il retranscrit autant par les moyens de la peinture, de la photographie, de la vidéo que par le biais de la matière numérique. Son regard et son geste sont directement et simultanément en action devant le réel.

Le geste est ici l'expression du désir de l'artiste de transmettre son ressenti face à une situation réelle captée ou vécue par la médiatisation de la photographie. Le montage et l'articulation de la trace avec le visuel initial traduit une sensation ou une émotion éprouvée par l'auteur. Le propos s'exprime et s'interprète de manière intuitive à travers le mouvement de la main qui laisse une trace sur la photographie.

---

<sup>101</sup> **READY-MADE** : « Le ready-made est un objet trouvé considéré comme un objet d'art. L'attitude du ready-made consiste, initialement, à choisir un objet manufacturé et le désigner comme œuvre d'art. Commencée par Marcel Duchamp, cette démarche a donné naissance à une grande partie des pratiques artistiques actuelles, qu'elles s'en réclament ou s'en défendent. Les ready-made sont des œuvres d'art qui n'ont pas été réalisées par l'artiste, ce dernier n'intervient en effet que pour les sélectionner, changer leur contexte et leur statut par la désignation.». Dictionnaire *Educalingo* [en ligne], consulté en mai 2018, Le ready-made transformé traduit la pratique interventionniste portée aux œuvres pré-existantes.

*Développement*

---

**CONCLUSION**

---

## Conclusion

Le geste graphique et pictural revêt plusieurs formes entre le XIXe et le XXIe siècle, en France, en Europe et plus largement dans le monde occidental. Cette recherche englobe les traces et marqueurs de ce geste graphique et pictural au travers de la photographie.

Les précurseurs, ingénieurs, chimistes et peintres abordent la photographie sous l'angle de leurs connaissances techniques et artistiques pré-existantes. Les normes et outils de représentation du dessin et de la peinture transparaissent alors dans leur usage de l'outil photographique, celui-ci permet de créer des dessins de la nature. Les techniques photographiques primitives parmi lesquelles se trouvent le daguerréotype et le calotype, transcrivent une parfaite analogie avec le dessin, reproduisant la précision des détails et les contrastes du jour au moyen direct de la lumière. Les pratiques monochromes du milieu du XIXe siècle éludant la question de la couleur et par conséquent le rapprochement à la peinture, l'affinité avec la pratique du dessin en devient naturelle. Plus tard, la proximité avec le mouvement impressionniste voit la pratique de la photographie en plein air rejoindre l'action de la peinture sur le motif. Les thématiques et questionnements de ce mouvement s'intéressent, au même titre que la photographie de cette même période (1850 - 1870), à la captation et à la reproduction des impressions sensibles ressenties par le spectateur face à la nature.

Les recherches artistiques du pictorialisme portent les thématiques et apprentissages classiques de la peinture vers une approche photographique dite artistique. Les artistes s'attachent à une transformation matérielle du support, qui donne aux corps, aux portraits et aux paysages un rendu et une texture éminemment proche des traits du dessin et du geste d'application de la peinture. Ces peintres-photographes soulignent la captation faite de la réalité par l'apposition d'un geste manuel sur le support.

Les expérimentations graphiques des avant-gardes développent une proximité nouvelle avec

le médium photographique et son utilisation plastique. La conception pluri-disciplinaire des mouvements avant-gardistes du XXe siècle permet l'exploration des potentialités du médium photographique au même titre que les autres Arts-Appliqués et Beaux-Arts. Le travail abstrait des formes et des lignes fait écho à celui du dessin ainsi qu'aux pratiques complémentaires du collage, du photomontage et du graphisme. La photographie s'affirme alors comme le vecteur d'un langage artistique abstrait où les représentations côtoient les caractéristiques du dessin telles que l'attention portée à l'aspect de surface, le mouvement et la forme que prend le geste et les jeux de valeur.

Les techniques de retouche traditionnelle puis numérique traduisent elles aussi le geste graphique et pictural porté par l'artiste ou le technicien sur le support photographique. Les colorisations manuelles de daguerréotypes ainsi que les modifications structurelles portées aux corps et aux visages utilisent les outils du dessin et de la peinture tels que le crayon pour redessiner les contours, le pinceau pour travailler la matière et le couteau pour gratter les surfaces afin de lisser les peaux, font appel aux savoirs physiologiques et anatomiques enseignés aux des Beaux-Arts. L'informatique et l'apparition de la retouche numérique dématérialise les outils de manipulation de l'image photographique et permettent à la création plasticienne qui voit le jour dans les années 1980 de développer une approche sensorielle et sensible du médium photographique. La création se définit alors comme la transmission par le geste en surface ou en profondeur d'une émotion, d'un message sensible exprimant le ressenti de l'artiste.

Les usages visibles du geste en photographie se sont répandus grâce aux évolutions techniques et technologiques qui s'orientent à présent vers une nouvelle forme d'expression avec l'usage combiné de la photographie numérique et de la modélisation en trois dimensions (3D), pratiques qui élargissent encore le champs de cette recherche.

---

**BIBLIOGRAPHIE**

-

**LEXIQUE**

-

**TABLE  
DES ILLUSTRATIONS**

-

**ANNEXE I  
ENTRETIEN**

-

**ANNEXE II  
ILLUSTRATIONS  
COMPLÉMENTAIRES**

-

**PRÉSENTATION  
DE LA PARTIE PRATIQUE**

-

**TABLE  
DES MATIÈRES**

---

---

# **BIBLIOGRAPHIE**

---

## **Bibliographie**

### *Histoire des techniques entre photographie et peinture*

#### **La naissance de la photographie**

BLANQUART-EVRARD Louis Désiré, *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1869, 61 p.

FOX TALBOT William Henry, (*The Pencil of Nature [1844-1846]*), Londres, Éditions Longman, Brown, Green and Longmans, 1844), préface de Beaumont Newhall, New York, Da Capo Press, 1969, 94 p.

ROUBERT Paul-Louis, *L'image sans qualités, Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006, 175 p.

#### **Histoire de la photographie**

LECUYER Raymond, *Histoire de la Photographie*, Paris, S.N.E.P.-Illustration, 1945, 451 p.

PERES Michael R. (Éditeur en chef), *The Focal Encyclopedia of Photography* 4th edition, Waltham, Focal Press, 2007, 880 p.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, Pour une théorie des Écarts*, Paris, Édition Macula, 1990, 222 p.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 280 p.

STENGER Erich Dr., *The history of Photography, Its relation to civilization and practice*, Easton, Mack Printing Company, 1939, 204 p.

#### **Pictorialisme**

PAM Robert, *Alfred Stieglitz Camera Work, The Complete Illustrations 1903-1917*, Köln, Taschen, 1997, 800 p.

PEACH ROBINSON Henry, *Pictorial effect in Photography : Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*, Londres, Piper & Carter, 1869, 205 p.

DEMACHY Robert et Constant PUYO, *Les Procédés d'Art en Photographie*, Paris, Photo-Club de Paris, 1906, 256 p.

PUYO Constant, *Notes sur la Photographie Artistique*, Paris, Gauthier-Villars & fils, 1896, 50 p.

### **Nouvelle vision/Bauhaus**

Centre National de la Photographie, *László Moholy-Nagy Photographies, photomontages, photogrammes*, Collection Photo Poche, Paris, Éditions Nathan, 1998, 75 p.

MOHOLY-NAGY László, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie (Malerei, Fotografie, Film)*, Munich, Albert Langen Verlag, 1927), traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par J. Kempf et G. Dallez, préface de Dominique Baqué, Paris, Gallimard, collection «Folio essais», 2007, 317 p.

MOHOLY-NAGY László, *The New Vision, Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture with Abstract of an Artist (The New Vision*, Berlin, Hans M. Wingler, 1929), New York, Dover Publications INC., 2005, 231 p.

TUPITSYN Margarita, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, Londres, Yale University Press, 1996, 198 p.

### ***Le geste pictural / Le dessin***

#### **Usage des techniques entre artisanat et numérique**

GAYFORD Martin, *Conversations avec David Hockney*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 248 p.

GLENVILLE Tony, *Illustrateurs de Mode : les nouvelles icônes*, Paris, Éditions de la Martinière, 2013, 223 p.

#### **Les procédés alternatifs**

CORDIER Pierre, *Chimigrammes*, Chalon-sur-Saône, Éditions du Musée Nicéphore Niépce, 1980, 16 p.

CINQ26 Collection «Entrevues», *Chimigramme Odile Bernard Schröder*, in CINQ26, 2015, [En ligne], URL : <https://www.cinq26.com/le-chimigramme-entre-peinture-et-photographie/>

JÄGER Gottfried, KRAUSS Rolf H. et REESE Beate, *Concrete Photography - Konkrete Fotografie*, Bielefeld (Allemagne), Kerber Verlag, 2005, 256 p.

JAMES Christopher, *The book of Alternative Photographic Processes*, Independence, Delmar, 2008, 660 p.

JONES Julie & ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina (commissariat), [Exposition] *Photographisme - Klein, Ifert, Zameczik*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 8 novembre 2017 - 29 janvier 2018.

### **La construction des images**

TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, Psychismes, 2005, 222 p.

BRIEND Christian (commissariat), [Exposition] *Le geste et la matière, une abstraction «autre» (Paris, 1945-1965)*, Fondation Clément, dans le cadre des programmations du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Martinique, 22 janvier - 16 avril 2017.

### ***Le geste numérique réminiscence du touché pictural par l'outil numérique/la retouche***

#### **La retouche : Théorie et Pratique**

##### **La retouche numérique**

BOUILLOT René, *Cours de traitement numérique de l'image*, Paris, Dunod, 2005, 272 p.

COUTAGNE Gabriel, «L'éternelle retouche des photos du corps féminin», in *Le Monde*, 2015, [En ligne], mis en ligne le 21 février 2015. Consulté le : 10 janvier 2017. URL : [www.le-monde.fr/actualite-medias/article/2015/02/21/l-eternelle-retouche-des-photosdu-corps-feminin\\_4581067\\_3236.html](http://www.le-monde.fr/actualite-medias/article/2015/02/21/l-eternelle-retouche-des-photosdu-corps-feminin_4581067_3236.html)

GUNTHERT André, «“Sans retouche” Histoire d’un mythe photographique», in *Études Photographiques*, 2008, [En ligne], mis en ligne le 22 septembre 2008. Consulté le : 22 avril 2017.  
URL : <https://etudesphotographiques.revues.org/1004>

DESBOIS Charline, *La retouche d’image en 2016 : état des lieux, évolution de la demande et perspectives*, mémoire de Master 2 en Photographie, École Nationale Supérieure Louis-Lumière promotion 2016, Saint Denis, 2016, 145 p.

GALLAIS-SÉRÉZAL Anne-Claire, *La peau dans la photographie publicitaire*, mémoire de Master 2 en Photographie, École Nationale Supérieure Louis-Lumière promotion 2007, Saint Denis, 2007, 191 p.

### **La retouche argentique**

BOUILLOT René, *Cours de photographie*, Sixième édition, Paris, Dunod, 2001, 306 p.

BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, Berlin, The Photogram, 1901, 154 p.

LANGFORD Michael, *The Darkroom Handbook, Revised and updated*, New York, Alfred A. Knopf, 1992, 352 p.

PERIER Paul, Société Française de Photographie, *Compte-rendu l’Exposition Universelle de 1855*, Paris, Mallet-Bachelier, 1855, 77 p.

RONCERAY Jean-Claude, *La retouche*, Paris, VM, 1987, 271 p.

—

# **LEXIQUE**

—

## Lexique

### *Partie 1*

#### *L'histoire des techniques et des liens historiques entre la photographie et le dessin*

**Calotype** : «parfois également appelé «talbotype», le calotype (du grec kalos «beau»), désigne le procédé négatif-positif mis au point et breveté en 1840-1841 par l'anglais William Henry Fox Talbot. Il se caractérise par la production d'un négatif obtenu sur du papier à lettre fort et lisse que l'on enduit d'iodure d'argent dissous dans de l'iodure de potassium. Lorsque la couche est sèche, on enlève l'iodure de potassium à l'eau distillée. On le sensibilise ensuite avec un mélange d'acide gallique, d'azotate d'argent et d'acide acétique et on l'expose humide dans la chambre obscure. Le développement est réalisé dans un bain d'argent et d'acide gallique. Après fixage à l'hyposulfite et séchage, le négatif est rendu transparent par de l'huile. A partir de ce négatif, une infinité de positifs sont réalisables par contact, généralement sur papier salé sensibilisé au chlorure d'argent, puis exposé au soleil. Le tirage ainsi obtenu est d'aspect mat et le motif présente des contours moelleux parfois peu définis. Le calotype, qui permit à Talbot d'éditer le premier ouvrage illustré de photographies en 1842, *The Pencil of Nature*, ne connut de véritables développements qu'à partir de la fin des années 1840, grâce notamment aux perfectionnements apportés par Louis Désiré Blanquart-Evrard, un marchand drapier lillois qui popularisa le procédé.»

Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, p. 164.

**Daguerréotype** : «terme désignant à la fois la méthode photographique et l'image produite par cette méthode. Mis au point par Louis Jacques Mandé Daguerre en 1837 et révélé au public en 1839, le daguerréotype est une photographie sur plaque de métal, généralement du cuivre, recouverte d'une fine couche d'argent ayant été polie jusqu'au miroitement et rendue sensible à la lumière après avoir été soumise aux vapeurs d'iode. Exposée dans la chambre noire, la plaque est ensuite développée aux vapeurs de mercure. Le fixage de l'image ainsi révélée est assuré

par une solution d'hyposulfite ou de cyanure de potassium. Compte tenu de son miroitement, l'image en niveau de gris, apparaît suivant l'angle de vision, tantôt négative, tantôt positive. D'autre part, un daguerréotype n'étant pas issu d'un négatif, il n'est pas reproductible et dans les premières années de son apparition couramment inversé latéralement avant que ne se généralisent les objectifs permettant de redresser l'image. Sa taille varie de 7 x 5 cm pour le 1-9e de plaque, à 16,5 x 21,5 cm pour les pleines plaques. Nécessitant plusieurs minutes d'exposition au moment de son apparition, il n'en demande plus que quelques secondes au milieu des années 1850 alors que sa pratique se raréfie au profit d'autres méthodes privilégiant la reproductibilité comme le collodion humide.»

Paul-Louis Roubert in *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006, 175 p.

**Dessin** : «représentation sur une surface de la forme (et éventuellement des valeurs de lumière et d'ombre) d'un objet et d'une figure, plutôt que de leur couleur.»

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «dessin»

Le dessin se fait avec un outil sec plus ou moins dur : crayon, fusain, mine de plomb, craie, etc. Le dessin travaillent les lignes, les contours et le graphisme de masse par accumulation de traits.

**Dessin Photogénique (photogenic drawing)** : «nom donné par William Henry Fox Talbot à un procédé de photographie auquel il travailla de 1834 à 1838. Il lui permettait d'obtenir des images négatives, uniques sur papier, soit en exposant cette feuille au fond d'une chambre obscure, soit, plus généralement, en disposant un objet directement sur cette feuille et en exposant l'ensemble à la lumière du soleil. A partir de ce premier procédé Talbot eut l'idée d'obtenir à partir de ces dessins photogéniques des images positives en réalisant des négatifs de négatifs pour rétablir les valeurs d'origines, donnant ainsi naissance à un autre procédé, le calotype.»

Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualités,...*, op.cit.

**Peinture** : «ouvrage de représentation ou d'invention (tableau, fresque, etc) fait de couleurs

étalées sur une surface préparée à cet effet.»

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «peinture»

La peinture s'effectue avec un outil mou et humide : pinceau notamment. La peinture travaille les surfaces et les dégradés des masses par étalement de la matière fluide.

**Pictural,(e),(aux)** : «du latin «pictura»= image, désigne l'image même si l'usage veut qu'on utilise ce terme pour désigner la peinture uniquement. Qui concerne la peinture en tant qu'art : Œuvre picturale. Qui possède des caractères propres à la peinture : Un motif très pictural.»

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation février 2018, rubrique «pictural».

**Reprographie Demi-ton ou Half-tone reproduction** : procédé d'impression monochrome à trame reproduisant les niveaux de gris de l'image en modulant la quantité ou l'écartement des points d'encrage de la trame.

## **Partie 2**

### ***L'outil, intermédiaire du geste pictural au service de la photographie***

**Épreuve** : «image obtenue sur support opaque par tirage d'après un phototype.»

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «épreuve (photographique)».

**Repique** : «élimination manuelle des défauts ponctuels d'un phototype. (Phototype, nom masculin : image photographique visible et stable, négative ou positive, obtenue après exposition et traitement d'une couche sensible.)».

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018

La repique induit l'idée d'une extrême précision, le pinceau pointé est utilisé comme un crayon.

**Retouche** : «action de retoucher un texte, une photographie, une peinture, etc : correction, rec-

tification.».

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique “retouche”

**Tablette graphique** : «une tablette graphique est un périphérique de saisie informatique connectable à un ordinateur (via un câble USB ou sans fil par liaison infrarouge). Elle est conçue autour d’une planche de plastique, dont les dimensions varient en fonction du modèle, et d’un stylet. Ce dernier s’utilise par pression plus ou moins prononcée sur la tablette et vise en quelque sorte à simuler le trait d’un stylo, d’un pinceau ou d’un crayon sur une feuille de papier.»

DRUEL Pascal, *Chasseur d’images*, magazine, n°338, novembre 2011, 196 p.

**Touche** : «manière qu’a un peintre de poser la peinture sur le support avec le pinceau, la brosse ; résultat du coup de pinceau. Littéraire. Manière personnelle d’un écrivain, d’un créateur, d’un artiste : Reconnaître immédiatement la touche d’un auteur.».

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «touche»

### **Partie 3**

#### ***L’expérience sensible et esthétique des praticiens, théoriciens et techniciens : de l’affinité naturelle entre photographie et dessin***

**Geste** :

«-mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non de signification.

-manière de mouvoir le corps, les membres et en particulier, manière de mouvoir les mains dans un but de préhension, de manipulation.».

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «geste»

**Sens** : «chacune des fonctions psychophysiologiques par lesquelles un organisme reçoit des informations sur certains éléments du milieu extérieur, de nature physique (vue, audition, sen-

sibilité à la pesanteur, toucher)[...].».

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «sens».

**Sensualité** : «aptitude à goûter les plaisirs des sens, à être réceptif aux sensations physiques.».

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «sensualité».

**Toucher** :

«-mettre sa main, ses doigts au contact de quelque chose, de quelqu'un, en particulier pour apprécier, par les sensations tactiles, son état, sa consistance, sa chaleur, etc.

-sens par lequel sont reçues les informations sur l'environnement qui sont perçues par contact cutané direct».

*Dictionnaire de la langue française Larousse* [en ligne], consultation janvier 2018, rubrique «toucher».

---

**TABLE**  
**DES ILLUSTRATIONS**

---

## Table des illustrations

- p.16 **Fig. 1** : DAGUERRE, Louis Jacques Mandé : *Vue du pont Neuf*, daguerréotype, 1839 in ROUBERT Paul-Louis, *L'image sans qualités, Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006, 175 p.
- p.17 **Fig. 2** : COLLECTION GILLES, Personnages non identifiés, Daguerréotype colorié, non daté in LECUYER Raymond, *Histoire de la Photographie*, Paris, S.N.E.P.-Illustration, 1945, 451 p.
- p.18 **Fig. 3** : (gauche) : FOX TALBOT, William Henry : *Lacock Abbey in Wiltshire*, calotype, 1844 in FOX TALBOT William Henry, (*The Pencil of Nature [1844-1846]*, Londres, Éditions Longman, Brown, Green and Longmans, 1844), préface de Beaumont Newhall, New York, Da Capo Press, 1969, 94 p.
- p.18 **Fig. 4** : (droite) : DAUBIGNY, Charles François : *Bateaux sur l'Oise*, huile sur bois, 38 x 66 cm, 1865 in le musée du Louvre.  
URL : <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/bateaux-sur-l-oise> Consulté le 20 janvier 2018.
- p.19 **Fig. 5** : COROT, Jean-Baptiste Camille : *La Petite Sœur*, épreuve sur papier salé à partir d'un cliché-verre, 1854 in *Arago*, le portail de la Photographie [en ligne].  
URL: <https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PPMJSTG/4/La-Petite-Soeur-2C6NU0D5XATB.html>  
Consulté le 20 janvier 2018.
- p.21 **Fig. 6** : (gauche) : LE GRAY, Gustave : *Marine, bateau quittant le port*, tirage sur papier albuminé d'après deux négatifs sur verre au collodion, étés 1856 et 1857 in BNF portail des expositions [en ligne].  
URL : <http://expositions.bnf.fr/legray/grand/295.htm> Consulté le 20 février 2018.
- p.21 **Fig. 7** : (droite) : MONET, Claude : *Impression, soleil levant*, huile sur toile, 1872 in exposition "Impression(s), soleil", Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre.  
URL : <http://www.muma-lehavre.fr/fr/expositions/impressions-soleil/selection-doeuvres> Consulté le 20 février 2018.
- p.22 **Fig. 8** : STIEGLITZ, Alfred : *Equivalent*, tirage gélatino-argentique, 1930 et 1927, in Art Institute Chicago, The Alfred Stieglitz Collection.  
URL : <http://media.artic.edu/stieglitz/equivalents/> Consulté le 20 février 2018.
- p.22 **Fig. 9** : [Publicité] *CAMERA WORK*, Édition n°22, Revue éditée par Alfred Stieglitz, New-York, 1908 in ROBERT Pam, Alfred Stieglitz Camera Work, The Complete Illustrations 1903-1917, Köln, Taschen, 1997, 800 p.
- p.26 **Fig. 10 à 12** : De gauche à droite [La thématique du paysage]
- p.26 **Fig. 10.** DEMACHY, Robert : *On the Lake*, Reprographie demi-ton , Camera Work n°5, 1904.
- p.26 **Fig. 11.** WEDING, Thomas W. : *In the Garden*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°10, 1905.
- p.26 **Fig. 12.** STEICHEN, Edward : *Portrait of a Young man*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°11, 1905.

- p.26 **Fig. 13 à 15** : [La thématique du portrait et du corps] De gauche à droite
- p.26 **Fig. 13.**STEICHEN, Edward : *M. Auguste Rodin*, Photogravure, Camera Work n°34-35, 1911.
- p.26 **Fig. 14.**BEGUE (LE), René : *Étude*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°17, 1907.
- p.26 **Fig. 15.**DEMACHY, Robert, *Portrait de Mlle D.*, Reprographie demi-ton, Camera Work n°16, 1906.
- p.28 **Fig. 16 à 18** : De gauche à droite :
- p.28 **Fig. 16.**PICASSO, Pablo : *The Wandering Acrobats*, Reprographie demi-ton, Camera Work numéro spécial, 1912.
- p.28 **Fig. 17.**MATISSE, Henry : Photogravure of *Drawing*, Photogravure, Camera Work n°32, 1910.
- p.28 **Fig. 18.**RODIN, Auguste : Photogravure of *Drawing*, Photogravure, Camera Work n°34/35, 1911.  
*CAMERA WORK*, Edition n°22, Revue éditée par Alfred Stieglitz, New-York, 1908
- Fig. 10 à 18** in ROBERT Pam, *Alfred Stieglitz Camera Work, The Complete Illustrations 1903-1917*, op. cit.
- p.29 **Fig. 19** : STIEGLITZ, Alfred : *The Steerage* (l'Entrepont), Photogravure sur papier japon, 1915 in Catalogue des œuvres du Musée d'Orsay [en ligne].  
URL : [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=0&tx\\_damzoom\\_pi1%5BxmlId%5D=050742&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno\\_cache%3D1%26numid%3D050742%26cHash%3D8c8325b2b8](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=050742&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26numid%3D050742%26cHash%3D8c8325b2b8) Consulté le 12 mars 2018.
- p.31 **Fig. 20** : Publication bi-mensuelle illustrée : Revue *Femina*, n°286, Paris, 15 décembre 1912. [Couverture et extrait de deux pages intérieures] in *Gallica*, catalogue de la Bibliothèque Nationale de France BNF [en ligne].  
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6132071z.item> Consulté le 11 avril 2018.
- p.32 **Fig. 21 et 22** : de gauche à droite :
- p.32 **Fig. 21.**ROYET, M. : Revue *Art & Photo*, Revue mensuelle illustrée, n°40, Saint-Étienne, 1927. [Couverture]. in *Gallica*, catalogue de la BNF [en ligne].  
URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32702573x>
- p.32 **Fig. 22.**Publication illustrée : *L'Amateur Photographe*, n°4, Paris, 8 janvier 1900. [Couverture]. in *Gallica*, catalogue de la BNF [en ligne].  
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96874839> Consultés le 11 avril 2018.
- p.35 **Fig. 23 et 24** : de gauche à droite :
- p.35 **Fig. 23.**LANGDON COBURN, Alvin : *The Octopus*, New-York, Tirage platine, 1912. in l'Encyclopédie anglaise *Britannica* [en ligne].  
URL : <https://www.britannica.com/biography/Alvin-Langdon-Coburn/images-videos>
- p.35 **Fig. 24.**MOHOLY-NAGY, László : *From the Radio Tower. Bird's Eye View*. Berlin, Épreuve gélatino-argentique, 1928. in *Arago*, le portail de la Photographie [en ligne].  
URL : <https://www.photo-arago.fr/CS.aspx?VP3=SearchDetail&V-BID=27MQ2PANTNTN&PN=8&IID=2C6NU047JQHU> Consultés le 15 mars 2018.
- p.39 **Fig. 25 et 26** : de haut en bas :

- p.39 **Fig. 25 et 26** LANGDON COBURN, Alvin : *Vortograph* [non numérotés], Épreuve gélatino-argentique, 1916-1917. in catalogue du Museum Of Modern Art (MoMA) de New-York [en ligne]. URL : <https://www.moma.org/collection/works/83725> Consulté le 25 mars 2018.
- p.40 **Fig. 27 à 29** : de gauche à droite :
- p.40 **Fig. 27.** MOHOLY-NAGY, László : *Sans-titre*, Photogramme, Épreuve gélatino-argentique, 1925 in Catalogue du Centre Pompidou Paris [en ligne].  
URL : [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-26baac6e5481680ee07e57ebd54f&param.idSource=FR\\_O-491b9e4be6f68a98a4b977d17ba7a1b5](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-26baac6e5481680ee07e57ebd54f&param.idSource=FR_O-491b9e4be6f68a98a4b977d17ba7a1b5)
- p.40 **Fig. 28.** RAY, Man : *Champs Délicieux, 2ème Rayographie*, Épreuve gélatino-argentique, 1922 in Catalogue du Centre Pompidou Paris [en ligne].  
URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c49yaL/rKo7b7>
- p.40 **Fig. 29.** SCHAD, Christian : *Schadographie*, Épreuve gélatino-argentique, 1975 in *Artnet*, Catalogue d'art [en ligne].  
URL : <http://www.artnet.com/artists/christian-schad/schadographie-120-wAR8B8jzH1DTSQfodqzWfA2>  
(Fig. 27 à 29 consultées le 25 mars 2018)
- p.42 **Fig. 30 à 32** : de haut en bas et de gauche à droite :
- p.42 **Fig. 30.** RODCHENKO, Alexander : *Detective in Kino-Fot*, Lithographie, 1922.
- p.42 **Fig. 31.** LISSITZKY, El : *Exhibition in Zurich*, Lithographie, 1929.
- p.42 **Fig. 32.** KLUTSIS, Gustav : *Herald of Labor*, Lithographie, 1925.  
**Fig. 30 à 32** in TUPITSYN Margarita, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, Londres, Yale University Press, 1996, 198 p.
- p.43 **Fig. 33** : MOHOLY-NAGY, László : *Sans-titre*, Photogramme, Épreuve gélatino-argentique, 1925-1928 in JÄGER Gottfried, KRAUSS Rolf H. et REESE Beate, *Concrete Photography - Konkrete Fotografie*, Bielefeld (Allemagne), Kerber Verlag, 2005, 256 p.
- p.46 **Fig. 34** : STEINERT, Otto : *Kommutierende Formen (Prisma 5)* Formes commutatrices (Prisme 5), Épreuve gélatino-argentique, 1956 in *Arago*, le portail de la Photographie [en ligne]. URL : [https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PAKD6V9/1/Kommutierende-Formen-\(Prisma-5\)-2C6NU0VBA23R.html](https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PAKD6V9/1/Kommutierende-Formen-(Prisma-5)-2C6NU0VBA23R.html) Consultation avril 2018.
- p.47 **Fig. 35 et 36**, de haut en bas :
- p.47 **Fig. 35.** CORDIER, Pierre : *Chimigramme 1/5/70 III*, Épreuve gélatino-argentique, 1970 in Pierre Cordier site web [en ligne],  
URL : <http://www.pierrecordier.com/20.html> Consulté en avril 2018.
- p.47 **Fig. 36.** SUDRE, Jean-Pierre : *Paysage Matériaugraphique*, Épreuve gélatino-argentique, 1980 in *Artnet*, Catalogue d'art [en ligne].  
URL : [http://www.artnet.fr/artistes/jean-pierre-sudre/paysage-mat%C3%A9riographique-wOrM0W2MvE-NI\\_OATRub1Q2](http://www.artnet.fr/artistes/jean-pierre-sudre/paysage-mat%C3%A9riographique-wOrM0W2MvE-NI_OATRub1Q2) Consulté en avril 2018.
- p.51 **Fig. 37 et Fig. 38** : DEBENHAM Arthur Jules, *Exemple of retouching*, circa 1890 in BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, Berlin, The Photogram, 1901, 154 p.
- p.51 **37.** Gauche, Avant
- p.51 **38.** Droite, Après

- p.52 **Fig. 39** : HOUGHTON George & Son, *Retouching desk*, Table de retouche, 1900 in BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, Berlin, The Photogram, 1901, 154 p.
- p.52 **Fig. 40** : Formes de couteaux in BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, Berlin, The Photogram, 1901, p.94.
- p.53 **Fig. 41 à 43** : De gauche à droite  
Artiste inconnu, étapes d'une retouche négative de peau, circa 1900 in BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, Berlin, The Photogram, 1901, 154 p.
- p.53 **Fig. 41.** *An unretouched negative*
- p.53 **Fig. 42.** *Negative after retouching*
- p.53 **Fig. 43.** *The pencil work*
- p.53 **Fig. 44** : Illustrations in BROWN George Edward, *Finishing the Negative : A Handbook of the processes between Fixing and Printing : with a Special Chapter on Films*, Berlin, The Photogram, 1901, p.96.  
a. Touche circulaire  
b. Touche oblique
- p.54 **Fig. 45** : GOUPIL & Cie : *Les Oranges*, photographié par Goupil & Cie, peint par William Bourguereau, Épreuve photographique papier peinte, circa 1869 in BLANQUART-EVRARD Louis Désiré, *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1869, 61 p.
- p.55 **Fig. 46 et Fig. 47** : Formes des pinceaux partie 1 et 2 in RONCERAY Jean-Claude, *La retouche*, Paris, VM, 1987, 271 p.
- p.56 **Fig. 48** : Artiste inconnu, avant-après d'une retouche industrielle, 1987 in RONCERAY Jean-Claude, *La retouche*, Paris, VM, 1987, 271 p.
- p.60 **Fig. 49** : BELL Gwen : *Rand Tablet / Man at LM-401 monitor with a metal-like pencil in his right hand*, Photographie publicitaire, 1984 in *Computer History Museum* [en ligne]. URL : <http://www.computerhistory.org/collections/catalog/102630781> Consulté en avril 2018
- p.62 **Fig. 50** : Wacom Pro Pen 2 et ses 4 catégories de mines : *Felt Pen, Standard, Stroke Pen & Flex Pen*, Photographie publicitaire, 2018 in *Wacom site web* [en ligne]. URL : <https://eu-store.wacom.com/Catalog/Accessories/nibs>
- p.66 **Fig. 51** : PIERRE & GILLES (Pierre Commoy et Gilles Blanchard) : *For Ever (Paul Stromae)*, impression jet d'encre sur toile et peinte, 162 x 130cm, 2014 in *Templon Galerie site web* [en ligne]. URL : [https://www.templon.com/new/artist.php?la=fr&artist\\_id=290](https://www.templon.com/new/artist.php?la=fr&artist_id=290) Consulté en avril 2018.
- p.67 **Fig. 52** : BELIN, Valérie : *Black-Eyed Susan I, Calendula Marigold*, 2010 in Valérie

Belin, site web [en ligne], URL : <https://valeriebelin.com/works-list> Consulté en avril 2018.

- p.68 **Fig. 53** : BELIN, Valérie : *Mannequins*, 2003 in Valérie Belin, site web [en ligne], URL : <https://valeriebelin.com/works-list> Consulté en avril 2018.
- p.69 **Fig. 54** : [Publicité] SANNWALD Daniel : *Camper SS16 (Spring/Summer collection 2016)*, photographié par Daniel Sannwald et maquillé par Isamaya Ffrench, Photographie numérique, 2016 in *Camper*, site web [en ligne]. URL : [https://www.camper.com/fr\\_FR/content/spring-summer-16#/deia/dub](https://www.camper.com/fr_FR/content/spring-summer-16#/deia/dub) Consulté avril 2018
- p.70 **Fig. 55** : BELIN, Valérie : *Painted Ladies, Lady Round Brush*, 173 x 130cm, 2017 in Valérie Belin, site web [en ligne], URL : <https://valeriebelin.com/works-list> Consulté en avril 2018.
- p.72 **Fig. 56** : HEBERT, Guillaume : *Updated Landscape*, 2018 in Festival Circulation(s) sélection 2018.
- p.75 **Fig. 57** : HOCKNEY David : *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire, 28 December No1*, dessin à l'iPad, 2011.
- p.76 **Fig. 58** : HOCKNEY David : *Untitled 400*, dessin à l'iPhone, 2009.  
**Fig. 57 et Fig. 58** in *David Hockney* site web, [en ligne]. URL : <http://www.davidhockney.co/works/digital/iphone> Consulté en avril 2018.
- p.77 **Fig. 59** : DEVAUX Thomas : *The Shoppers*, photographie numérique, tirage jet d'encre, 2015 in *Thomas Devaux* site web, [en ligne]. URL : [www.thomasdevaux.com/](http://www.thomasdevaux.com/) Consulté en avril 2018.
- p.79 **Fig. 60** : RAUSCHENBERG, Robert : *Canto XXXI: The Central Pit of Malebolge, The Giants from the series Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, 1960 in *MoMA*, [en ligne]. URL : <https://www.moma.org/collection/works/36743>
- p.81 **Fig. 61** : RAINER, Arnulf : *Sans titre (Aus: Totenmaskenserie)*, photographie peinte 1978 in catalogue d'art [en ligne] *Artnet*. URL : <http://www.artnet.fr/artistes/arnulf-rainer/ohne-titel-aus-totenmaskenserie-JWYgE14w7MHWIz8dYAKeVg2> Consulté en avril 2018
- p.82 **Fig. 62** : IVIN Sam : *Lingering ghosts, Palestine, Time waiting for asylum : 5 months*, tirages numériques grattés, 2017.
- p.82 **Fig. 63** : IVIN Sam : *Lingering ghosts, Democratic Republic of Congo, Time waiting for asylum : 15 years*, tirages numériques grattés, 2017.
- p.82 **Fig. 64** : IVIN Sam : *Lingering ghosts, Nigeria, Time waiting for asylum : 10 years*, tirages numériques grattés, 2017.  
**Fig. 62 à 64 (de haut en bas)** : IVIN Sam : *Lingering ghosts*, tirages numériques grattés, 2017 in *Sam Ivin* site web [en ligne]. URL : <http://www.samivin.com/lingeringghostsportraits/a6za6t8cvfdwhcop02b5ex9fru27ca> Consulté en mai 2018.
- p.83 **Fig. 65 et 66** : VERMIBUS : *In Absentia*, affiche publicitaire peinte, 2014 in *Vermibus* site web [en ligne]. URL : <http://vermibus.com/> Consulté en mai 2018

p.124 **ANNEXE 5 - Illustrations complémentaires**

p.125 ***Interview Valérie Belin, documentation visuelle (I)***

p.125 **Fig.I.1** : BELIN, Valérie : *All Star, After Thor*, 2016.

p.125 **Fig.I.2** : BELIN, Valérie : *Black Women*, 2001.

p.125 **Fig.I.3** : BELIN, Valérie : *Ballroom Dancers I*, 2008.

p.125 **Fig.I.4** : BELIN, Valérie : *Bodybuilder I*, 1999.

p.125 **Fig.I.5** : BELIN, Valérie : *Black-Eyed Susan I*, 2010.

p.125 **Fig.I.6** : BELIN, Valérie : *Bouquets*, 2008.

p.126 **Fig.I.7** : BELIN, Valérie : *Crowned Heads I*, 2009.

p.126 **Fig.I.8** : BELIN, Valérie : *Lido*, 2007.

p.126 **Fig.I.9** : BELIN, Valérie : *Fruit Baskets*, 2007.

p.126 **Fig.I.10** : BELIN, Valérie : *Magicians*, 2007.

p.126 **Fig.I.11** : BELIN, Valérie : *Silver*, 1994.

p.126 **Fig.I.12** : BELIN, Valérie : *Interiors, Wisteria*, 2012.

p.126 **Fig.I.13** : BELIN, Valérie : *Mannequins*, 2003.

p.126 **Fig.I.14** : BELIN, Valérie : *Venice II*, 1997.

p.127 **Fig.I.15** : BELIN, Valérie : *Michael Jackson*, 2003.

p.127 **Fig.I.16** : BELIN, Valérie : *Super Models, Aura*, 2015.

p.127 **Fig.I.17** : BELIN, Valérie : *Transsexuals*, 2001.

p.127 **Fig.I.18** : BELIN, Valérie : *Models II*, 2006.

p.127 **Fig.I.19** : BELIN, Valérie : *Models II*, 2006.

p.127 **Fig.I.20** : BELIN, Valérie : *Painted Ladies, Lady Inpainting*, 2017.

p.127 **Fig.I.21** : BELIN, Valérie : *Painted Ladies, Lady Brush*, 2017.

p.127 **Fig.I.22** : BELIN, Valérie : *Painted Ladies, Lady Blur*, 2017.

**Fig.I.1 à I.22** in Valérie Belin, site web [en ligne], URL : <https://valeriebelin.com/works-list>  
Consulté en avril 2018.

p.128 ***Partie 1 : L'histoire des techniques et des liens historiques entre la photographie et le dessin (A)***

p.128 **Fig. A.1** : LISSITZKY, El : *Beat the Whites with the Red Wedge*, 49 x 69 cm, lithographie, 1919-1920 in JÄGER Gottfried, KRAUSS Rolf H. et REESE Beate, *Concrete Photography - Konkrete Fotografie*, Bielefeld (Allemagne), Kerber Verlag, 2005, 256 p.

p.128 **Fig. A.2** : DIX, Otto : *Portrait of Journalist Sylvia von Harden*, huile sur bois, 121 x 89 cm, 1926 in catalogue d'art [en ligne], *Artsy*.  
URL : <https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-portrait-of-the-journalist-sylvia-von-harden> Consulté en avril 2018

p.128 ***Partie 2 : L'outil, intermédiaire du geste pictural au service de la photographie***

### ***Retouche traditionnelle et numérique (B)***

p.128 **Fig. B.1** : Schéma de la structure de la fleur du pinceau

p.128 **Fig. B.2** : Schéma de la structure du pinceau

p.129 **Fig. B.3** : Représentation d'un aérographe

p.129 **Fig. B.4** : Retouche publicitaire au grattoir et au pinceau

**Fig B.1 à B.4** in RONCERAY Jean-Claude, *La retouche*, Paris, VM,1987, 271 p.

p.129 **Fig. B.5** : Visuel de la tablette graphique KoalaPad (1984) et de son packaging présentant ses fonctions ainsi que son logiciel associé KoalaPainter in *OldComputer* [en ligne]. URL : <https://www.oldcomputr.com/koala-technologies-koalapad-touchtablet/> Consulté en avril 2018.

p.130 **Fig. B.6** : Visuel de la tablette graphique ArtPad (1996) produit par Wacom.

p.130 **Fig. B.7** : Visuel de la tablette graphique Intuos Pro (2017) produit par Wacom.

p.130 **Partie 3 : L'expérience sensible et esthétique des praticiens, théoriciens et techniciens : de l'affinité naturelle entre photographie et dessin (C)**

p.130 **Fig. C.1** : HOCKNEY David : *American Collector (Fred & Marcia Weisman)*, acrylique sur toile, 213 x 305 cm, 1968.

p.130 **Fig. C.2** : HOCKNEY David : *Late Spring Tunnel*, huile sur toile, 122 x 183 cm, 2006.

p.131 **Fig. C.3** : HOCKNEY David : *Untitled 820*, dessin à l'iPad, 2011.

p.131 **Fig. C.4** : HOCKNEY David : *Untitled 918*, dessin à l'iPad, 2011.

p.131 **Fig. C.5** : HOCKNEY David : *Self Portrait 25 March 2012 No1*, dessin à l'iPad, 2012.

**Fig C.1 à C.5** in *David Hockney* site web, [en ligne]. URL : <http://www.davidhockney.co/home> Consulté en avril 2018.

p.131 **Fig. C.6** : De VINCI, Léonard : *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau, dite La Sainte Anne*, tableau et détail, huile sur bois, circa 1503-1519 in collection de la Réunion des Musées Nationaux (RMN), le Musée du Louvre [en ligne]. URL : <https://www.louvre.fr/mediaimages/sainte-anne-la-vierge-et-l%C2%92enfant-jouant-avec-un-agneau-dite-la-sainte-anne> Consulté en mai 2018.

p.131 **Fig. C.7** : RAINER, Arnulf : *Akt im Gewitter* (nu dans l'orage, photographie peinte), 1977 in catalogue d'art [en ligne] *Artnet*. URL : <http://www.artnet.fr/artistes/arnulf-rainer/akt-imgewitter-a-iAWo4QXZZ7gmfOBZvbgVka2> Consulté en avril 2018.

*Annexe 1*

---

Retranscription

**ENTRETIEN**

---

## **Entretien**

### ***Retranscription de l'entretien mené le 30 avril 2018***

**Interviewée : Valérie Belin – artiste plasticienne ci-après nommé V.B.**

**Interviewer : Lisa Guillet ci-après nommé L.G.**

**Lundi 30 avril 2018**

**Durée enregistrement : 1 h 01 min 55 sec**

***Lisa Guillet***

**Tout d'abord je fais un mémoire qui parle du geste, de la retouche et du rapport qu'ont la photographie et la retouche au geste qu'il soit pictural ou relatif au dessin. Dans ce cadre-là votre approche de création et notamment le rapport à la photographie est très intéressant. Pour cela j'aimerais savoir comment vous décrivez votre approche photographique du point de vue du médium et de l'utilisation qui en est faite.**

***Valérie Belin***

En fait moi je n'ai pas fait d'école de photographie, j'ai fait les Beaux-Arts ce qui est déterminant dans ma pratique de la photographie puisque je ne l'ai jamais envisagée comme un outil qui pouvait documenter le monde ou même jouer sur des phénomènes liés à l'illusion perspectivisme et à la perspective. D'emblée je l'ai utilisé comme un équivalent de la peinture ; ça été aussi une conséquence de l'enseignement que j'ai reçu au sein des Beaux-Arts à savoir l'enseignement principalement d'un professeur qui nous a parlé quasi-exclusivement de l'art minimal américain et de l'art baroque italien. L'art minimal américain avec cette négation du geste de l'artiste, avec un réductivisme formel absolu et surtout un effet de physiquité, de présence de l'œuvre comme un équivalent de quelque chose de vivant. La sculpture minimale

étant quasiment un équivalent d'un corps humain, d'une présence humaine ou bien l'objet de l'expérience de son propre corps en dehors de toute narration, de toute référence culturelle, iconographique, etc. D'un côté il y avait l'art minimal, de l'autre côté l'art baroque qui finalement partagent cette espèce de théâtralité puisque la peinture est destinée à convaincre des foules, notamment des foules quasi analphabètes. Il y a finalement cette même immédiateté, dans ces deux courants qui pourraient paraître opposés. Il y a la même quasi absence du verbe, la notion de silence, d'œuvres silencieuses et de physique. Dès le départ ma pratique de la photographie a été marquée par un attachement à un effet de présence, à un effet non narratif mais aussi à des jeux d'équivalences entre ce que je photographiais et une présence humaine, un corps humain et ceux, que ce soit des objets ou des personnes vivantes. Mon rapport à la photographie a été déterminé par cet enseignement qui était tout sauf photographique puisque j'avais quasiment pas de professeur de photographie et qu'il y avait seulement un Rolleiflex et un Nikon qui se battait en duel à l'école. Je suis issue de la tradition argentique, c'est-à-dire que à l'époque, la couleur on ne pouvait pas l'utilisée à l'école, ça coûtait trop cher donc par la force des choses j'ai commencé par le 35 mm et le noir et blanc. A partir de là mes premières photographies ont été uniquement des photographies de sources lumineuses puisque finalement cette posture me permettait d'évacuer toute narration et d'autre part d'être extrêmement proche de mon médium, c'est-à-dire que j'allais vraiment photographier l'essence même de la photographie à savoir la lumière. Il y a toujours eu dans mon travail une espèce de proximité au médium photographique et ça reste vrai aujourd'hui malgré la révolution numérique dans le sens où j'utilise la photographie d'une manière plastique comme un peintre utilise la peinture c'est-à-dire d'une manière intérieure et non pas pour représenter par exemple. Dans mon cas finalement j'ai utilisé la photographie du côté de la chimie et non pas du côté comme je vous le disait de l'illusion perspectiviste, ce qui veut dire que je l'ai utilisée du côté à la fois de l'empreinte et du noir et blanc, qui sont des notions liées contrairement à la couleur qui est très différente. Mon travail évolue également à travers la notion de mémoire et de souvenir qui sont liés aussi à une sorte de définition anthologique de la photographie puisque la photographie est destinée avant tout à montrer des gens qui ont été là et qui ne le sont plus. Par essence la photographie a

cette espèce de nature liée à l'absence et à la mort. Donc il y a les notions de : lumière, absence, oxymore baroque aussi dans mon travail, de paradoxes, voilà la manière dont j'ai appréhendé la photographie au départ.

**L.G.**

**Ensuite par rapport à cela comment votre pratique a évolué avec les mutations notamment de la retouche ou de la photographie, du numérique et de toutes ces choses-là. Comment ça a interrogé votre regard d'artiste ?**

**V.B.**

En fait ce qui s'est passé c'est que j'ai commencé à utiliser Photoshop en 2003 avec la série des *mannequins* (2003) de vitrine tout simplement pour faire des retouches correctives, à savoir certaines mannequins avaient des écailles de peinture qui commençaient à s'enlever sur leurs surfaces donc j'ai utilisé Photoshop pour corriger ces défauts du vieillissement de l'objet mais rien d'autre. Et puis de fil en aiguille, on peut dire qu'en 2006 j'ai commencé à utiliser Photoshop de manière plus intérieure principalement en jouant sur l'utilisation de la couleur qu'il ne m'était pas possible d'utiliser avant parce que je ne pouvais pas obtenir la même maîtrise avec un négatif couleur que celle que j'avais avec un négatif noir et blanc. Avec un négatif noir et blanc on peut faire des milliers de tirages différents alors qu'avec un négatif couleur on est limité par le processus de l'agrandisseur. Donc avec Photoshop j'ai commencé à utiliser la couleur, sur un mode relativement peu complexe à savoir saturation des couleurs, maîtrise de la chromie, etc, sans plus de modifications avec la série des *corbeilles de fruits (Fruit Baskets)* en fait en 2007 et avec les séries des *modèles II (Models II, 2006)* qui est ma première série en couleur qui représente six filles et six garçons dans une sorte d'équivalence entre les sexes et où on est un peu dans un entre deux entre le noir et blanc et la couleur. En effet, j'ai désaturé les peaux principalement pour donner à la série une carnation égale et les points de couleurs sont focalisés sur les yeux et les lèvres qui sont maquillés aussi bien pour les garçons que pour les filles. Ensuite, mon approche du numérique c'est approfondie et j'ai voulu utiliser les outils du numérique pour tout leur potentiel expressif et j'ai commencé à travailler en superposition de

plusieurs négatifs. A l'époque il y avait une sorte de mixte entre une prise de vue analogique souvent à la chambre 4 x 5 inch et un scan des négatifs en haute définition puis un travail sous Photoshop. Cette première investigation a mené à la série des têtes couronnées où il y a eu une espèce de surimpressions, de superpositions de cinq négatifs très légèrement décalés de la même fille, ce qui provoquait une sorte de flou très technologique parce que l'image est très nette, de dédoublement de l'image comme un tremblement technologique que j'associais par ailleurs à une élimination de tous les détails réalistes de l'image. La peau, sa couleur n'existe plus, sa texture a disparu au profit d'un aplatissement et d'un monochrome. Cela a été une étape supplémentaire dans l'utilisation des outils numériques dans le sens où j'enlevais finalement la vie à mon modèle par des procédés liés à Photoshop en retirant la texture, en changeant la couleur voir en annulant totalement le réalisme des couleurs. Et d'un autre côté Photoshop me permettait par ce dédoublement de l'image de réintroduire un effet de vivant par ce tremblement du contour. De manière générale je pense pouvoir dire que finalement Photoshop et le numérique n'ont fait qu'aller dans le sens de mon travail puisque dès le début mon travail était non réaliste, non naturaliste, opérant déjà un décalage avec le réel. Déjà avec la série des *miroirs vénitiens* (*Venice*, 1997) où il n'y avait aucune manipulation en post-production, on me disait déjà que j'avais fait un montage alors que le montage se faisait à la prise de vue, tous les miroirs étaient déplacés dans l'espace de cette boutique à Murano de manière à ce que le reflet dans le miroir soit composé comme je le souhaitais. Dès le départ mon travail était une sorte de métamorphose et de manipulation du réel au-delà de ce qu'on voulait bien envisager avec la photographie à l'époque, il était déjà sur-dimensionné par rapport au réel et à sa représentation. Au départ, le sujet lui-même était sur-dimensionné, pas naturel comme avec les *Bodybuilders* (*I et II*, 1999), les *Transsexuels* (*transsexuals*, 2001) et d'autres qui étaient manipulés, métamorphosés par eux-mêmes. Les bodybuilders avec cette hypertrophie des muscles, les transsexuels avec ce changement jusqu'à l'impossible, jusqu'à vouloir changer de sexe et les sosies de *Michael Jackson* (2003), vouloir être un autre, il y avait déjà ce phénomène de transformation radicale mais qui était donnée par le sujet lui-même. Avec Photoshop, cette transformation ce n'est plus le sujet qui la manifeste de prime abord mais c'est l'intervention en post-production qui la ré-

vèle, comme si le curseur était déplacé. Ça a donné tout ce travail sur la notion du mannequin notamment avec les *modèles II, les têtes couronnées (Crowned heads, 2009)* et tout ce travail de surimpression par exemple avec les *Black-Eyed Susan (2010)* où j'utilise aussi des mannequins d'agence que je viens mélanger avec des photographies de *bouquets (2008)* faits à l'atelier tout ça à la fois pour rester proche de mon médium puisqu'il était de fait en pleine mutation, il était hors de question pour moi de me cantonner à une pratique liée à la tradition des années 1970 et de la première époque de la photographie liée aux premières pratiques artistiques de la photographie. Souhaitant rester proche de mon médium j'ai voulu prendre à bras le corps toutes ces mutations et faire évoluer mon travail. Le fond, ce dont je parle c'est exactement la même chose sauf que le style a changé. La série des *femmes noires (Black Woven)* de 2001 en est l'exemple. La série a été faite avec un négatif noir et blanc, c'est une photographie quasi anthropométrique avec le sujet de face regardant l'objectif. La schématisation que j'ai opérée sur le sujet vient de la stylisation que j'ai imposée à mon modèle, à savoir la coiffure, le T-shirt blanc qui se confond avec le fond blanc et provoque un effet d'objet, de sculpture. Cet effet de sculpture retire de la vie à mon modèle, ça n'est plus une personne, ça n'est plus un portrait au sens classique, au sens psychologique du terme, c'est un visage objet. Je retire la vie de mon modèle en faisant ça et dans ces photographies ce qui persiste de la vie elle est transmise à travers la peau qui de fait n'est pas retouchée et chaque pore de peau, sa luisance qui transmet la vie du modèle. Il y a déjà cette espèce de paradoxe entre la vie et la mort, entre le vivant et l'inanimé à cette époque-là. Photoshop et le numérique n'a fait que prolonger ce phénomène mais en changeant le style des images et on pourrait presque dire que c'est passé du registre de la photographie au registre de l'image. Du même coup les sujets que j'ai choisis sont devenus des images même s'ils en représentaient déjà une. J'ai ensuite commencé à m'intéresser au monde du spectacle avec la danseuse du *Lido (2007)*, les *magiciens (Magicians, 2007)*, les *ballroom dancers (2008)*, toutes ces personnes faisant déjà image devant nous. Le mannequin c'est évidemment une image par essence. Les sujets, de part cette espèce de dématérialisation de l'outil ce sont eux-mêmes dématérialisés. On pourrait même se demander si ce sont des photographies nouvelles ou si ce sont des images que j'ai pris déjà faites. En fait non puisque toute la dialectique

tique tient au fait que les images sont faites par moi et qu'elles ont une précision chirurgicale. Ce que je veux faire c'est déconstruire cette image ou plutôt déconstruire les stéréotypes que je photographie, parce que finalement je ne fais que photographier des stéréotypes. Ce travail de déconstruction se fait avec le travail de la forme. Le travail de la forme se caractérise chez moi par une extrême précision du rendu, des détails, des textures même si ensuite je peux les gommer par la solarisation, la retouche de la texture des choses, etc. De fait ce travail de déconstruction se fait par une espèce de paroxysme de la représentation. Prenons un exemple très précis, au départ avec les *mannequins* noir et blanc de 2003, ce travail de déconstruction simple se fait par le passage en noir et blanc d'une mannequin qui est choisie pour son illusionnisme puisque ce sont des mannequins qui sont moulés sur de vraies femmes et ensuite idéalisées. Ce sont déjà finalement des sculptures en trois dimensions puisque ce sont des moulages. Là où j'interviens, là où la photographie intervient, où le style intervient c'est ce passage au noir et blanc, le choix de la lumière plus ou moins douce qui module l'objet de manière beaucoup plus humaine qu'en réalité. La recherche du point de vue le plus illusionniste sur cet objet et puis c'est tout, donc c'est relativement simple comme procédé. Ensuite ce qui se passe c'est que quand on regarde ces images on se dit ah oui tiens une beauté Waps, une belle blonde, une belle femme, un stéréotype, le stéréotype de la beauté blanche qui domine notre société actuelle et puis quand on s'approche de cet objet photographique, du tirage lui-même tout d'un coup on ne reconnaît plus ce qu'on regarde. On ne reconnaît plus ce qu'on regarde, parce qu'il y a un travail de la forme qui est poussée jusqu'à ses limites et on se rend compte tout d'un coup que tout ça est trop parfait, que le modelé est trop parfait, que le grain de peau est quand même étrange, trop parfait aussi, que finalement les yeux sont peints, on voit les coups de pinceaux, que les sourcils sont peints, on voit aussi les coups de pinceaux et tout d'un coup on se rend compte de la fausseté, du faux qui vient comme ça à la surface et ça c'est le style qui provoque ça. Tout d'un coup, on se dit ah mais non j'ai affaire à quelque chose de faux. Donc finalement cette expérience nous ramène à notre propre réalité, à notre propre aspect vivant. On est amenés à comparer un vrai visage d'un faux visage, le vivant du non vivant c'est pour ça que c'est très proche de la sculpture minimale. Quand on traverse une sculpture de Richard Serra on est totalement ramené à

soi-même de la même manière finalement. Ensuite avec l'utilisation un peu plus poussée de l'outil numérique cette dialectique se déplace. Je vous ai parlé des têtes couronnées dans lesquelles on a ce phénomène aussi du vivant non vivant, qui devient ici très technologique. Si on continue sur le sujet mannequins, j'ai repris les mêmes mannequins en 2015 (*Super Models*), c'est-à-dire ces mannequins hyperréalistes qui sont faits par Adèle Rouchine à Londres. Mais là en 2015 ça n'est plus l'aspect illusionniste que j'ai utilisé puisque les photos sont en couleur, que l'objet ne fait pas illusion, on voit que c'est un mannequin néanmoins je m'attaque de nouveau aux stéréotypes, aux mêmes stéréotypes puisque je leur adjoints en superposition des images vectorielles qui sont des formes géométriques qui viennent à la fois dynamiser l'objet et lui donner un semblant de mouvement, de vie, un dynamisme qui finalement montre un petit peu le pouvoir de ce stéréotype comme la peinture futuriste d'un Léger, comme une exaltation de l'énergie des villes, de l'urbain, du positivisme de la technique, il y a ça dans ces décors mais d'un autre côté ils viennent aussi attaquer l'intégrité de cet objet, un petit peu comme un jeu de miroir qui viendrait briser l'intégrité d'un personnage. J'évoque souvent la dernière scène de *La dame de Shanghai* d'Orson Welles (1947) où le reflet de la femme dans le miroir fait se briser le miroir ainsi que son reflet et ici je reproduis ce même phénomène, les formes vectorielles dynamisantes viennent aussi attaquer l'intégrité du corps de l'objet, elles pénètrent à l'intérieur de ce corps, le déconstruisent c'est comme si je voulais miner le stéréotype de l'intérieur en faisant ça. Pour vous donner quelques exemples, mais on peut dire ça de toutes les séries que j'ai pu faire à partir des années 2006 date à laquelle j'utilise Photoshop et la post-production de manière de plus en plus sophistiquée on pourrait dire.

### **L. G.**

**Ensuite on peut enchaîner sur le fait qu'il y a aussi un rapport à l'intervention au niveau du maquillage. Il y a beaucoup de choses sur les textures de peaux, sur le rapport aux mannequins qui sont peints ou au maquillage qui peint aussi sur des visages existants, dans les deux cas il y a un rapport au geste. De fait on en vient à votre dernière série qui est très représentative de ça et qui évoque réellement le geste en plus de toute l'idée de la**

**déconstruction que vous évoquiez et qui a toujours eu lieu dans vos séries.**

**V. B.**

Oui, tout à fait, c'est-à-dire qu'effectivement avec cette série que j'ai appelée *Painted Ladies* (2017) les femmes peintes, l'intuition pour réaliser ce travail a été une rencontre fortuite comme souvent dans mon travail avec une publicité pour la marque *Campers*, une affiche dans la rue qui montrait une jeune femme maquillée d'une manière absolument incroyable, c'est-à-dire qu'on avait affaire à un visage non pas maquillé mais peint. Le visage était non pas modifié par un maquillage qui aurait embelli le visage, agrandi les yeux mais qui perdait sa réalité parce que ce visage était peint comme on peut dire qu'un visage de Matisse est un visage peint. Ce n'était pas du maquillage. J'ai voulu trouver la personne qui avait fait ce maquillage que je n'avais jamais vu de ma vie. Je suis tombée sur cette artiste maquilleuse (MakeUp artist) qui s'appelle Isamaya Ffrench et qui s'avère être une star du monde de la mode, du cinéma et désormais des effets spéciaux et qui avait cette manière de maquiller qui n'avait rien à voir avec le maquillage beauté classique. J'ai cherché à travailler avec elle, son agence a accepté de bien vouloir me permettre de travailler avec elle et je lui ai montré des références venant de la peinture. Elle avait sur un ordinateur elle aussi des références picturales telles que Matisse, tout ce qui était lié à l'expressionnisme et au fauvisme. Elle avait des pinceaux et la mannequin était comme une toile vierge pour cette jeune femme, sur laquelle elle venait peindre comme sur le motif, comme un peintre dans le paysage peint en regardant le paysage puis intervient sur sa toile. Sa toile à elle c'était le visage de la mannequin, comme une surface vierge sur laquelle elle intervenait avec ses pinceaux. Dans cette série il y a l'idée du geste pictural, du geste de cette artiste qui est important puisque le geste qu'elle appose avec ses pinceaux qui ont différentes tailles, différentes formes donne l'expressivité du visage. Ce visage n'a pas d'autre expressivité en dehors de celle donnée par la peinture, par le geste et par la touche. Elle a utilisé par exemple des brosses très larges qui donnent un maquillage très proche d'une peinture tribale, ensuite j'ai donné à cette image le titre « *Ladie Strips* » parce que « strips » en anglais ça veut dire larges bandes, « *Lady Blur* » au contraire, elle, « blur » veut dire flou, elle au contraire

avait un maquillage comme un effet d'aquarelle comme une sorte d'effet ouaté, tout ça est lié au geste pictural et à l'outil utilisé. Elle a aussi utilisée ses doigts pour peindre directement sur le visage, je crois que cette image là je l'ai intitulé « *Lady inpainting* », « *inpainting* » veut dire totalement pictural, dans la peinture, plus que peint. Dans cette série la peinture est très présente mais la photographie aussi ainsi que la post-production parce qu'au départ les photographies sont faites en couleur sur un fond neutre, gris et qu'ensuite en post-production je suis venue créer un fond de toute pièce avec toute une cuisine elle aussi très proche de la peinture qui a consisté à scanner des tas d'images y compris des peintures, des photographies, toutes sortes de choses qui ensuite ont été mélangées, floutées, modifiées avec toutes formes de filtres pour rentrer en correspondance avec la spécificité de la touche picturale du visage et pour provoquer un effet de continuité entre le visage et le fond. Tout cela dans une recherche à la fois d'abstraction et de cohérence de l'image, d'autonomie de l'image puisque dans toute image, dans toute œuvre d'art, une bonne image c'est une image où l'œil circule dans toutes les parties de l'image, si l'œil est arrêté dans une partie c'est que c'est raté. Il a fallu créer en post-production cette espèce d'environnement globalisant pour ces visages peints. Encore une fois le passage au noir et blanc est primordial dans le process de distanciation par rapport au réalisme de la photographie. Le noir et blanc vient totalement désamorcer l'effet maquillage et introduit l'effet pictural du même coup. Il introduit aussi un décalage, une distanciation par rapport à l'image de départ, un peu comme dans les *mannequins* de 2003 finalement. Et persistance également de cette même dialectique entre vivant, non vivant, il s'agirait là d'un objet pictural et de l'humanité, là finalement ce travail pictural qui vient recouvrir totalement la peau et l'aspect vivant du modèle est contrebalancé par l'extrême humanité des regards des modèles où il y a une sorte d'expressivité des regards. En l'occurrence ce sont des regards très introvertis comme dans la série qui précède juste celle-ci, c'est-à-dire la série des *All Star* (2016) on avait ces mêmes personnages relativement tourmentés, dans l'introspection et dans l'enfermement, on a ici cette même dialectique entre une perte du vivant qui est ici faite par le travail imbriqué de la peinture et de la photographie qui sont liés et la persistance du vivant à travers l'humanité des regards. On pourrait dire que le style change mais que finalement je reste extrêmement fidèle

aux fondements, à la nécessité de ce travail et à l'obsession qui est la mienne depuis le début.

**L.G.**

**Il y a une dernière chose dans la finalisation de chaque projet c'est qu'il y a aussi un rapport au tirage, au format et à la texture du papier. Est-ce que on peut expliquer ça par rapport au reste du processus en fait ?**

**V.B.**

En fait il y a trois phases, il y a la prise de vue où il faut déjà établir un certain nombre de choix : la lumière, le modèle, l'intervention ou non sur celle-ci. Il y a toute une série de choix tels que la focale et qui restent des choix décisifs. Ensuite il y a tout le travail de la post-production qui est bien évidemment décisif aussi par le choix des images, du noir et blanc ou de la couleur, de la superposition ou non, de la solarisation ou non, de la chromie, du contraste, de quelle image superposée à une première, pourquoi, quel sens ça va provoquer, etc. Et puis ensuite il y a la phase de tirage due à la réalisation de l'objet photographique lui-même et ça passe par le format. Dans mon cas c'est soit de très petits formats qui sont de l'ordre de la miniature, soit de très grands formats. Le choix du papier est aussi primordial parce que j'ai pu utiliser des papiers qui sont radicalement différents. Par exemple pour la série des *Intérieurs* (*Interiors*, 2012) où j'ai photographié ces intérieurs de collectionneurs, j'ai choisi de faire des images avec un très grand angle qui montrait toutes les faces de l'espace, le sol, le plafond et les quatre murs. Ensuite j'ai travaillé sous Photoshop, j'ai fait des solarisations et une fois que j'avais mon fichier numérique terminé j'ai décidé de re-shooter un négatif noir et blanc de manière à faire un tirage argentique à nouveau parce que la solarisation était vilaine avec les procédés jet d'encre, elle était sèche, elle était rien, il n'y avait aucune souplesse dans les procédés. Alors qu'à l'agrandisseur je pouvais retrouver une souplesse d'interprétation de cette solarisation. Les formats de cette série sont tout petits car le format miniature nous empêche de rentrer dans cet espace et donc il participe à l'expressivité du sujet c'est-à-dire que vous ne pourrez pas pénétrer dans ce tombeau. Tous ces choix sont des choix qui font sens par rapport à l'expressivité première du sujet. Par exemple

pour les têtes couronnées ce ne sont pas des tirages photographiques ce sont des sérigraphies parce que le vidage que j'avais fait de toute texture de la peau de mon modèle avait pour conséquence des aplats qui étaient un peu amorphes et là encore le jet d'encre avait un manque. La sérigraphie m'a permis de réintroduire une trame assez grosse qui finalement venait comme un substitut du grain photographique qui avait disparu, plus qu'un grain, d'une vibration. Là encore le procédé était choisi pour une raison précise. Aujourd'hui dans la dernière série des *Painted Ladies* il y a un papier très légèrement texturé avec un pouvoir azurant assez fort, un très beau papier qui n'existe plus, j'ai racheté tous les stocks et j'ai ajouté à l'image une trame que l'on voit plus ou moins fortement selon les zones de l'image qui vient enrichir également la texture picturale. Elle vient aussi complexifier cette texture comme une espèce de garde-fou en disant voilà ce n'est pas si simple que vous le croyez, ok il y a un effet de peinture mais pas seulement. Pour moi ce sont des créatures à l'air du numérique, ce sont des archétypes numériques. C'est un petit peu comme si dans un laboratoire j'avais voulu créer un Frankenstein à l'ère du numérique.

***L.G***

**Il y a aussi à la fois comme dans l'image de Frankenstein le côté assez fascinant et sensoriel, on est impliqué plus que dans une image très lisse et qui n'a pas cette vibration. Il y a quelque chose du toucher même si on ne touche pas forcément le tirage. Quelque chose du rapport à la main que ce soit dans le geste ou dans la vision que l'on donne à cette texture.**

***V.B.***

Oui, oui tout à fait, là encore les sujets que je choisis pourraient s'apparenter à ces images lisses retouchées de mode et de publicité sauf que justement ce travail dont je vous parlais tout à l'heure de déconstruction des stéréotypes se fait par un extrême travail de la forme qui redonne et vient introduire le trouble, la dialectique, la rugosité du vivant. On pourrait presque comparer ça à l'art pop qui finalement lui aussi va s'attacher à montrer des objets issus de la consommation de masse qui sont devenus comme des icônes de la consommation, mais le

travail de la forme est poussé à un tel degré qu'on ne peut pas envisager ces sujets au premier degré et là aussi il y a un travail de déconstruction du stéréotype à travers l'art pop. Parce que Warhol quand il peint une boîte de soupe Campbell, il ne va pas adopter un point de vue réaliste sur cette boîte, il va faire une perspective axonométrique, il va la faire en série. Il y a un travail de métamorphose par la forme elle-même.

*L.G.*

**Il y a un travail du détail aussi de la même façon qu'il y a deux étapes dans vos images où l'on voit d'abord quelque chose qui nous semble très simple à décrypter et qui offre un nouveau niveau de lecture lorsque l'on s'approche de l'œuvre. De la même façon lorsque l'on observe de près les boîtes Campbell on se rend compte que dans le côté identique du sériel il y a des détails qui sont différents, il y a une touche qui varie.**

*V.B.*

Oui c'est comparable.

*L.G.*

**Concernant les outils, est ce que dans la pratique pré-numérique il y avait déjà des interventions manuelles sur des négatifs ou sur tirages ?**

*V.B.*

Oui bien-sûr, complètement puisque mes premières réalisations comprenaient des interventions. En remontant quasiment à mon travail d'école, j'inversais mon négatif au développement, j'utilisais des bains qui inversaient le négatif et j'avais donc un tirage négatif. Je photographiais des tubes fluorescents dans le métro puis après en studio que j'inversais au développement, que je tirais en grand format et ça donnait une image très radiographique. Ensuite j'ai continué à intervenir avec les moyens liés au film et au tirage. Pour casser le contraste du négatif je les sous-développais, ensuite pour casser encore le contraste dans le tirage j'ajoutais des bains, un

révélateur en deux bains, à l'époque c'était Téténal qui faisait ça. J'ai utilisé cette technique notamment pour la série des *Argenteries* (*Silver*, 1994) où l'on a l'impression que ce sont des solarisations alors que non. Toujours dans cette perspective la matière des choses était un équivalent de la photographie elle-même, les argenteries faisaient échos à la photographie qui noircit avec la lumière. Dès le départ il y avait des interventions qui modifiaient par la chimie, par les papiers utilisés et par toutes les possibilités permises par l'étape du tirage. Alors évidemment avec Photoshop ça se complexifie énormément puisque à la fois l'assimilation de cet outil et son danger c'est qu'on peut faire tout et n'importe quoi. La grande difficulté aujourd'hui c'est de trouver la justesse de ce qu'on va faire, de ce qu'on va utiliser, de ce à quoi on va recourir dans le panel des outils et des effets. Il ne s'agit que d'effets et l'art ce n'est que des effets. La difficulté elle est très grande et donc il y a énormément de tâtonnements, de ratés, de fausses pistes. Avant il y avait beaucoup de photos ratées, il y avait beaucoup de sujets qui ne correspondaient pas à ce que je voulais, aujourd'hui, il y a des étapes de post-production qui sont des impasses et donc que j'abandonne au fur et à mesure que le processus avance. Finalement je me retrouve un peu comme un peintre qui tous les jours à l'atelier regarde la toile qu'il a fait la veille et qui se dit je trouvais ça bien hier mais là c'est très mauvais et qui remet une couche. Là je remets une couche puis une autre et encore une autre. Il y a un phénomène d'accumulation de couches, d'enrichissement jusqu'à une espèce de trop-plein qui est nécessaire et qui à un moment donné va provoquer un effet de simplification. C'est comme un glacier qui couche par couche va provoquer une richesse de l'image. A travers cette richesse va se dégager la ligne conductrice et l'effet de simplification qu'on recherche mais qu'on ne peut pas trouver au départ. C'est un travail extrêmement pragmatique, extrêmement intuitif, en aveugle, en tâtonnant.

***L.G.***

**Il y a une idée de l'image toujours en construction, en devenir.**

***V.B.***

Oui, on travaille les images simultanément c'est-à-dire que ce n'est pas une image après l'autre, c'est toutes les images en même temps et on passe d'une image à l'autre par petites touches, par ajouts, tout d'un coup il se passe quelque chose, on approfondit un peu sur d'autres images ce qu'on a découvert par des hasards provoqués. On avance comme ça très lentement de manière très pragmatique en remettant toujours en question ce qu'on a fait la veille. C'est le grand désastre de cette chose c'est le temps, ça prend un temps infini et il faut être extrêmement patient et ne jamais se contenter d'un effet. C'est-à-dire que si on se dit ça fait effet Photoshop, c'est évidemment que c'est très mauvais. Au-delà de ça, passé l'effet, il y a aussi des choses qui ne fonctionnent pas donc il faut aussi être extrêmement exigeant. L'exigence elle doit être suraiguë avec Photoshop donc c'est chronophage et ça prend un à deux ans pour faire une série de huit images, c'est comme ça.

*L.G.*

**C'est ce qui en donne sa richesse aussi.**

*V.B.*

Oui c'est comme ça.

*L.G.*

**En tout cas c'est infiniment intéressant de voir le résultat de ce travail même sans connaître le processus, on peut passer des heures à y trouver quelque chose en les regardant alors que ce n'est pas forcément l'intention que vous y avez mis. Mais il y a quelque chose de sensoriel et d'un travail profond dans le fait qu'il y ait plusieurs couches, ça se ressent aussi dans la façon dont on voit et revoit l'œuvre.**

*V.B.*

Oui, oui, je pense que c'est vrai de toute œuvre d'art, elle ne s'épuise pas au premier regard

parce que justement il y a tout ce travail qui fait la richesse de l'image, sinon c'est une publicité. C'est atemporel une œuvre d'art par définition, pour accéder à cette atemporalité il faut que ce soit beau puisque la beauté elle est atemporelle par définition. Et la beauté c'est lié à cette richesse des détails, des couches de sens, des couches visibles et non visibles, de la justesse et de l'humanité qui par définition est complexe.

*Annexe 2*

---

# **ILLUSTRATIONS**

complémentaires

---

## ANNEXES

### Illustrations complémentaires

#### *Interview Valérie Belin Documentation visuelle (I)*



**Fig. I.1 :**  
BELIN, Valérie :  
*All Star, After Thor*,  
2016.



**Fig. I.4 :**  
BELIN, Valérie :  
*Bodybuilders I*,  
1999.



**Fig. I.2 :**  
BELIN, Valérie :  
*Black Women*,  
2001.



**Fig. I.3 :**  
BELIN, Valérie :  
*Ballroom Dancers 1*,  
2008.



**Fig. I.5 :**  
BELIN, Valérie :  
*Black-Eyed Susan I*,  
*Calendula Marigold*,  
2010.



**Fig. I.6 :**  
BELIN, Valérie :  
*Bouquets*,  
2008.



**Fig. I.7 :**  
BELIN, Valérie :  
*Crowned Heads 1*,  
2009.



**Fig. I.8 :**  
BELIN, Valérie : *Lido*,  
2007.



**Fig. I.9 :**  
BELIN, Valérie :  
*Fruit Baskets*,  
2007.

**Fig. I.11 :**  
BELIN, Valérie :  
*Silver*, 1994.

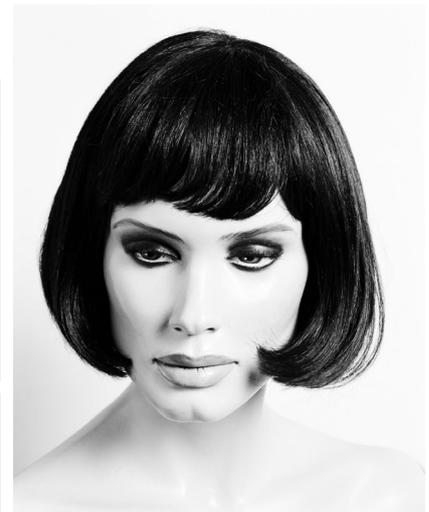
**Fig. I.13 :**  
BELIN, Valérie :  
*Mannequins*,  
2003.



**Fig. I.10 :**  
BELIN, Valérie :  
*Magicians*,  
2007.



**Fig. I.12 :**  
BELIN, Valérie :  
*Interiors, Wisteria*,  
2012.



**Fig. I.14 :**  
BELIN, Valérie :  
*Venice II*,  
1997.



**Fig. I.15 :**  
BELIN, Valérie :  
*Michael Jackson*,  
2003.



**Fig. I.16 :**  
BELIN, Valérie :  
*Super Models, Aura*,  
2015.



**Fig. I.17 :**  
BELIN, Valérie :  
*Transsexuals*,  
2001.



**Fig. I.18 :**  
BELIN, Valérie :  
*Models II*,  
2006.



**Fig. I.19 :**  
BELIN, Valérie : *Models II*,  
2006.



**Fig. I.20 :**  
BELIN, Valérie :  
*Painted Ladies, Lady  
Impainting*, 2017.



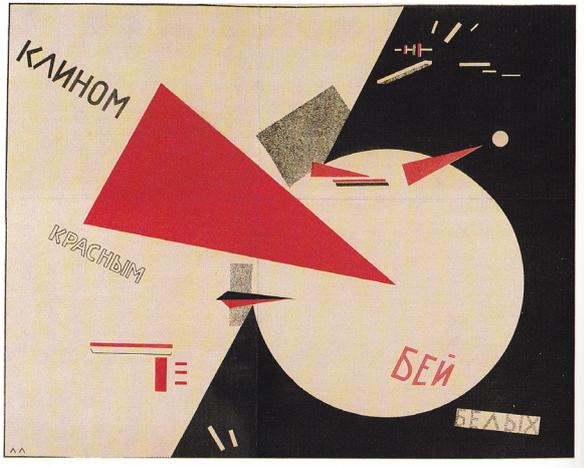
**Fig. I.21 :**  
BELIN, Valérie :  
*Painted Ladies, Lady  
Brush*, 2017.



**Fig. I.22 :**  
BELIN, Valérie :  
*Painted Ladies, Lady  
Blur*, 2017.

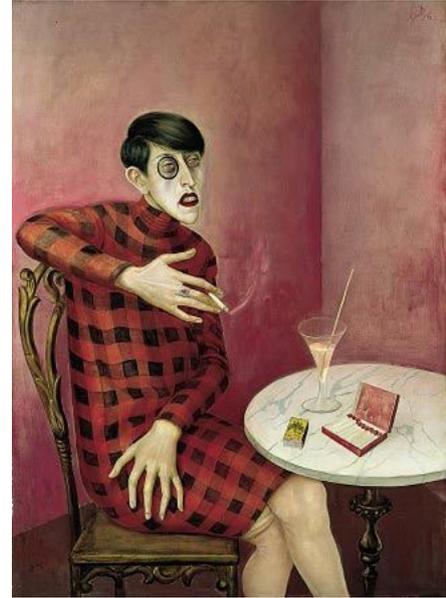
**Partie 1**

*L'histoire des techniques et des liens historiques entre la photographie et le dessin (A)*



[Constructivisme Russe]

**Fig. A.1 :**  
LISSITZKY, El :  
*Beat the Whites with the Red Wedge*, 49 x 69 cm ,  
lithographie, 1919-1920.

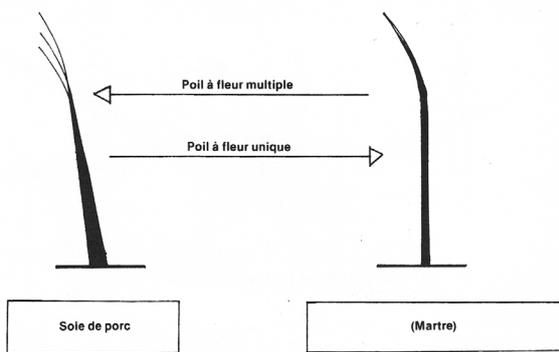


[Nouvelle Objectivité]

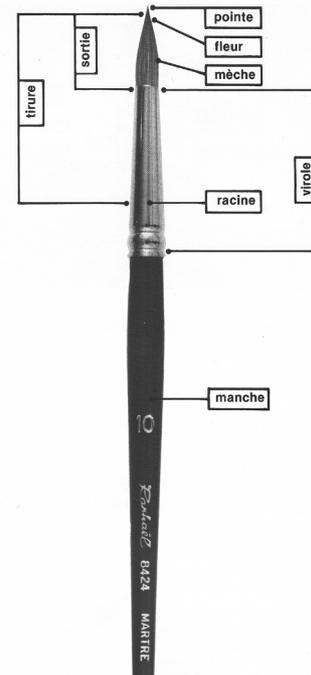
**Fig. A.2 :**  
DIX, Otto : *Portrait of Journalist Sylvia von Harden*, huile sur bois,  
1926.

**Partie 2**

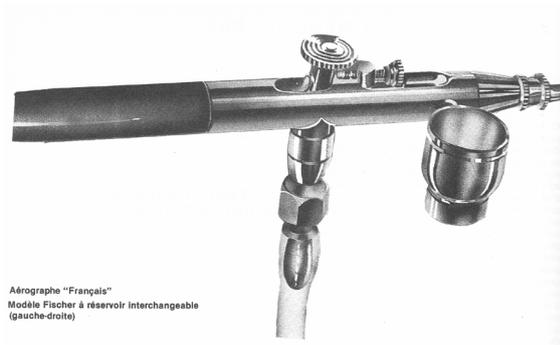
*L'outil, intermédiaire du geste pictural au service de la photographie  
Retouche traditionnelle et numérique (B)*



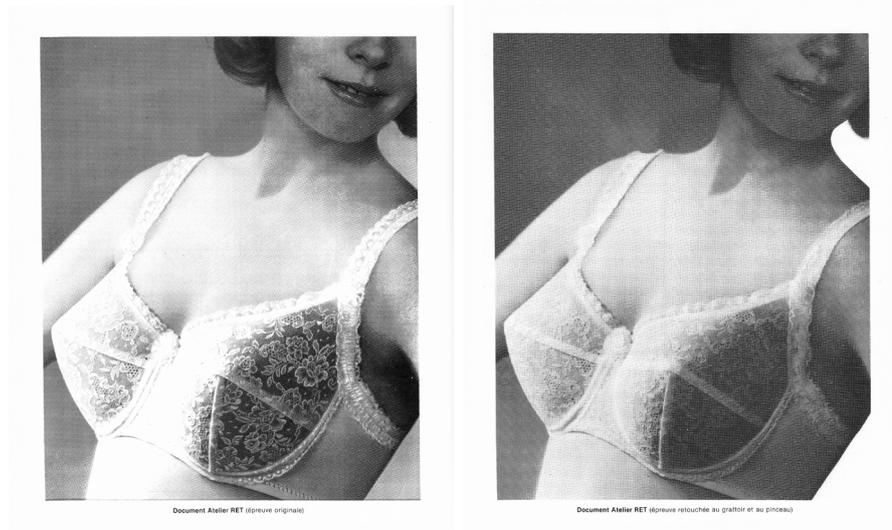
**Fig. B.1 :**  
Schéma de la structure de la fleur du pinceau



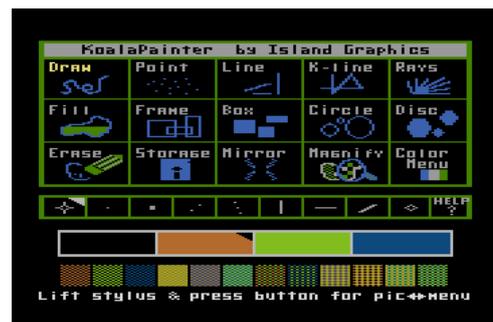
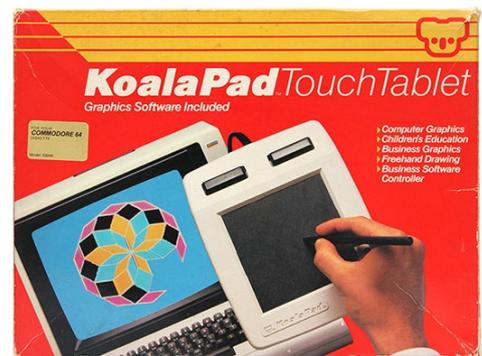
**Fig. B.2 :**  
Schéma de la structure du pinceau



**Fig. B.3 :**  
Représentation d'un  
aérographe



**Fig. B.4 :** Retouche publicitaire au grattoir et au pinceau



**Fig. B.5 :** Visuels de la tablette graphique KoalaPad (1984) et de son emballage présentant ses fonctions ainsi que son logiciel associé KoalaPainter.



**Fig. B.6 :** Visuel de la tablette graphique ArtPad (1996) produit par Wacom.



**Fig. B.7 :** Visuel de la tablette graphique Intuos Pro (2017) produit par Wacom.

### **Partie 3**

*L'expérience sensible et esthétique des praticiens, théoriciens et techniciens : de l'affinité naturelle entre photographie et dessin (C)*



**[Portrait période 1960]**

**Fig. C.1 :**  
HOCKNEY David : *American Collector*  
(Fred & Marcia Weisman), acrylique sur  
toile, 213 x 305 cm, 1968.



**[Paysage période 2000]**

**Fig. C.2 :**  
HOCKNEY David : *Late Spring Tunnel*,  
huile sur toile, 122 x 183 cm, 2006.

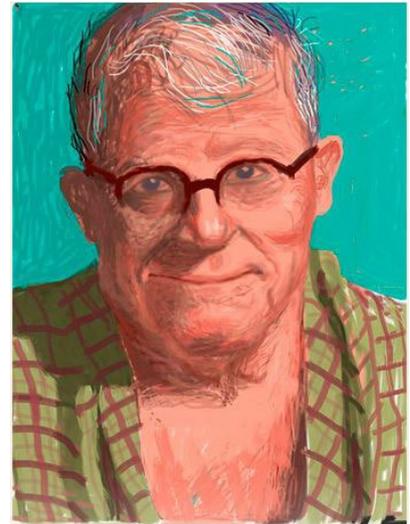


[iPad]

**Fig. C.3 :**  
HOCKNEY David : *Untitled*  
820, dessin à l'iPad, 2011.



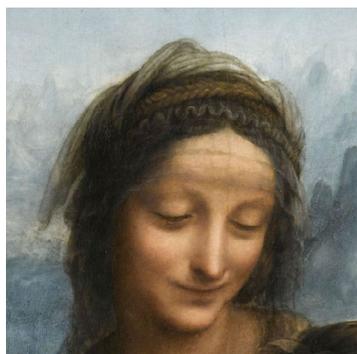
**Fig. C.4 :**  
HOCKNEY David : *Untitled*  
918, dessin à l'iPad, 2011.



**Fig. C.5 :**  
HOCKNEY David : *Self*  
*Portrait 25 March 2012 No1*,  
dessin à l'iPad, 2012.



**Fig. C.7 :**  
RAINER, Arnulf : *Akt im Gewitter*  
(nu dans l'orage, photographie  
peinte), 1977.



[Sfumato]

**Fig. C.6 :**  
De VINCI, Léonard : *Sainte*  
*Anne, la Vierge et l'Enfant*  
*jouant avec un agneau, dite*  
*La Sainte Anne*, tableau et  
détail, huile sur bois, circa  
1503-1519.

---

Présentation de la

**PARTIE PRATIQUE**

---

## Présentation de la Partie Pratique

### *Genèse*

La partie pratique présente une expérimentation graphique personnelle liée à la recherche de mémoire menée. C'est la suite logique d'une première expérimentation menée en décembre 2017 par le biais de l'option Majeure exposition en troisième année de master au sein de l'ENS Louis Lumière intitulée *Cosmos*.

### *Le point de départ : l'exposition «Cosmos»*

L'exposition est le résultat d'expérimentations plastiques menées en laboratoire argentique et se cristallise sur la découverte et l'exploration du procédé alternatif de tirage nommé chimigramme. Cette technique se développe à travers le geste de l'artiste et sa capacité à interagir avec le support photographique. Le temps de la création en laboratoire est autant l'espace d'une création physique que celui de l'exploration d'un cosmos intérieur complexe, parfois douloureux mais toujours sensible. L'installation propose une immersion sensorielle et émotionnelle aux spectateurs. Une ouverture au centre du rideau laisse entrevoir une pièce éclairée de rouge où une multitude de petits tirages semblent flotter comme suspendus dans les airs. Le spectateur entre et se déplace à l'intérieur de cette petite pièce. Il est alors immergé dans la constellation formée par les images, celles-ci l'entourent, le frôlent, le touchent. Les tirages placés à différentes hauteurs viennent interagir avec le spectateur, les éléments bas se posent dans leurs mains, les invitant à toucher les œuvres, à découvrir les textures et les formes par eux-mêmes. Le cosmos tourne tel un mobile, cachant et révélant des formes. La rotation des tirages permet l'invitation du spectateur au déplacement et au touché des éléments qui l'entourent.

«L'image à deux faces : l'une dans laquelle l'être tente de se trouver et une autre dans laquelle il risque de se perdre.»

TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image, Des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 2005.

La technique du chimigramme permet à l'artiste de créer des formes et d'interagir avec des produits localisateurs permettant la rétention ou la diffusion localisée de la chimie sur la surface photosensible (vernis, cire, huile, ...). L'artiste façonne ses structures graphiques à la surface du support papier à l'aide d'outils variés permettant le dépôt de la chimie (éponges, seringue, spatule, brosse, rouleau, chiffons,...).

### *Projet*

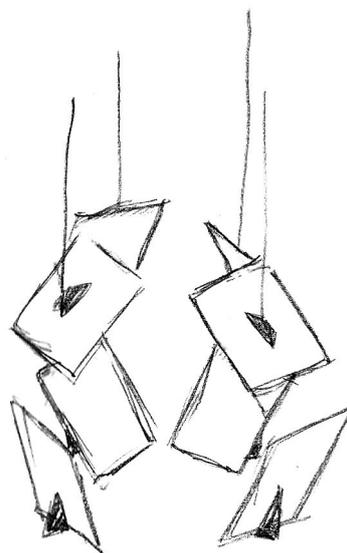
Dans la lignée de la recherche menée en décembre pour le projet *Cosmos*, le projet *Astres & Nébuleuses* propose un nouvel espace dans lequel les images créées à l'aide de la technique du chimigramme décrivent un univers abstrait. Celui-ci est présenté sous deux formes, les Nébuleuses et les Astres. Ces deux entités décrivent des univers à la fois micro et macroscopiques liant les textures vaporeuses à l'infini précision des traits, dessinant une galaxie imaginaire.

**Technique** : pratique du chimigramme en laboratoire argentique noir et blanc.

**Thématique** : Expérimentation du geste pictural dans la pratique d'un procédé alternatif particulier : le chimigramme.

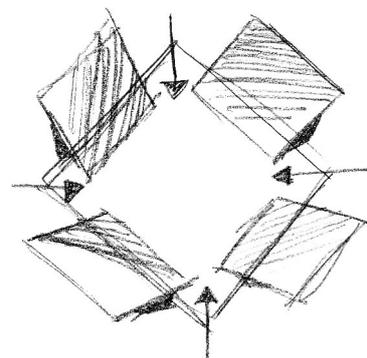
### *Scénographie*

**Restitution au public** : Création d'un espace composé en losange, englobant le spectateur qui se trouve au centre, entouré par les images et qui est en quelque sorte contraint à participer à l'œuvre, à y être à la fois regardant et regardé.



Les schémas (ci-dessus et sur la page suivante) illustrent la scénographie de l'installation.

La composition photographique propose deux niveaux visuels : l'un en suspension, au niveau de la tête du spectateur propose une image lunaire, circulaire, évoquant les planètes de ce nouvel univers, l'immensité infinie de l'espace, non palpable, tandis que l'autre, au niveau du sol illustre les surfaces organiques présentes dans l'univers par les textures imaginées de ces planètes. L'univers est à la fois onirique et sensoriel, l'idée étant de plonger le visiteur dans un environnement à la fois saisissable et inaccessible, connu et inconnu.

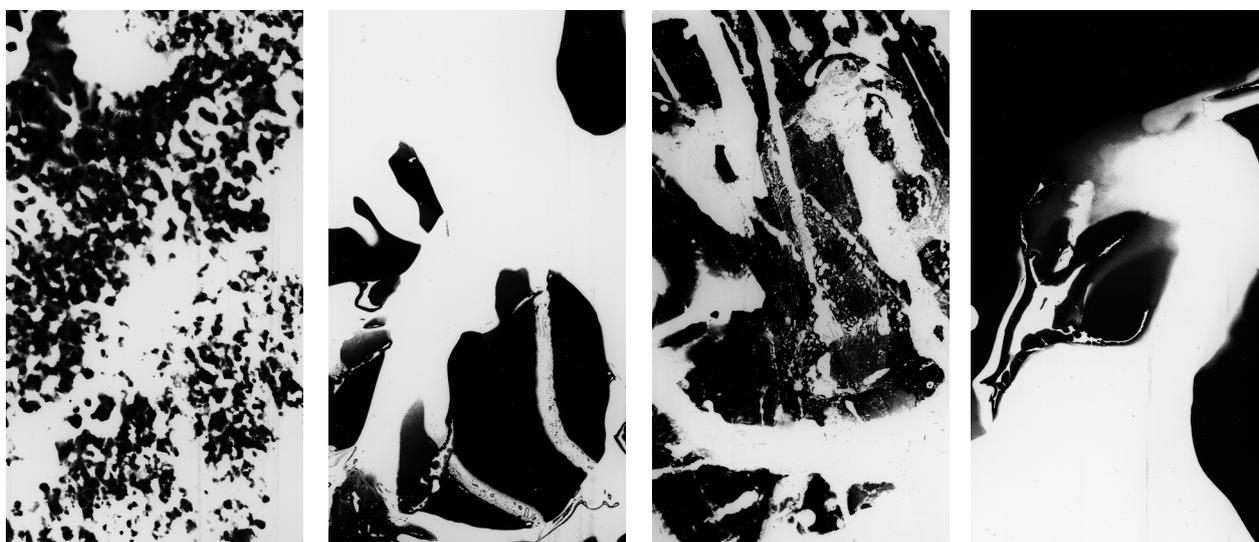


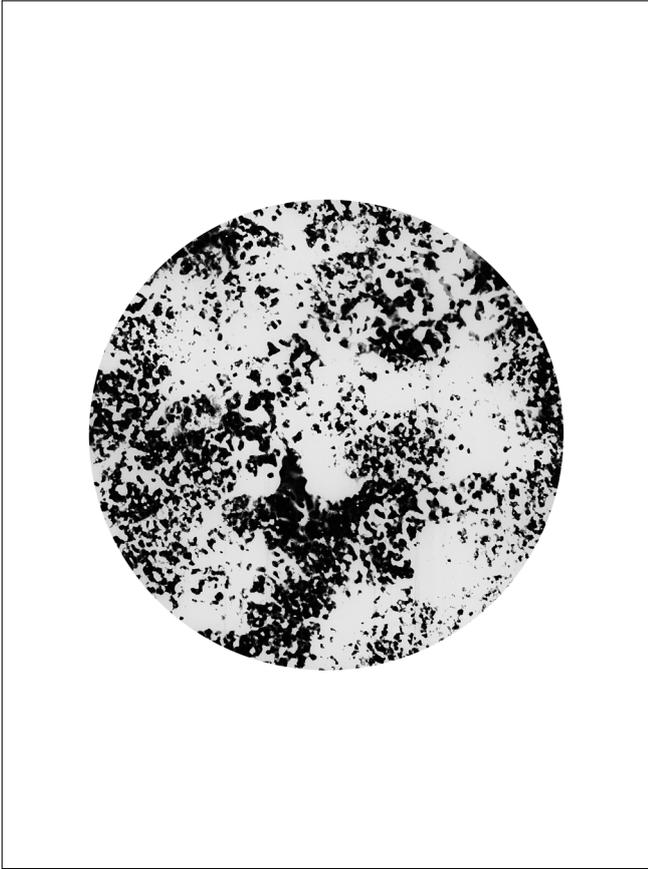
Vue de haut de la partie au sol et de la circulation dans l'installation. Les entrées sont matérialisées par des flèches.

La technique employée permet l'expérimentation du geste manuel de l'auteure en laboratoire, l'expérience manuelle et sensorielle de l'interaction outil/support donnant les résultats photographiques présentés.

### *Réalisations*

Ci-dessous quatre zoom sur les résultats visuels des expérimentations manuelles menées.







*8 tirages 30x40 cm sous passe-partout 40x50 cm*

---

**TABLE**  
**DES MATIÈRES**

---

## Table des matières

<b>Remerciements</b>	3
<b>Résumé</b>	4
<b>Abstract</b>	5
<b>Sommaire</b>	6
<b>Introduction</b>	9
<b>Avant-Propos</b>	11
<b>PARTIE 1. L’histoire des techniques et des liens historiques entre la photographie et le dessin</b>	12
1/ Le geste pictural à l’aube de la photographie. De la divulgation du procédé au pictorialisme	13
a) L’usage primitif de la photographie et ce qui se joue lors de l’officialisation du procédé	13
• Le daguerréotype de Louis Jacques Mandé Daguerre et sa divulgation devant les Académies des Sciences et des Beaux-Arts par Arago sous le champ lexical du dessin	
• La proximité de la photographie primitive avec les traits du dessin	
b) La mise en couleur des premières photographies	16
• La colorisation manuelle des daguerréotypes	
c) Le geste photographique à la croisée de la gravure et des représentations du dessin et de la peinture	17
• La terminologie “photographie”, premier lien avec l’idée du graphisme	
• Les premières expérimentations photographiques de William Henry Fox-Talbot, le Calotype et son ouvrage The Pencil of Nature	
• La proximité de la peinture de l’Ecole de Barbizon avec la Calotypie	
• Les Cliché-verres de Corot, un processus entre photographie et gravure	
• L’impressionnisme et la photographie, la représentation des sensations aquatiques et météorologiques éphémères	
2/ Les expérimentations photographiques (picturales et graphiques) du pictorialisme	22
a) Les précurseurs de la “photographie artistique”	22
• Naissance de Photo-Club dans les grandes villes européennes et à New York	
b) Le temps du pictorialisme (1903-1917)	23
• Les revendications du pictorialisme, la prédominance des effets picturaux en photographie	

<ul style="list-style-type: none"> <li>● Les pratiques et esthétiques du pictorialisme : les procédés, outils et rendus</li> <li>● La revue Camera Work, ses publications et sa ligne éditoriale. Les parentés de la photographie pictorialiste et de la pratique du dessin</li> <li>● La fin du mouvement et la naissance de la Straight Photography, un retour à une photographie dite “pure” dénuée d’interventions visibles de la main de l’auteur</li> <li>● La continuité du pictorialisme et les pratiques alternatives</li> </ul>	
c) La presse et l’édition face à la “photographie artistique”	30
<ul style="list-style-type: none"> <li>● La revue Femina, l’Art Nouveau et la photographie artistique</li> </ul>	
3/ La nouvelle vision, László Moholy-Nagy et le Bauhaus	33
a) De la nouvelle objectivité à la nouvelle vision	33
<ul style="list-style-type: none"> <li>● La nouvelle objectivité, le mouvement au départ des avant-gardes Allemandes</li> <li>● La continuité de la Nouvelle Vision, mouvement pluridisciplinaire aux points de vues radicaux</li> <li>● Le Constructivisme Russe et les Arts Appliqués à la recherche d’une collusion entre formes et médium de création</li> </ul>	
b) La naissance de l’école du Bauhaus, les expérimentations manuelles photo-graphiques, entre photographie et graphisme.	37
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Les fondements du Bauhaus et de son école</li> <li>● Les enseignements pluridisciplinaires au sein de l’école</li> <li>● Les pratiques alternatives du médium photographique</li> <li>● La collusion entre photographie et graphisme, la typo-photographie</li> </ul>	
c) Le Chimigramme, expérimentation gestuelle photographique	45
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Le procédé et son invention</li> <li>● Les enjeux gestuels de la technique</li> </ul>	
<b>PARTIE 2. L’outil, intermédiaire du geste pictural au service de la photographie</b>	<b>49</b>
1/ Les instruments, techniques et pratiques de la retouche traditionnelle	50
a) La naissance de la retouche au cœur de l’émergence de la photographie	50
<ul style="list-style-type: none"> <li>● La retouche manuelle négative</li> <li>● Les équipements du retoucheur</li> <li>● Les techniques et pratiques de la retouche traditionnelle</li> <li>● La retouche des épreuves papier sur talbotype</li> </ul>	
b) La retouche traditionnelle au cours du XXème siècle	54
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Les outils de la retouche traditionnelle</li> <li>● Les applications à la retouche industrielle</li> </ul>	
2/ Les instruments, techniques et pratiques de la retouche numérique	57
a) L’émergence de l’informatique et du numérique, une révolution photographique	57

<ul style="list-style-type: none"> <li>● La création du logiciel de traitement des images Photoshop</li> <li>● L'évolution du logiciel et de ses outils numériques</li> </ul>	
b) La naissance de la tablette graphique, lien sensoriel entre le retoucheur et l'image	60
<ul style="list-style-type: none"> <li>● La création de la tablette graphique, son fonctionnement, ces applications et ses évolutions</li> </ul>	
<b>PARTIE 3. L'expérience sensible et esthétique des praticiens et techniciens : de l'affinité naturelle entre photographie et dessin</b>	64
1/ Le geste pictural dans la création photo-graphique contemporaine	65
<ul style="list-style-type: none"> <li>● La photographie plasticienne de Pierre &amp; Gilles, Valérie Belin et Guillaume Hebert</li> </ul>	
2/ Interaction main-support et sensorialité	74
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Les approches sensibles de David Hockney et Thomas Devaux</li> </ul>	
3/ L'expressivité sensible du geste pictural sur le support photographique	78
<ul style="list-style-type: none"> <li>● L'expressionnisme des peintres Robert Rauschenberg et Arnulf Rainer</li> <li>● Le geste comme message politique dans les créations de Sam Ivin et de l'artiste de rue Vermibus</li> </ul>	
<b>Conclusion</b>	85
<b>Bibliographie</b>	89
<b>Lexique</b>	94
<b>Table des illustrations</b>	100
<b>ANNEXE 1 - Entretien</b>	108
<b>ANNEXE 2 - Illustrations complémentaires</b>	124
<b>Présentation de la partie pratique</b>	132
<b>Table des matières</b>	138