

## Marc-Emmanuel Mélon

Professeur à l'Université de Liège  
Unité de recherche en études cinématographiques et audiovisuelles  
Me.melon@ulg.ac.be

# Paradoxe esthétique et ambiguïtés sociales d'un documentaire photographique : *La Houillère* de Gustave Marissiaux (1904-1905)

La question des origines et de la spécificité du documentaire photographique alimente les discours critique et historique depuis les années vingt. C'est à cette époque en effet qu'une distinction apparaît entre la pratique courante du « document » photographique et celle du « documentaire » reconnu en tant que mode d'expression à part entière. Dans son ouvrage de référence sur la question<sup>1</sup>, Olivier Lugon affirme que ce genre nouveau naît en Allemagne avec les œuvres phares d'August Sander et d'Albert Renger-Patsch et surtout qu'il apparaît dans un contexte institutionnel dont l'action est déterminante dans la reconnaissance de la légitimité artistique du documentaire photographique. À la fin des années trente, aux États-Unis, les historiens (Newhall), les critiques (Kirstein, McCausland) et les photographes eux-mêmes (Lange, Evans, Steichen, Abbott) associent explicitement l'émergence du documentaire au travail des photographes de la *Farm Security Administration* (FSA) qui sont engagés dans une vaste opération de sensibilisation de l'opinion publique aux problèmes de la misère dans les zones rurales. Exposer une réalité sans la transformer, en rendre compte sans fard mais en témoigner avec un regard d'auteur — que le photographe soit engagé ou non au service d'une cause —, tel est le paradoxe d'un nouvel art photographique de « style documentaire », selon la formule célèbre que Walker Evans adopte pour qualifier sa pratique de la photographie.

Malgré les mises au point décisives d'Olivier Lugon, la distinction historique entre « document » et « documentaire » demeure aujourd'hui encore très problématique à l'égard de productions antérieures aux années vingt telles que celles des Anglais John Thomson, Benjamin Stone ou Peter

Henry Emerson par exemple, dont personne ne contesterait qu'elles sont issues d'un projet foncièrement documentaire. Il en va de même avec une œuvre que l'historien suisse ne connaît probablement pas mais qui mérite assurément de retrouver sa place dans l'histoire du documentaire photographique. *La Houillère*, vaste série photographique consacrée à l'industrie minière au pays de Liège et réalisée par Gustave Marissiaux durant l'hiver 1904-1905, est un cas exemplaire du problème ici soulevé. En effet, si l'on se rapporte à la distinction opérée par Olivier Lugon, on constate que cette série a été produite dans un contexte institutionnel et artistique puissant — le pictorialisme, premier mouvement esthétique d'envergure internationale de l'histoire de la photographie — qui l'a immédiatement reconnue non pas comme un ensemble de documents consacrés à l'industrie charbonnière, mais bien comme une œuvre photographique à part entière. Si cette œuvre, dont le style ne doit pourtant rien à l'esthétique pictorialiste instituée, est encore aujourd'hui méconnue des historiens (du moins en dehors de la Belgique) et n'a pas trouvé sa place dans l'histoire du documentaire photographique, c'est parce qu'aux yeux de l'institution pictorialiste le mot « documentaire » a encore une forte connotation péjorative et n'est utilisé que pour qualifier une photographie non artistique, soit un simple document. En 1905, l'institution pictorialiste ne pouvait reconnaître l'œuvre de Marissiaux qu'en niant sa qualité documentaire et en louant sa valeur « artistique », ce qui explique pourquoi le mot « documentaire » est rarement employé par la critique à l'égard de *La Houillère*, à propos de laquelle on parle plutôt de « tableaux photographiques ». On peut néanmoins, sans commettre un anachronisme, qualifier aujourd'hui

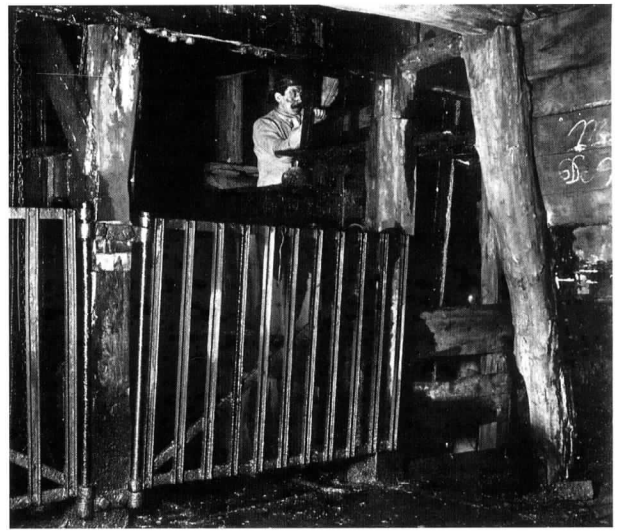
Fig. 1

Mineur sur l'échelle jouxtant le puits d'extraction. Charbonnage de Patience et Beaujonc. Tirage d'après le négatif original.  
© Province de Liège, Musée de la Vie wallonne.

cette œuvre de « documentaire » au sens que ce mot prendra plus tard. Si l'œuvre de Marissiaux est autre chose qu'un simple document, c'est en raison de son style, certes différent de celui de ses successeurs, néanmoins remarqué comme tel par l'institution pictorialiste qui considère son auteur comme un maître.

*La Houillère* est tombée dans les oubliettes de l'histoire en même temps que le pictorialisme lui-même, rejeté violemment par les partisans de la Nouvelle Vision et de la *Straight Photography* qui contestaient son esthétique au nom, précisément, de la pureté « documentaire » du médium. Photographe réputé en son temps, Marissiaux passe par le purgatoire de l'oubli durant le demi-siècle où le pictorialisme est considéré comme anti-photographique. En dépit de ses qualités documentaires incontestables, *La Houillère* est même ravalée au rang de « simple document » après la mort de Marissiaux en 1929, lorsque sa veuve dépose les négatifs au Musée de la Vie wallonne à Liège, qui n'est pas un musée de photographie mais d'ethnographie de la culture populaire en Wallonie. Très naturellement, les clichés de Marissiaux sont utilisés pour illustrer les conditions de travail dans les mines de charbon au début du XX<sup>e</sup> siècle. Redécouverte en 1979 à l'occasion d'une exposition que ce musée consacre à « La photographie en Wallonie des origines à 1940 »<sup>2</sup>, *La Houillère* fait l'objet de quelques études qui ne la situent jamais dans l'histoire de la photographie, mais toujours dans celle de l'industrie minière<sup>3</sup>. En 1980, une grande partie de l'œuvre pictorialiste de Marissiaux est retrouvée dans les archives familiales et les négatifs de son abondante production artistique sont miraculeusement sauvés de la destruction. Une première exposition se tient à la Galerie Contretype à Bruxelles en 1985. En 1997, une vaste rétrospective est montée par le Musée de la Photographie de Charleroi, qui publie à cette occasion un premier ouvrage sur le photographe liégeois<sup>4</sup>. Les nombreux albums et tirages originaux sont rachetés par la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles) et déposés au Musée de Charleroi. Aujourd'hui bien connues des historiens et amateurs de photographie ancienne, les photographies de Marissiaux sont bien cotées sur le marché de l'art<sup>5</sup>. Après ces multiples retournements de réputation, l'histoire a finalement rendu justice à Marissiaux. Cependant, en le reconnaissant comme un maître du pictorialisme en Belgique, elle n'a guère souligné l'importance historique et la différence stylistique de *La Houillère*, qui ne se confond pas avec l'œuvre pictorialiste tout en en subissant la marque.

Le peu de reconnaissance de *La Houillère* dans l'histoire de la photographie tient aux paradoxes



esthétiques qui la caractérisent sur le plan formel et à l'ambivalence de son discours social. Une étude approfondie de ses conditions de production et de réception et une analyse esthétique et sociologique de ses images sont devenues aujourd'hui nécessaires pour la reconnaître comme un chaînon essentiel qui relie entre eux la tradition documentaire du XIX<sup>e</sup> siècle, le pictorialisme et la modernité de la Nouvelle Vision. *La Houillère* apparaît en effet aujourd'hui comme une œuvre clé, un véritable « documentaire photographique » au sens moderne du terme, qui contraint l'historien à réviser de fond en comble les catégories traditionnelles d'une l'histoire de la photographie découpée en périodes courtes et en « genres » cloisonnés plus ou moins étanches. *La Houillère* permet de comprendre et d'écrire l'histoire de la photographie non plus à coups de rejets et de ruptures cinglantes mais en termes de processus longs et latents.

*La Houillère* est le produit d'une commande adressée en 1904 à Gustave Marissiaux par le Syndicat des Charbonnages liégeois, une association des plus importantes sociétés minières du pays de Liège. Le photographe, âgé de 32 ans, est le plus réputé de la ville. Il se déclare lui-même « artiste photographe », un statut largement reconnu tant par ses commanditaires que par l'Association belge de Photographie (ABP), la plus puissante organisation de photographes professionnels et amateurs de Belgique, dont Marissiaux est membre depuis 1894. Ses tout premiers clichés datés de 1895<sup>6</sup> sont des essais à la lumière artificielle au magnésium que Marissiaux utilise avec créativité en plaçant plusieurs sources lumineuses à des endroits différents en vue d'obtenir des effets de lumière originaux (il procédera de la même manière pour photographier au magnésium les sombres galeries de mine). Ses premières photographies artistiques prises dans les Ardennes ou en Campine témoignent de l'influence qu'exerce sur lui le photographe naturaliste anglais Emerson, dont Marissiaux apprécie l'œuvre. Ses épreuves sont tirées au platine, une technique difficile qu'il maîtrise parfaitement et dont il aime le rendu sombre et chaud. Après avoir abandonné

des études de droit, Marissiaux s'installe comme photographe professionnel en 1899. Ses origines sociales — un père français, architecte des mines de Marles dans le Pas-de-Calais où Gustave est né en 1872, et une mère liégeoise, fille d'un directeur de charbonnage — et une réputation internationale déjà acquise lui assurent une clientèle bourgeoise régulière. Menant conjointement une double carrière de portraitiste et d'artiste, Marissiaux participe aux grandes expositions photographiques internationales (Berlin, Roubaix, Glasgow, Turin, etc.) où il obtient de nombreux prix notamment pour ses « études de jeunes filles » réalisées avec des modèles en studio. En 1903, lors de la traditionnelle séance de projections lumineuses que la section liégeoise de l'ABP organise chaque année au Conservatoire de Liège, Marissiaux présente un spectacle inédit intitulé *Venise*, « poème musical » composé de vues de Venise réalisées pour moitié par lui-même et l'autre moitié par son collègue Émile Beaujean. Les vues sont accompagnées d'un texte poétique de Richard Ledent et d'une musique originale de Charles Radoux pour orgue, soli, chœurs, piano, alto, violon et violoncelle. Applaudi par un public nombreux autant que par la critique unanime, ce spectacle constitue une première dans l'histoire de la photographie en Belgique. C'est la première fois, en effet, que l'image photographique devient le support d'un spectacle d'une telle ampleur, pensé comme un ensemble artistique global et bénéficiant d'aussi gros moyens. Le succès remporté (la critique parle d'un « triomphe ») encourage Marissiaux à persévérer dans cette voie, qu'il poursuit sans la collaboration de Beaujean. Une nouvelle version de *Venise*, réalisée par lui seul, est projetée à plusieurs reprises dans les principales villes de Belgique ainsi qu'à la Société française de Photographie et au Photo-Club de Paris.

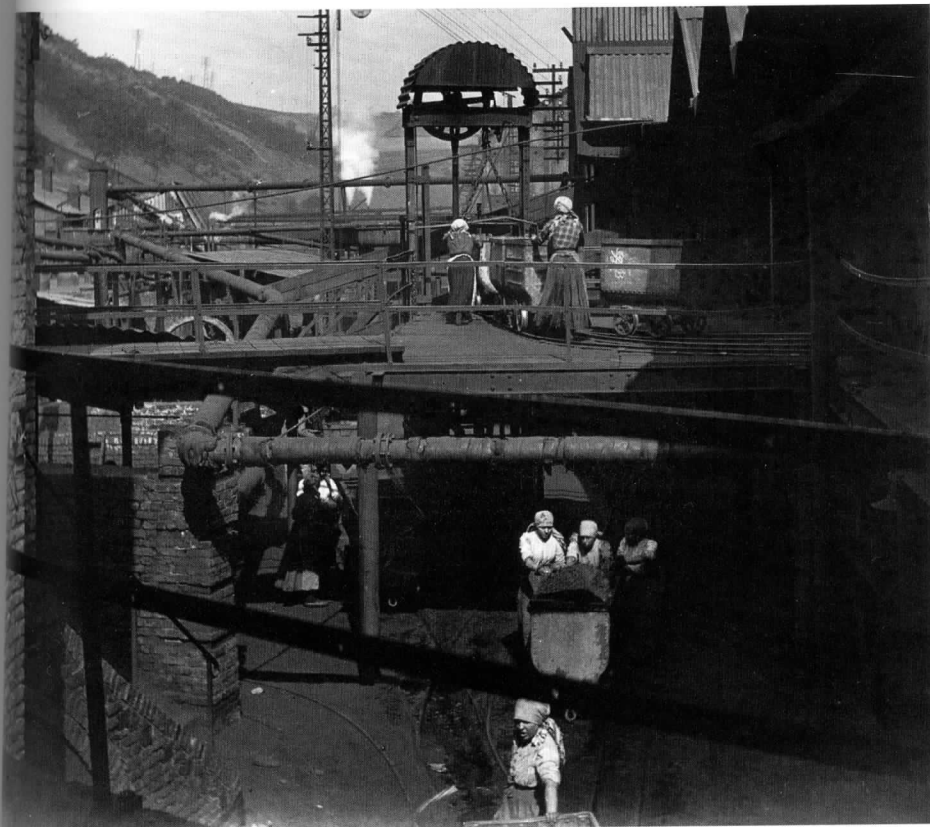
En 1904, Marissiaux est devenu le chef de file unanimement reconnu de l'école pictorialiste en Belgique. Cependant, son travail de photographe portraitiste ne lui procure pas de revenus suffisants. Malgré sa nostalgie des mondes anciens, ses goûts artistiques proches du symbolisme et un penchant à la mélancolie qui le fait fuir le monde industriel moderne, il ne peut se permettre de refuser l'importante commande du Syndicat des Charbonnages liégeois qui lui propose de réaliser une série photographique sur l'industrie charbonnière en vue de l'Exposition universelle de Liège qui s'ouvrira en avril 1905.

Le Syndicat est un trust industriel composé de vingt-sept sociétés minières du bassin liégeois. Il a été fondé en 1897 à l'initiative de Félix Durieu, directeur du Charbonnage de Patience et Beaujonc à Glain, dans le but de contrôler les prix en évitant

toute concurrence inutile entre sociétés voisines. Il représente les deux tiers des concessions octroyées aux sociétés minières, occupe 140.000 personnes (hommes, femmes et enfants) et est chargé de vendre les trois-quarts de la production du bassin (environ 6 millions de tonnes en 1906)<sup>7</sup>.

Félix Durieu était un ami personnel de Gustave Marissiaux qu'il connaissait probablement par l'intermédiaire de ses parents. Il avait été nommé en 1901 Chevalier de l'Ordre de Léopold. À cette occasion, le personnel des charbonnages de Patience et Beaujonc lui avait offert un album illustré de plusieurs clichés pris par Marissiaux, parmi lesquels les portraits de Durieu et de son épouse Fanny Libert, des figures de mineurs et une *Hiercheuse* que Marissiaux présentera l'année suivante au Salon d'Art photographique de Liège. Durieu est décédé en 1903, non sans avoir déjà programmé la présence du Syndicat à la prochaine Exposition universelle. L'attribution de la commande à Marissiaux s'inscrit donc dans le prolongement d'une relation familiale et professionnelle bien établie. Néanmoins, hormis l'album Durieu, une telle commande est aux antipodes de tout le travail antérieur du photographe. Pour la première fois dans sa vie, Marissiaux se trouve confronté à une réalité qu'il doit représenter de façon objective, sans la dénaturer. Et pas n'importe quelle réalité : là où des enfants trient le charbon à la main douze heures par jour, là où des femmes chargent des wagons à la pelle et poussent de lourds chariots sur des rails, là où des hommes meurent à cause du grisou et des coups d'eau qui inondent les galeries. C'est là qu'exploseront les troubles sociaux des vingt dernières années, c'est là que les différences sociales sont les plus radicales, les plus *visibles*.

Les termes exacts de la commande ne sont pas connus. On sait néanmoins que la série devait être réalisée en stéréoscopie, comprendre des vues prises dans chacun des vingt-sept charbonnages associés et présenter toutes les phases du travail, depuis l'abattage dans les galeries souterraines jusqu'à la vente au détail. Dix séries de 150 vues stéréoscopiques chacune devront être présentées dans le stand réservé par le Syndicat au Palais de l'Industrie de l'Exposition de Liège. Ce stand spacieux sera la vitrine de l'industrie minière liégeoise où s'affirmeront sa puissance économique, son excellente organisation et ses performances techniques. Marissiaux devra en outre offrir à chaque société minière un stéréoscope contenant une cinquantaine de clichés, ainsi qu'un certain nombre d'agrandissements. La commande que Marissiaux reçoit a donc clairement une visée promotionnelle et commerciale. Elle va donner du travail au photographe et à deux employés pendant plusieurs mois<sup>8</sup>.



**Fig. 2**

Ascenseur mécanique des berlines.  
Charbonnage de Gosson Lagasse à  
Montegnée. Tirage d'après le négatif  
original. © Province de Liège, Musée de la  
Vie wallonne.

Marissiaux travaille durant tout l'hiver 1904-1905, parfois dans des conditions climatiques difficiles (plusieurs clichés montrent des lieux enneigés). Il se rend sur les nombreux sites des vingt-sept sociétés minières qui entourent la ville, de Ans à Fléron et de Herstal à Flémalle. Accompagné par un assistant, il opère avec deux appareils : une jumelle stéréoscopique<sup>9</sup> disposée sur un trépied et un second appareil prenant des clichés de format 9 x 12 cm destinés aux diapositives. La plupart des vues sont prises simultanément sur les deux supports, chaque appareil étant manipulé par le photographe ou son assistant. En janvier, les vues souterraines sont réalisées au charbonnage de Patience et Beaujonc à Glain<sup>10</sup>. Marissiaux effectue un premier repérage au fond en compagnie de Georges Kemna, professeur de physique à l'Athénée royal de Liège et photographe amateur, membre de l'ABP. Kemna a fabriqué une lanterne de sûreté pour pouvoir photographier au magnésium sans risquer une explosion de grisou<sup>11</sup>. Pour certains clichés, Marissiaux exploite les possibilités de l'éclairage artificiel en disposant sa lanterne sur un autre axe que celui de la prise de vue, ce qui donne des effets de lumière latérale et même de contre-jour. Souvent, les visages des mineurs sont effacés par les jeux de lumière. Pour les vues prises en surface, Marissiaux conserve une certaine distance par rapport aux ouvriers qui, dans cet univers d'acier et de poussière, occupent rarement l'avant-scène et se trouvent la plupart du temps relégués à l'arrière-plan, à la place qui leur est attribuée aux côtés de la machine qui occupe tout l'espace du cadre. C'est le travail qu'il montre,

pas l'homme et la femme qui l'exécutent dans des conditions extrêmement dures. Parfois, dans quelques rares images, les travailleurs prennent la pose devant l'appareil du photographe, dans des moments d'attente ou au cours du repas. Marissiaux capte alors les regards tournés vers lui et qui semblent interroger sa présence en ce lieu auquel il est étranger. On perçoit dans ces images la terrible distance qui le sépare de cet univers qui n'est pas le sien.

Marissiaux, qui n'avait jamais pratiqué la stéréoscopie jusqu'alors, comprend rapidement les avantages esthétiques qu'il peut en tirer. La netteté des vues est parfaite et il exploite avec ingéniosité les possibilités de la profondeur de champ. Il multiplie les surcadrages et structure l'échelle des plans en disposant plusieurs scènes l'une derrière l'autre dans l'axe de la perspective. Ses compositions jouent avec les structures complexes de l'espace industriel qui superpose les niveaux de circulation, partage les ombres et les lumières et intègre les figures humaines dans un univers d'acier noirci par le charbon. Vue de loin ou d'en haut, la mine devient une fourmilière grouillante. Certaines images sont quadrillées par l'entrecroisement des piliers, des poutrelles, des conduites et des parois où l'œil du spectateur débusque soudain des visages cachés. Ce jeu subtil avec la profondeur, cette manière d'intégrer la figure humaine dans un entrelacs de plans et de lignes n'est pas seulement une manière de la mettre à l'écart et de la confiner à la place que



Fig. 3

Pause des hiercheuses. Site indéterminé. Contretype. © Province de Liège, Musée de la Vie wallonne.

la machine lui assigne. C'est aussi une première marque du style subtil que Marissiaux a élaboré en développant les possibilités intrinsèques de la stéréoscopie. C'est aussi une manière de diriger le regard du spectateur et donc, indirectement, de rappeler que tout ce qui se voit a d'abord été vu par le photographe. Cette mise en scène du regard s'ajoute au strict souci documentaire.

Une autre marque stylistique tout à fait perceptible est le travail de la lumière qui structure l'échelle des plans. Dans la vue d'une forge où deux tourneurs sont au travail, Marissiaux place son appareil à une certaine distance de la scène, ce qui réduit considérablement la valeur informative de l'image. En revanche, des rayons de lumière découpés par les fenêtres de l'atelier tombent sur l'établi en une succession de faisceaux échelonnés sur toute la profondeur de l'espace. Cadrer, dans ce cas, équivaut pour Marissiaux à structurer l'image par la lumière, quitte à laisser les hommes dans la pénombre, à l'arrière-plan. Dans certaines vues, Marissiaux exploite aussi les possibilités de la couleur, en ayant recours au virage, total ou partiel. Dans une vue intitulée *Défournement de coke*, le nuage de fumée dégagé par le coke brûlant et sur fond duquel les ouvriers se détachent en ombres chinoises est rehaussé de couleurs oranges et bleues grâce à un virage local. Ces fumées âcres et asphyxiantes, nocives pour les poumons de ceux qui travaillent, deviennent aux yeux du spectateur qui contemple l'image de beaux effets de couleurs et de lumières qui exercent la même fonction

que les brumes dans les paysages pictorialistes : une fonction d'écran, de mise à distance du réel et de mise en avant de la valeur esthétique de la photographie.

Marissiaux traite donc sa commande avec de claires préoccupations stylistiques. Néanmoins, celles-ci ne suffisent pas pour faire agréer son travail par l'institution pictorialiste qui, il faut le rappeler, ne tient guère en estime la stéréoscopie, considérée comme une pratique vulgaire. Pour donner à son travail la plus-value artistique requise, Marissiaux va le présenter à ses pairs sur d'autres supports : la diapositive de projection et le tirage sur papier de grand format. Une série de diapositives est présentée pour la première fois au public, sous le titre *La Houillère*, lors de la traditionnelle séance de projections lumineuses donnée par la section liégeoise de l'ABP le 14 avril 1905, quelques jours avant l'ouverture de l'Exposition universelle. Organisés dans la grande salle du Conservatoire de Liège, comble à ces occasions, ces spectacles photographiques rassemblent la bonne bourgeoisie de la ville. Les bénéfices récoltés sont offerts aux sociétés de secours aux démunis (les *Chauffoirs publics*, les *Pauvres honteux*, les *Enfants martyrs*, etc.). Certaines séances peuvent rapporter plus de 2.000 francs belges, somme très importante pour cette époque. Un tel bénéfice est obtenu grâce à la vente des programmes, vendus au prix de vingt francs pièce (soit, à titre de comparaison, approximativement trois journées de travail d'un mineur de fond)<sup>12</sup>. La plupart sont

Fig. 4  
Sous le t



Fig. 4  
 Sous le triage. Plaque stéréoscopique originale. © Charleroi, Musée de la photographie.

réalisés par Marissiaux lui-même qui les illustre de ses propres œuvres reproduites en photogravures de qualité.

La projection de *La Houillère* est structurée en douze chapitres : Au charbonnage - Le puits - Les mineurs - Les lampes - La descente - Au fond de la mine - Les voies - Dans les tailles - L'extraction de la houille - Les hiercheuses - Le triage - Au terril<sup>13</sup>. On reconnaît, dans l'énumération de ces chapitres, la logique descriptive d'une visite des installations. Le fil de ce parcours n'est pas l'ouvrier, c'est l'organisation de son travail. Récemment retrouvées, les 87 diapositives originales qui constituent le spectacle ne portent pas de traces d'interventions au tirage et conservent donc toute la finesse du rendu photographique. Néanmoins, certaines sont virées en différentes teintes (bleu, orange, violet, y compris des virages partiels comme dans *Défournement de coke*). Deux fières hiercheuses ouvrent et clôturent la série. La projection est accompagnée par une « paraphrase » de Jules Bouy, animateur du Club d'Amateurs Photographes de Bruxelles et peu averti des réalités de la mine. Son texte pontifiant en dit long sur l'aveuglement de la bourgeoisie belge à l'égard du travail ouvrier :

« Hiercheuse ! Tu es la volonté faite femme, la grâce frémissante vêtue de loques, le courage dans le geste du labeur ! Tu es la synthèse de ce que la mine a de sentiment, de sympathie, d'attrance !

« Hiercheuse ! Debout, fière, le regard franc, rompant le ciel et la terre de tes formes sombres serties d'une caresse de soleil flamboyant, tu es le profil géant du symbole de la mine ! »<sup>14</sup>

Un journal local rapporte la réaction d'un vieux mineur wallon qui avait été invité à la projection : « Ce monsieur ne connaît pas l'état d'âme du vrai houilleur ; pour le connaître, il faut l'être et s'il l'était *i n'jôsereu nin si bin !* » (traduction : « il ne parlerait pas si bien »). Par contre, le public bourgeois du Conservatoire de musique ne tarit pas d'éloges, comme en témoigne la presse quotidienne et le chroniqueur du *Bulletin* de l'ABP qui décrit la soirée comme « une excellente leçon de choses » et qui vante la « valeur documentaire rehaussée d'un radieux sentiment artistique »<sup>15</sup> des photos de Marissiaux « documentant [...] l'une des formes les moins esthétiques et les moins attrayantes de l'industrie moderne »<sup>16</sup>. Sous l'emphase de ces commentaires enthousiastes se devine déjà une problématique esthétique implicite : puisque l'industrie moderne est étrangère à la beauté, les images de Marissiaux n'auraient aucune valeur, autre que « documentaire », si elles n'étaient « rehaussées » par « un radieux



Fig. 5

Triage du charbon à la main. Site non identifié. Tirage d'après le négatif original.  
© Province de Liège, Musée de la Vie wallonne.

sentiment artistique ». Après la projection de *La Houillère* à Bruxelles, un autre critique ne dira rien d'autre en citant pour la première fois le nom de Constantin Meunier à propos des « admirables tableaux de la vie des mines ». L'idée saugrenue de voir en Marissiaux le « Constantin Meunier de la photographie », alors que le photographe, au contraire du sculpteur bruxellois, s'intéresse moins à l'homme qu'à l'organisation du travail et ne fait jamais de l'ouvrier un héros prométhéen des temps modernes, sera pourtant répétée à plusieurs reprises par les critiques, jusqu'à une date récente<sup>17</sup>.

Treize jours après la séance de projection, le 27 avril, l'Exposition universelle de Liège est inaugurée en grandes pompes par le Prince Albert. La photographie est présentée sur trois sites différents. Au Palais des Fêtes (parc de la Boverie), la classe XII consacrée aux « industries d'art » comprend une section photographique. On peut y voir des stands présentant différentes firmes photographiques et une « exposition historique » intitulée *La Photographie depuis ses origines jusqu'à nos jours* rappelant l'histoire des techniques photographiques. Juste à côté, le Photo-Club de Paris présente les travaux de ses membres<sup>18</sup>. Au Palais de l'Industrie, pavillon belge, section des mines, dans le vaste stand du Syndicat des Charbonnages Liégeois, *La Houillère* est exposée dans une trentaine de stéréoscopes à colonne. D'autres photographies, notamment des portraits des principaux dirigeants des sociétés minières,

sont exposées sur des panneaux explicatifs. Enfin, dans une annexe du Palais des Fêtes se tient durant une dizaine de jours seulement, du 15 au 25 juillet, le VI<sup>e</sup> Salon International de l'Association belge de Photographie. Marissiaux et son ami le peintre Auguste Donnay sont membres du jury d'admission<sup>19</sup> de ce salon d'art photographique auquel les vues stéréoscopiques ne sont pas admises<sup>20</sup>. Marissiaux expose six « tableaux photographiques », parmi lesquels trois agrandissements de clichés issus de *La Houillère* : *Sous le triage*<sup>21</sup>, *Hiercheuses (Journée d'hiver)* et *Près des fours à coke*<sup>22</sup>. Marissiaux tire ses épreuves en utilisant les techniques qu'il maîtrise remarquablement, la platinotypie et la gomme bichromatée, aptes à rendre ses clichés plus conformes aux critères artistiques établis. Dans *Sur le terril*, les glaneuses à l'avant-plan n'ont pas de visage. Agenouillées pour ramasser le charbon qui a échappé au triage, leur corps se fond dans la masse sombre des cailloux. À l'arrière-plan, des silhouettes d'ouvriers déchargeant un wagonnet se détachent sur le brouillard qui noie le paysage en contrebas. Ces hommes qui travaillent et ces femmes qui peinent ne sont plus, sous l'épaisse couche de gomme bichromatée qui vient les ensevelir, que des ombres incertaines. Ils ont perdu ce que la stéréoscopie leur avait malgré tout conservé : un visage, un relief, un espace qui était le leur et sur lequel ils régnaient. Même effet de silhouette dans *Retour aux corons* qui montre des glaneuses de dos rapporter chez elles leur lourd

Fig. 6

Chargement  
Plaque s



Fig. 6

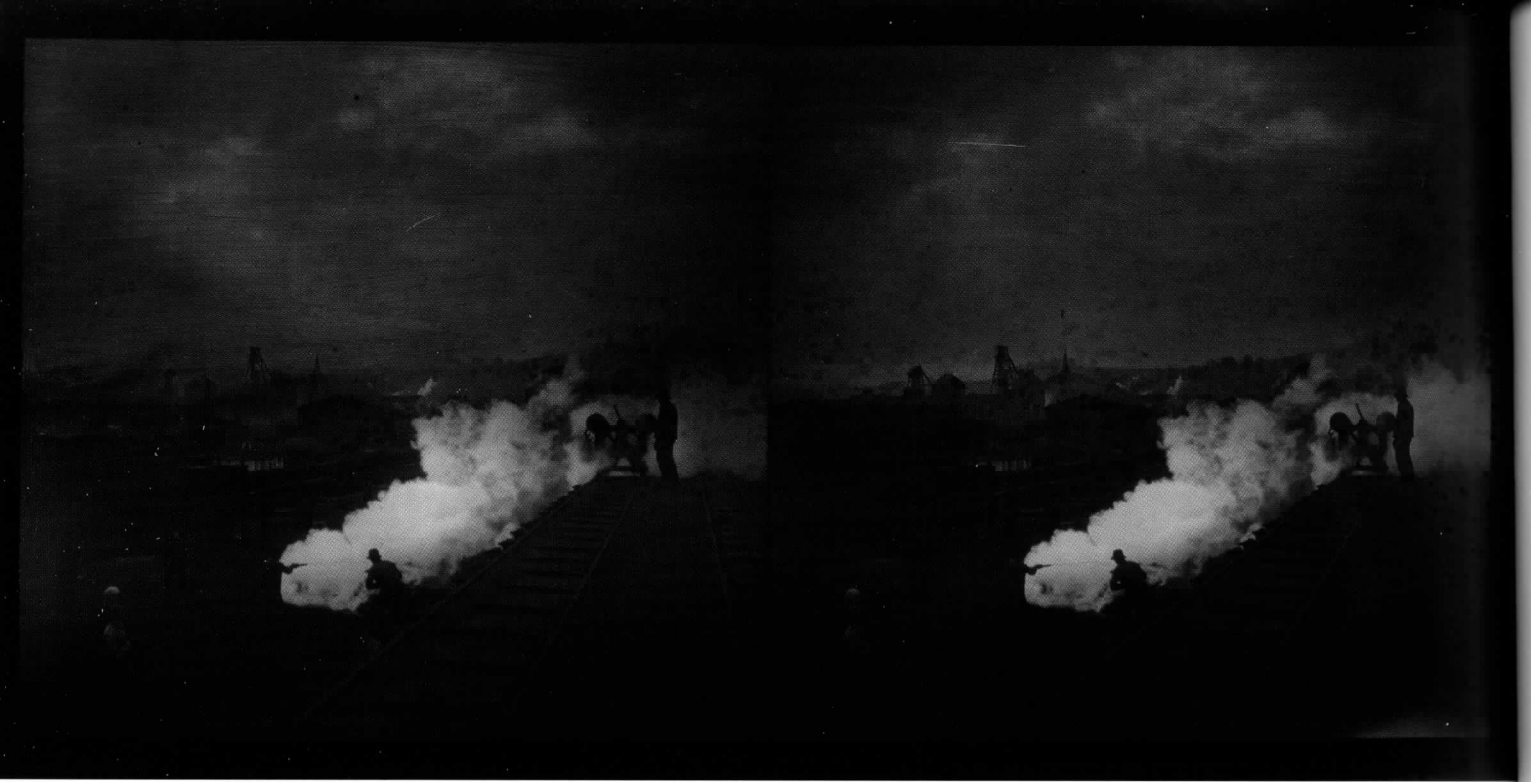
Chargement de coke à la pelle. Charbonnage de La Haye à Tilleur.  
Plaque stéréoscopique originale. © Charleroi, Musée de la Photographie.

sac de charbon. Dans *Sous le triage*, Marissiaux joue avec les rayons de lumière qui tombent obliquement de la toiture du hangar à travers les poutres de soutènement et viennent jeter un halo sur les ouvriers travaillant en contrebas. Ce traitement sophistiqué de l'éclairage rappelle les intérieurs d'église photographiés par Marissiaux à Venise. C'est ainsi que la mine finit par ressembler à une cathédrale dans un chatoiment de lumières et d'ombres.

*La Houillère* obtient un des dix-sept diplômes de Grand Prix attribués par le jury de la classe XII. Les autres diplômes sont décernés à des photographes professionnels, des entreprises d'appareils photographiques ou encore, collectivement, au Photo-Club de Paris<sup>23</sup>. L'immense succès de la série témoigne de l'attrait que l'univers de la mine exerce tant sur la bourgeoisie qui découvre un univers industriel qu'elle ne connaît pas que sur la classe ouvrière qui apprécie ces images d'un monde qui est le sien. Cet engouement pour le monde minier se confirme dans un autre quartier de l'exposition où l'on pouvait visiter une attraction intitulée « La Houillère au Vieux-Liège » et descendre dans une mine reconstituée<sup>24</sup>. Comme toutes les attractions foraines du type « train fantôme », la Houillère au Vieux-Liège exploite la fascination du public pour cet univers réputé dangereux et transforme ainsi une industrie où s'exerce la violence sociale (notamment à l'égard des femmes et des enfants) en un lieu de distraction où ceux qui ne connaissent pas les dangers de la mine peuvent ressentir les

frissons de la descente dans un univers à leurs yeux « fantastique ». Cet engouement a été bien compris par la firme cinématographique Pathé qui, au moment même de l'inauguration de l'Exposition de Liège, en mai 1905, sort un film réalisé par Lucien Nonguet et Ferdinand Zecca intitulé *Au pays noir*, première et lointaine adaptation du *Germinal* de Zola. Comme le roman, le film décrit une mine « mangeuse d'hommes » et offre au public ouvrier l'image d'un mineur révolté, levant le poing au ciel suite à la mort de son fils tué par un coup de grisou. Ce film qui circulera sur les champs de foire en Belgique durant toute la période où se tient l'Exposition de Liège, a très probablement été projeté sur le site de l'Exposition, dans la baraque du cinématographe Lumière dont le *Livre d'or* note, sur un ton ironique, qu'il rappelle « ce que la civilisation actuelle offre de plus raffiné »<sup>25</sup>. Même si le film et la série stéréoscopique abordent le monde de la mine sous des angles différents, ils ont en commun de jouer complètement sur le registre de l'illusion et de l'immersion du spectateur dans un univers virtuel. On trouve donc sur le site de l'Exposition quatre modes de représentation de la mine : une série stéréoscopique au Palais de l'Industrie, des « tableaux photographiques » au Palais des Beaux-Arts, une attraction foraine sur le site du Vieux-Liège et le film *Au pays noir* dans la baraque du cinématographe. Une telle association d'images, de spectacle et d'attraction fait de l'Exposition universelle de Liège un lieu qui condense emblématiquement l'ensemble des





**Fig. 7**

*Défournement de coke. Charbonnage du Horloz à Tilleur. Plaque stéréoscopique originale en noir et blanc partiellement teintée.*  
© Charleroi, Musée de la Photographie.

enjeux sociaux et esthétiques de la représentation du monde minier<sup>26</sup>.

La vie publique de *La Houillère* ne s'arrête pas avec la fermeture de l'Exposition. Marissiaux continue de présenter son spectacle de diapositives partout en Belgique<sup>27</sup>, ainsi qu'à Berlin<sup>28</sup> et à Paris devant la Société française de Photographie puis au prestigieux Photo-Club de Paris. Le plus souvent, il programme l'une après l'autre ses deux œuvres majeures — *Venise* et *La Houillère* — avec la même paraphrase et la même musique pour chœur et orchestre. Partagée sur trois supports, *La Houillère* répond à des exigences esthétiques différentes selon les attentes. Marissiaux l'adapte d'abord aux nécessités de la commande, qu'il respecte scrupuleusement tout en exploitant au

mieux les possibilités visuelles de la stéréoscopie, en structurant ses vues par la lumière et les effets de profondeur ; il applique ensuite à certaines vues les critères artistiques de l'institution pictorialiste en utilisant pour certains tirages les techniques qui vont permettre une nouvelle mise à distance du réel. Il modifie ainsi son œuvre en fonction de son public. Il reste cependant que cette œuvre, à mi-chemin entre documentaire et pictorialisme, constitue encore aujourd'hui un document de qualité exceptionnelle sur un univers qui n'avait quasiment pas été photographié jusqu'alors. La curiosité de l'histoire, qui fait tout le paradoxe de l'entreprise, est que ce soit un pictorialiste qui l'ait réalisé.

## Notes

- <sup>1</sup> Olivier LUGON, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- <sup>2</sup> *La photographie en Wallonie des origines à 1940*, cat. d'exp., Liège, Musée de la Vie wallonne, 1979.
- <sup>3</sup> Cf. Yves MOREAU, *Le reportage photographique de Gustave Marissiaux sur les charbonnages liégeois au début du vingtième siècle*, dans *1886. La Wallonie née de la grève ?*, actes du colloque organisé à Liège en 1986 par Marinette Bruwier, Nicole Caulier-Mathy, Claude Desama et Paul Gérin, Bruxelles, Labor, 1990, p. 25-40. Des tirages de grand format réalisés par le Musée ont été présentés dans quelques expositions, notamment *Art et société en Belgique. 1848-1914* au Palais des Beaux-Arts de Charleroi en 1980 et *Patrimoine industriel* à l'église Saint-André à Liège en 1981, mais les catalogues de ces expositions ne contiennent que quelques informations biographiques et des reproductions.
- <sup>4</sup> Marc-Emmanuel MÉLON, *Gustave Marissiaux. La possibilité de l'art*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1997.
- <sup>5</sup> En 2008, une cinquantaine de vues stéréoscopiques issues de *La Houillère* ont été mises en vente sur eBay et achetées au prix de 5000 dollars.
- <sup>6</sup> Ces clichés, les plus anciens de Marissiaux connus à ce jour, sont conservés dans l'album des jetons de présence de la section liégeoise de l'Association belge de Photographie. Liège, Musée de la Vie wallonne.
- <sup>7</sup> Pour un complément d'informations sur le Syndicat des Charbonnages liégeois, voir Georges DE LEENER, *Le marché charbonnier belge*, Bruxelles, 1908, p. 53-60.
- <sup>8</sup> Confirmé par la correspondance familiale. Marissiaux réalise les prises de vues avec l'aide d'un premier assistant dont le nom n'est pas connu. Il pourrait s'agir de Charles Moreau, membre de la section liégeoise de l'ABP et qui, en 1900, était domicilié à la même adresse que Marissiaux, rue des Carmes, n°10 à Liège. En février 1905, Marissiaux engage un second employé pour le tirage des épreuves. Arch. fam., lettre de Gustave Marissiaux père à son fils Louis, 13 février 1905.
- <sup>9</sup> Les archives professionnelles de Marissiaux ayant disparu, on ne connaît pas l'appareil qu'il utilisait. L'examen des plaques négatives permet néanmoins de supposer qu'il opérait avec une jumelle Belliéni fonctionnant avec des plaques 8 x 9 cm indépendantes et sur lesquelles s'imprimait, lors de la prise de vue, une petite marque dentelée indiquant quelle plaque correspondait à l'œil droit (l'inversion des plaques aurait supprimé l'effet stéréoscopique). Une partie des plaques négatives originales de *La Houillère* sont de ce format et présentent en effet le repère dentelé. Mais d'autres plaques ont un format 9 x 18, inemployable sur cet appareil. On sait aussi que Marissiaux avait fait modifier le châssis de sa jumelle pour pouvoir disposer devant la plaque sensible une plaque antihalo (BABP, 1905, p. 39).
- <sup>10</sup> Aucune indication du charbonnage dans lequel les vues souterraines ont été prises ne figure sur les épreuves, les plaques et autres documents conservés. On comprend que Marissiaux, qui avait mission de photographier tous les sièges des sociétés membres du Syndicat, ne soit descendu que dans un seul charbonnage et que, en conséquence, par égard pour les autres, il ait tu le nom de la seule société dont il avait photographié les installations souterraines. On sait aujourd'hui, grâce à la correspondance familiale, que Marissiaux est descendu au charbonnage de Patience et Beaujonc en janvier 1905. Les images montrant des modèles de lampes et des systèmes d'accrochage des wagonnets spécifiques à ce charbonnage confirment que toutes les vues souterraines y ont été prises (témoignage de M. Nicolas Lahaye, ancien mineur).
- <sup>11</sup> Le 26 mai 1905, Georges Kemna a présenté devant les membres de la section liégeoise de l'ABP sa lanterne de sûreté pour photographier dans les mines au moyen de l'éclair magnésique. BABP, 1905, p. 410.
- <sup>12</sup> Léon ROLAND, *Compte rendu de la XX<sup>e</sup> séance de projections offerte par la Section liégeoise dans la salle du Conservatoire royal de Musique, le vendredi 10 avril 1908*, dans BABP, 1908, n°5, p. 161-169. La même année, Marissiaux vendait ses premiers exemplaires de *Visions d'Artiste*. Les tirages sur papier ordinaire étaient vendus 25 FB, l'édition originale sur Japon 125 FB.
- <sup>13</sup> *Programme de la XVII<sup>e</sup> séance annuelle de projections lumineuses*, Liège, Section liégeoise de l'ABP, 17 avril 1905. Les douze chapitres seront réduits à trois — *Dans la paire, Au fond de la bure et Sur les terrils* — lors de la « Soirée Marissiaux » organisée le 20 mars 1906 au Théâtre Communal de Bruxelles par le Club des amateurs photographes de Belgique.
- <sup>14</sup> Extrait de la paraphrase de Jules Bouy reprise dans le programme de la « Soirée Marissiaux », Bruxelles, Club des amateurs photographes de Belgique, 20 mars 1906. Voir aussi L.R. (Léon Roland), *Compte rendu de la XIX<sup>e</sup> séance de projections donnée par la Section liégeoise dans la salle des fêtes du Conservatoire royal de Musique, le vendredi 12 avril 1907*, dans BABP, 1907, p. 206.
- <sup>15</sup> L.R. (Léon Roland), *Compte rendu de la XVIII<sup>e</sup> séance publique de projections organisée par la Section de Liège, dans la grande salle des fêtes du Conservatoire, le 6 avril 1906*, dans BABP, 1906, p. 212.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> BABP, 1906, n°4, p. 166. Voir aussi Yves MOREAU, *Gustave Marissiaux*, dans *Art et Société en Belgique. 1848-1914*, Charleroi, Palais de Beaux-Arts, cat. d'exp., 1980, p. 111.
- <sup>18</sup> *Catalogue de l'Exposition rétrospective de la Photographie*, Section belge, groupe III, classe XII, Liège, Bénard, 1905.
- <sup>19</sup> BABP, 1905, p. 193. Auguste Donnay signe pour la première fois le commentaire du Salon. Cf. Auguste DONNAY, *VI<sup>e</sup> Salon international de Photographie. Liège, 1905*, cat. d'exp., Liège, 1905 ; texte repris dans le BABP, 1905, p. 305-310 et dans l'album des *Séances de projections et Salons de photographie, album cit.*
- <sup>20</sup> Au mois de février précédent, le Conseil d'Administration de l'ABP avait décidé, selon son habitude, de ne pas admettre de stéréoscopies au Salon. BABP, 1905, p. 113.
- <sup>21</sup> Une reproduction en héliogravure de *Sous le triage* est publiée en hors-texte dans le BABP, 1906, n°1.
- <sup>22</sup> *Hiercheuse et Près des fours à coke* ont aujourd'hui disparu. D'autres tirages seront présentés par la suite dans d'autres expositions et certains seront repris dans *Visions d'Artiste*, l'album de photographies que Marissiaux publie en 1908.
- <sup>23</sup> On trouvera la liste complète des récompenses décernées dans le BABP, 1905, p. 414-415.
- <sup>24</sup> On trouvera une description assez précise de cette attraction dans le *Journal officiel de l'Exposition universelle de Liège 1905*, Liège, juin 1905, p. 204, ainsi que dans Gustave Drèze, *Le Livre d'Or de l'Exposition universelle de Liège 1905*, Liège, Bénard, s.d. (après 1907), tome II, p. 425-426.

<sup>25</sup> Gustave Drèze, *ibidem*, p. 407.

<sup>26</sup> Pour une analyse plus détaillée de ces enjeux, je renvoie à mon article *Attraction, narration et culture de classe : trois voyages dans la mine*, dans *Revue belge du cinéma*, n°38-39, *Les premiers temps du cinéma en Belgique*, Bruxelles, APEC, mars 1995, p. 43-53.

<sup>27</sup> Une deuxième fois à Liège, le 1<sup>er</sup> juillet 1905, en même temps que *Venise*, dans le cadre du Congrès international des mines, de la métallurgie, de la mécanique et de la géologie appliquée qui se tient à Liège à l'occasion de l'Exposition universelle. L'association contrastée des deux premières grandes séries de Marissiaux sera rééditée à plusieurs reprises, notamment à Paris. *La Houillère* sera ensuite présentée à Bruxelles (20 mars 1906), à Courtrai (9 juin 1906), à Bruxelles à nouveau, devant le Prince Albert (17 janvier 1907), à Gand (7 mars 1907), à Liège pour la troisième fois (12 avril 1907), à Anvers (26 février 1908) et à Bruxelles pour la troisième fois, lors de la *Photographic Convention* accueillie par l'ABP (juillet 1908).

<sup>28</sup> À deux reprises, en juin 1906 et en janvier 1907.