

La photographie à Liège au XIXe siècle Une modernité ambivalente

Marc-Emmanuel Mélon

Centre de recherche sur les Arts du Spectacle, le cinéma et les arts visuels

Université de Liège

Référence de cette étude (mention obligatoire) :

MÉLON, Marc-Emmanuel, « La photographie à Liège au XIXe siècle. Une modernité ambivalente », in DUCHESNE, Jean-Patrick (éd.), « Vers la modernité. Le XIXe siècle au Pays de Liège », Liège, Musée de l'Art Wallon et Université de Liège, octobre 2001, pp. 147-163.

Le chemin qu'a emprunté la photographie, véritable éperon de la modernité, et qui l'a conduite à exercer une action décisive sur l'art et la culture du XIXe siècle et au-delà, n'a pas été une voie royale, droite et rectiligne. L'histoire n'a rien de linéaire ni de téléologique, et si le XIXe siècle marche effectivement au nom du progrès, rien ne permet de penser qu'il tende tout entier « vers la modernité » comme un navire guidé dans la nuit par ce « fanal obscur », pour reprendre l'expression de Baudelaire. La contribution de la photographie à l'émergence de la modernité doit être remise en perspective au regard de ses usages et de ses pratiques, infiniment disparates, hétérogènes, parfois même contradictoires. Du point de vue de l'histoire de la photographie, la modernité n'est pas une fin, elle serait plutôt un commencement. Elle est autrement perceptible aux origines de la nouvelle image, chez Talbot par exemple, que dans le pictorialisme qui domine la fin du siècle. Elle est autrement agissante dans la photographie scientifique qui engage la conquête du visible que dans celle qui croit s'illuminer des nimbes de l'art et qui s'enfonce dans l'imitation servile des poncifs de la peinture. La modernité, surtout, est moins l'œuvre de quelques individus visionnaires qui auraient proclamé l'avènement d'un art nouveau que l'humble produit de pratiques artisanales, anonymes et collectives. La photographie a même été, au cours du siècle, la fidèle servante des forces conservatrices qui s'en sont servies pour se faire représenter, et sans doute pour mieux se cacher derrière une *apparence* de modernité que cette image nouvelle, née du progrès et de la science, pouvait leur conférer. Si la photographie participe pleinement au mouvement moderne, sa modernité est pour le moins ambivalente.

L'intérêt d'une histoire locale — liégeoise en l'occurrence — de la photographie (et de la culture en général) est précisément de pouvoir mieux éclairer ces phénomènes souterrains par lesquels, au fil du siècle, la modernité s'est propagée. L'histoire locale montre de façon exemplaire que la modernité n'est pas l'affaire de quelques individus en rupture avec l'ordre artistique et social (pas de Baudelaire, de Flaubert ou de Manet à Liège ou, pour ce qui concerne la photographie, pas de Nadar, pas d'Emerson, pas de Stieglitz). L'histoire locale est rarement peuplée de grands hommes et ne se décline pas à coups de chefs-d'œuvre, d'actions d'éclat ou de manifestes révolutionnaires. Certes, elle comporte des personnalités marquantes qui ont sans doute exercé un ascendant sur leurs contemporains, et même des artistes qui ont eu leur petite renommée. Mais leur influence n'a pas été assez décisive pour pouvoir en conclure qu'ils furent, plus que d'autres, des propagateurs de la

modernité. C'est que la modernité n'est pas seulement le fait d'une élite intellectuelle et artistique : la modernité est une culture.

Mieux que toute autre, l'histoire locale de la photographie au XIXe siècle montre comment ont fusionné dans un même creuset tous les phénomènes collectifs et souvent anonymes qui ont fait advenir la modernité. Ces phénomènes appartiennent à plusieurs histoires, qui se recourent et dialoguent entre elles : l'histoire des sciences et des techniques, l'histoire de l'industrie et du commerce, l'histoire de la communication et des représentations sociales, l'histoire des mentalités, des croyances et des rituels, l'histoire des spectacles et des pratiques culturelles, l'histoire des images enfin, qui se dissocie radicalement de l'histoire de l'art. Ces histoires couvrent de multiples domaines de l'activité humaine et dessinent le territoire de ce que l'on peut désormais appeler, au XIXe siècle, la culture de la modernité.

>> *Ill. n°1.*

* *

*

Comme dans nombre d'histoires locales, l'histoire de la photographie à Liège suit un parcours parallèle et peu différent de celui de l'histoire générale. On y retrouve les mêmes grandes étapes, scandées par les développements techniques, les besoins du commerce, les usages sociaux, les préoccupations scientifiques et les aspirations artistiques. Comme partout dans le monde, la photographie à Liège eut ses professionnels et ses amateurs, ses hommes de science et ses artistes. Elle fut l'affaire aussi bien de pratiques artisanales modestes que d'œuvres personnelles d'envergure. Liège eut de grands portraitistes (Zeyen), de grands hommes de science (Candèze), de grands témoins de la société de leur temps (de Selys Longchamps), de grands artistes photographes (Marissiaux), et nombre de photographes de métier exerçant honnêtement leur art, travaillant sans prétention scientifique ou artistique. Parmi ceux-ci, Kirsch et Moreau découvrirent intuitivement la modernité de la photographie dans un monde en train de se transformer et de disparaître sous la pioche des démolisseurs. Car la modernité, paradoxalement, c'est aussi la conscience de la nécessité de conserver les traces du passé.

L'invention et les pionniers de la photographie à Liège

L'histoire de la photographie à Liège est indissociable de son université, tout particulièrement dans les années 1870-1890, lorsque de nombreux professeurs de l'Université de Liège deviendront photographes amateurs. Cependant, cette histoire des rapports entre l'Université et la photographie commence bien plus tôt, dès le mois de février 1839, lorsqu'un étudiant d'origine allemande, Albert Breyer (1812-1876), inscrit à la Faculté de Médecine, découvre que des inscriptions figurant sur une feuille de papier s'étaient reportées sur une autre, enduite de chlorure d'argent. Le 14 août 1839 (soit cinq jours avant la révélation officielle du procédé de Daguerre à Paris), il adresse la description de l'expérience, avec des épreuves, à l'Académie Royale de Belgique. Le procédé consiste à couvrir un texte, une estampe ou un dessin d'un papier sensibilisé au chlorure d'argent, puis à illuminer le dos du papier sensible pendant sept minutes, jusqu'à obtention d'une épreuve négative. Le courrier, arrivé pendant l'été, demeure sans suite. Seul le compte rendu de la séance du 9 novembre 1839 mentionne les nouveaux résultats dus à M. Breyer pour une méthode que l'on désignera plus tard sous le nom de « réflectographie », ancêtre de la photocopie actuelle.

Les choses en sont restées là, Breyer n'ayant pas donné suite à ses travaux. Le 21 août 1839, Le *Journal de Liège et de la Province* est le premier journal de Belgique à évoquer brièvement le discours d'Arago à l'Institut, devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts réunies. Quelques

semaines plus tard, le 9 septembre 1839, le *Courrier de la Meuse* décrit longuement la séance de prise de vue organisée par Daguerre au Quai d'Orsay et la vue des Tuileries qui en résulta (1). Pour le commentateur, le résultat de ce phénomène « tient vraiment du merveilleux » et la révélation de l'image latente aux vapeurs de mercure « produit la création magique de l'image ». Dans l'esprit du journaliste, la photographie est encore assimilée à de la magie, capable d'envoûter les spectateurs. Cette fascination redouble à la vue de l'image elle-même, devant laquelle on s'émerveille de voir « la reproduction parfaite, la plus détaillée du château, des arbres du quai, de la rivière et du Pont Royal que l'on puisse imaginer ». Le daguerréotype subjugué, par son réalisme et plus encore par la qualité stupéfiante des détails reproduits : « Les plus petits objets y étaient retracés avec une admirable précision ». Toute la modernité du daguerréotype réside dans cette faculté extraordinaire qu'il possède d'exercer sur celui qui le contemple une fascination plus grande que celle causée par le monde réel, et de détourner le regard de la réalité pour le focaliser sur son image. Comme nombreux de commentateurs de l'époque, le correspondant parisien du *Courrier de la Meuse* en témoigne.

Comme dans toute l'Europe, un engouement pour la découverte s'ensuit. Deux Liégeois sont parmi les premiers en Belgique à vouloir expérimenter le procédé. Dès 1839, le Baron Adrien Aimé Thomas de Wittert (1798-1880) aurait fabriqué lui-même son instrument pour un prix de 30 francs et s'en serait servi « avec un succès remarquable ». C'est du moins Jean Jobard, fondateur de la « Société du Daguerriotype » à Bruxelles, qui l'affirme (2). Un daguerréotype pris par le Baron de Wittert sera exposé à l'Exposition Universelle de Liège en 1905 sous la mention « première épreuve daguerrienne prise en Belgique en septembre 1839 »(3). Depuis lors, le cliché a malheureusement disparu.

Dès l'annonce de la découverte, un autre Liégeois, Auguste Jacob, dit Florenville (1807-1887), se serait rendu à Paris où il aurait fait quelques essais avec Daguerre. Rentré à Liège, il aurait réussi, dès septembre 1839, avec un appareil fourni par l'inventeur lui-même, le portrait au daguerréotype d'une jeune fille, après une pose de sept minutes à deux heures de l'après-midi (4). Le fait n'est confirmé par aucune source historique, même si l'on sait aujourd'hui que Daguerre lui-même réalisait des portraits depuis 1837(5).

>> Ill. n°2.

L'enthousiasme de la découverte retombé, on ne parla plus guère du daguerréotype à Liège pendant les années qui suivirent. C'est seulement à partir de 1842 que des daguerréotypistes itinérants s'installent provisoirement à Liège. Durant quelques mois, ils ouvrent un atelier de fortune, satisfont la clientèle bourgeoise disposant de ressources suffisantes pour s'offrir le luxe de se faire tirer le portrait, et s'en repartent ensuite vers d'autres villes. Un premier atelier de portrait au daguerréotype est ouvert rue du Vert-Bois par Pierre-François Vanmalderen (1811 – ca 1880), fils d'un cultivateur brabançon. Le *Journal de Liège* du 21 avril publie l'annonce suivante : « Portraits au daguerréotype. Ressemblance garantie. M. Vanmalderen, rue du Vert-Bois, n°54 Nouveau, a l'honneur d'informer le public qu'il fait des portraits et des groupes de familles au moyen du Daguerriotype. S'y adresser tous les jours, depuis 10 heures et demie du matin jusqu'à midi. » (6) Il est vraisemblable que, comme bon nombre de daguerréotypistes des premiers temps, les prises de vues se faisaient en plein air, au jardin. L'horaire restreint prévu pour les séances de pose est sans doute tributaire des conditions d'ensoleillement. Dès le mois de juin, Vanmalderen s'associe avec Adolphe Kips, professeur de dessin et négociant en vins. Ils font construire un pavillon vitré sur la plate-forme de l'Hôtel de Suède, place du Spectacle (actuellement Place de la République française). L'endroit élevé semble propice et donne de meilleures conditions d'ensoleillement, puisque leur annonce précise qu'ils « opéreront tous les jours, de neuf heures à trois » (7). Il s'agit encore d'une installation provisoire. Les deux hommes annoncent dans la presse qu'ils quitteront la ville à la fin du mois d'août, mais le

succès les oblige à poursuivre leur activité quelques semaines encore. Vanmalderen quitte Liège en septembre ou octobre 1842, et n'y reviendra qu'en 1848, comme négociant, puis comme employé à la manufacture d'armes de l'État. Il pratiqua encore un peu la photographie vers 1864. Son associé, qui se fait appeler Kips-de Coppin, demeure à Liège où, en 1844, il ouvre un studio dans son jardin, rue Basse-Sauvenière. Il deviendra ensuite professeur de daguerréotypie.

En 1843, le *Journal de Liège* annonce qu'un daguerréotypiste itinérant, parlant anglais, s'est installé place de l'Université. Il y restera durant trois mois, de septembre à décembre (8). Durant les années 1840 et 1850, d'autres photographes, étrangers ou non, ouvrent d'éphémères ateliers à Liège : Guyard en 1844 ; Mathieu et Houbard en Outre-Meuse, rue Porte-aux-Oies, vers 1846-48 ; Jean-François Boelinke, dit William, en 1852 ; Jules Bellson en 1853 ; ou encore le photographe forain Pierre Hunsanger, qui réalisait encore des daguerréotypes en 1864. Que ces premiers ateliers n'aient pas perduré témoigne, en ces premières années, de l'instabilité économique du secteur.

Il semble bien que, durant les années 1840 et 1850, l'activité photographique à Liège se soit limitée au seul commerce du portrait au daguerréotype. Les vues extérieures conservées sont extrêmement rares, ce qui ne signifie pas que la production ait été inexistante. Plus symptomatique est l'emploi très rare du calotype, ce procédé reproductible sur papier mis au point dès 1834 par l'anglais William Henry Fox Talbot, perfectionné ensuite par Le Gray puis par Blanquart-Évrard. On sait seulement que Talbot lui-même, lors de son voyage en Belgique et en Allemagne au cours duquel il prit plusieurs clichés, est passé par Liège. Mais il ne reste aucune image de son court séjour. De même, l'Écossais John Muir Wood prend des calotypes lors de son voyage en Belgique, et notamment à Liège. Il semblerait aussi que le Baron Wittert ait pratiqué un dérivé du calotype, le papier ciré, mis au point par Le Gray. En 1892, des négatifs sur papier ciré pris par le Baron ont été montrés aux membres de la section liégeoise de l'Association belge de Photographie (9). Conservées pendant cinquante ans, ces images ont aujourd'hui disparu.

Le peu de succès du calotype s'explique aisément. En premier lieu, Talbot, au contraire de Daguerre, avait pris un brevet pour défendre ses droits sur son procédé. Mais ce brevet était peu respecté sur le continent. Par ailleurs, la photographie sur papier n'avait pas la précision du daguerréotype, ni son caractère unique. Un peu floue, ou estompée, elle se prêtait mal au portrait qui faisait vivre presque exclusivement les premiers photographes. Le daguerréotype, par contre, répondait parfaitement au désir du public, soucieux d'obtenir un portrait ressemblant, avec une grande finesse de détails. Ce goût de l'exactitude, que vitupérait Baudelaire, allait de pair avec un besoin de préciosité, bien compréhensible quand il s'agit de l'image de soi ou de ses proches. À cet égard, la plaque de cuivre argentée et polie, d'autant plus précieuse qu'elle est unique (le daguerréotype n'est pas reproductible) pouvait très bien remplacer la pratique ancienne du portrait miniature, sur ivoire ou sur porcelaine.

Le temps des ateliers

Comme partout en Europe, les ateliers professionnels qui s'ouvrent dans les années 1840-1850 vont devenir le fer de lance du développement technique, économique et esthétique de la photographie. Leurs propriétaires sont en général des gens de modeste condition, mais que leur travail acharné, l'efficacité commerciale et un certain opportunisme vont aider à gravir l'échelle sociale et à acquérir une certaine renommée. L'industrie du portrait constitue leur principale source de revenu, notamment grâce à la vogue de la « carte de visite » qui se généralise à partir de 1854, date de son invention par Disdéri à Paris, et se maintient jusqu'à la fin du siècle. À côté du portrait, certains ateliers (Kirsch et Moreau principalement) vont développer aussi un commerce de

photographie industrielle (machines, plans, produits manufacturés, etc.) et de vues urbaines témoignant des grands travaux de transformation de la ville.

Le portrait photographique n'est pas seulement une activité lucrative de commerçants avides de profits rapides et qui sentent la bonne affaire. Si l'industrie du portrait se développe rapidement, c'est parce qu'elle répond à un ancestral besoin de représentation auquel la photographie répond avec une certaine facilité, même si, en ces temps pionniers, se faire « tirer le portrait » demeure encore réservé aux classes les plus aisées de la société. Aller chez le photographe pour obtenir l'image de soi est, au XIXe siècle, un acte d'une très grande portée symbolique et extrêmement instructif au regard d'une histoire des mentalités (10).

Alphonse Plumier (1819-1877) est le premier photographe à créer à Liège un atelier permanent dont l'activité connaîtra succès et réputation. Peintre autant que photographe, il ouvre en 1843, sur le Quai de la Sauvenière, un studio qui restera en activité jusqu'à sa mort en 1877 (11), puis, dès 1844, des succursales à Spa, Paris, Anvers et Bruxelles. Cette précocité et une telle longévité témoignent que Plumier, à la différence de ses concurrents, a le sens des affaires. Avec lui, une nouvelle ère s'ouvre à la photographie à Liège et en Belgique, une ère de développement fondée sur le commerce et l'esprit d'entreprise.

Ses cartons publicitaires stipulent que Plumier pratique simultanément le daguerréotype « noir ou colorié », « sur métal ou sur papier (12) ». Il opère « par tous les temps », assure le commerce des appareils, des plaques et des produits photographiques et propose en particulier le « portrait après décès à domicile », qui devient sa spécialité. Son sens de la diversité le conduit à pratiquer tous les formats, du plus petit (le daguerréotype dit « quart de plaque » puis la « carte de visite »), au plus grand, le portrait « grandeur nature » obtenu par agrandissement et dont il est un des premiers praticiens.

>> *Ill. n°3 et 4.*

À une époque où le portrait miniature est généralisé, l'agrandissement appliqué au portrait constitue une nouveauté surprenante qui séduit le peintre bruxellois Antoine Wiertz, dont on connaît le goût pour le gigantisme. En 1870, Wiertz qui disait de la photographie qu'elle est « l'honneur de notre époque », écrit ce bel éloge : « M. Plumier, notre habile photographe, un de ces hommes de la race des esprits chercheurs qui honorent quelquefois leur pays par quelque découverte, M. Plumier vient d'inventer le moyen de produire des dessins photographiques représentant des objets grands comme nature ! De plus, le moyen nouveau est tel qu'il peut à volonté reproduire dans toutes les dimensions imaginables... Intelligence humaine, marche toujours ! va, marche ! » (13).

Plumier domine quasiment sans partage l'industrie du portrait à Liège pendant une quinzaine d'années. C'est seulement dans la seconde moitié des années 1850 que des concurrents sérieux apparaissent. En 1856, un lithographe originaire d'Aix-la-Chapelle, Pierre Joseph Kirsch, contraint d'élargir ses activités à la photographie, ouvre un atelier au 32, Passage Lemonnier. Repris dès 1860 par son fils Joseph, le studio Kirsch va connaître un important développement. Une publicité de 1869 le présente comme un « Établissement photographique, typographique et chromolithographique » pratiquant la photographie artistique et industrielle et proposant « Toutes les vues de Liège à vendre en formats variés » (14). Sa clientèle appartient principalement à la petite bourgeoisie disposant de quelques ressources pour se faire photographier, à l'atelier ou à domicile. Son studio est modeste, comme en témoignent les appareils de prise de vue et les quelques pièces de mobilier conservés au Musée de la Vie Wallonne. Au fil des ans, grâce à l'acquisition de presses mécaniques, l'atelier devient une petite imprimerie où la photographie et le portrait en particulier ne sont plus que des activités secondaires.

>> *Ill. n°5.*

Cependant, Joseph Kirsch occupe une place essentielle dans l'histoire de la photographie liégeoise. Durant une vingtaine d'années, entre 1869 et 1888, Kirsch va photographier de façon systématique les rues, les vieux quartiers, les monuments, les démolitions et les travaux d'urbanisme à Liège. Il est probable qu'il n'a pas réalisé ce travail seul et qu'il utilisait des opérateurs, ou encore qu'il achetait des vues à des collègues photographes, parmi lesquels Guillaume Moreau et, peut-être, Jules Martiny. On ignore le nombre exact de clichés qu'il prend pendant toutes ces années, mais il en rassemble 273 dans quatre volumineux albums, titrés simplement « Liège », aujourd'hui conservés par le Musée de la Vie Wallonne. Outre leur intérêt documentaire — ils constituent une source d'information exceptionnelle pour l'histoire urbanistique de la ville de Liège — ces albums représentent à l'échelle de Liège un travail photographique équivalent à celui entrepris à Paris, à la même époque, par Charles Marville et Edouard Denis Baldus, et plus tard par Atget (même si le photographe liégeois soutient difficilement la comparaison avec ce dernier).

Kirsch n'est pas le premier à photographier les sites urbains. Dès 1852, Auguste Florenville s'était muni d'un appareil de campagne avec lequel il avait photographié la Maison de la Bastrie, dans le quartier des Guillemins. Vers 1858, Joseph Arnold Servais (15) avait pris une très belle vue panoramique (un format plutôt rare pour l'époque) du vieux Pont des Arches avant sa destruction, que Kirsch, après l'avoir sans doute achetée à son auteur, incorpore dans ses albums. Magis avait pris quelques vues de la ville dans les années 1860, qu'il vendait au format carte de visite.

>> *Ill. n°6.*

À côté de ces quelques essais timides, les albums Kirsch sont d'une tout autre envergure. On est frappé par le caractère systématique de l'entreprise. Entre 1867 et 1869, Kirsch commence à photographier les monuments, les principales églises, les statues et les ponts sur la Meuse. Il prend quelques vues panoramiques de la ville depuis la Citadelle, et compose un grand panorama en trois volets (203 x 925 mm) représentant le Publémont, de l'église Ste Croix à la Collégiale St Martin. Puis il s'interrompt au début des années 1870 et ne reprend son travail qu'en 1876 pour photographier le vieux quartier de la Madeleine avant sa démolition et le percement de la rue Léopold. Après une nouvelle interruption de trois ans, il complète son travail en photographiant les nouveaux quartiers (place de Bronckart), puis les inondations d'octobre 1880. Devenu photographe d'actualité, mais sans guère de considération pour le désastre humain, Kirsch capte habilement le miroitement des grandes surfaces d'eau, comme Baldus l'avait fait auparavant lors des inondations du Rhône. Durant les années 1880, il ne cesse plus de photographier, principalement les nouveaux monuments (Conservatoire, Palais Provincial) et les nouveaux quartiers édifiés suite au détournement de la Meuse (Terrasses, avenue Rogier).

>> *Ill. n°7.*

De nombreuses vues sont animées de personnages divers, passants, badauds, ouvriers au travail et prenant la pose. Souvent, dans les épreuves les plus anciennes, le mouvement des personnages et le temps de pose trop lent ont provoqué des filés ou des flous, parsemant l'image de personnages semi-transparents et fantomatiques, laissant des traces fugitives et ondoyantes. Certaines épreuves ont été repeintes ou redessinées, pour y faire apparaître une foule animée que la vitesse trop lente de l'obturateur ne permettait pas de saisir. Les années passant, Kirsch bénéficie des progrès techniques et notamment de la conquête de l'instantané qui lui permettent de photographier des rassemblements de foule. Il n'est cependant pas certain que ces photos, de plus petit format que les précédentes, et d'un style bien différent, aient été prises par Kirsch. Celui-ci les a peut-être achetées à Jules Martiny, connu pour la qualité de ses instantanés.

La valeur historique des albums ne se réduit pas à la qualité esthétique des images. Il tient aussi, comme chez les photographes engagés dans la fameuse « Mission héliographique » en France dès 1855, au souci évident de conserver les traces d'un patrimoine en voie de disparition, en même temps que de témoigner des travaux en cours et des différentes phases de cette profonde transformation. Agissant ainsi, Kirsch allie le sens du commerce (il a compris l'intérêt de vendre des vues de Liège, de ses nouveaux quartiers comme de ceux qui ont disparu) à une conscience aiguë de la double fonction de la photographie en tant qu'instrument de conservation du passé d'une part, et d'enregistrement du présent d'autre part. Avec Moreau et Martiny, il est, de tous les photographes liégeois du XIXe siècle, celui qui a le plus clairement conscience que la photographie a une mission à remplir *pour l'histoire*.

Alors que Kirsch est un commerçant qui cherche avant tout à vendre ses images à la petite bourgeoisie liégeoise, Walter Damry, qui ouvre son atelier dans la maison familiale au Mont-St-Martin en 1857, a une tout autre ambition. Damry se constitue très rapidement une riche clientèle appartenant à l'élite aristocratique et bourgeoise. Il tire le portrait de magistrats, d'avocats, d'industriels, d'ecclésiastiques. La fortune lui sourit et lui permet d'aménager, en 1862, le plus beau et le plus riche atelier de pose existant alors à Liège : « Cet établissement, situé dans les meilleures conditions de lumière et dominant toute la ville, est monté de manière à pouvoir répondre à toutes les exigences. L'atelier de pose, qui est situé au rez-de-chaussée, est le plus vaste actuellement connu. Les voitures à deux chevaux y entrent avec facilité. Muni d'appareils de toutes dimensions et tous de provenance allemande et anglaise, M. Damry y exécute les portraits de n'importe quelle grandeur, depuis les photographies microscopiques jusqu'aux amplifications grandeur nature. Des artistes de mérite sont attachés à l'établissement pour l'exécution des retouches en noir ou à l'aquarelle, ainsi que pour les peintures à l'huile, dont le canevas, fourni par la photographie, permet d'obtenir une ressemblance parfaite. À l'aide de procédés instantanés, on reproduit en toutes dimensions l'image des chevaux, des chiens, des équipages, etc., etc. Une salle d'exposition dont l'entrée est LIBRE permet au public d'apprécier les résultats en tous genres obtenus dans l'établissement. » (16) Cette description, ainsi que l'inventaire des biens des époux Damry, établi pour cause de divorce en 1873, indiquent que l'atelier du Mont-St-Martin n'a rien à envier aux luxueux ateliers de Silvy à Londres, de Nadar, Disdéri ou Mayer et Pierson à Paris. L'inventaire (17) établit la liste impressionnante du matériel dont disposait le photographe, estimé à plus de 15.000 francs, ce qui représente une petite fortune pour l'époque.

>> *Ill. n°8*

Durant les années 1860, les ateliers se multiplient : Antony, Magis, Depireux, Lassence, Servais Frères, Van Marcke et finalement, en 1867, Zeyen qui deviendra le plus célèbre portraitiste liégeois durant le dernier tiers du XIXe siècle. On compte 22 ateliers à Liège en 1870. La plupart, hormis Zeyen qui se maintiendra jusqu'en 1904, auront une existence éphémère. Tous pratiquent essentiellement le portrait au format « carte de visite », breveté par Disdéri en 1854 et qui constitue alors la plus grande nouveauté apportée par la photographie à la pratique du portrait.

À ses origines, la petitesse du format répondait moins au goût du public qu'à des considérations strictement commerciales. Disdéri voulait concilier plusieurs exigences : la rapidité d'exécution, qui permettait au client de quitter l'atelier avec ses épreuves en poche, la multiplicité des exemplaires et le faible coût des produits et de la main-d'œuvre, tout cela sans déroger à l'exigence minimale du client : l'exactitude. À cette fin, Disdéri conçut un appareil de prise de vue à plusieurs objectifs permettant de prendre autant d'images sur une même plaque. Un seul développement et un seul tirage suffisaient pour obtenir un portrait en plusieurs exemplaires. C'est ainsi que des contraintes commerciales furent à l'origine d'un nouveau mode de représentation de soi : le portrait en pied, de petit format. Le

visage du modèle est minuscule ; son expression, son regard et tout ce qui renvoie à sa vie intérieure sont quasi neutralisés. À l'inverse, la majeure partie de l'image est occupée par le costume, l'attitude et quelques éléments de décor. La carte de visite, où le corps en grand appareil fait l'étalage ostentatoire de son apparence physique et vestimentaire, manifeste par excellence le statut social de l'individu, son identité d'état civil à défaut de sa vraie personnalité. Les quelques millions de cartes de visite prises à travers le monde durant plusieurs décennies constituent une gigantesque collection de « types sociaux », sans conteste la plus grande vitrine de l'univers social du XIXe siècle. Elles rappellent que le portrait photographique est toujours une simulation, une mise en scène de soi, un fatras d'artifices et de falbalas et qu'au-delà des images, c'est toute la vie sociale qui est elle-même une parade spectaculaire. Elles disent, indirectement, ce qu'est la vie moderne : un jeu d'apparences et de mensonges, dans un monde sous l'emprise du faux.

>> Ill. n°9

Léonard Hubert Zeyen est le premier portraitiste liégeois à l'avoir bien compris. Il est le premier photographe qui a une claire conscience des codes photographiques, et qui est capable d'en jouer, au sens propre du terme, et non sans humour.

Zeyen ouvre son premier atelier en 1867, rue St Séverin. Il acquiert une solide réputation de portraitiste, notamment grâce à ses agrandissements à la lumière électrique qui le font connaître dans les expositions nationales et internationales. Il est aussi un fin connaisseur des techniques photographiques et un expérimentateur curieux qui n'hésite pas à explorer de nouveaux procédés de tirage, notamment le procédé au charbon qu'il pratique dès 1875, alors qu'il est encore peu répandu, et à partir de 1883 le tirage au platine qu'il est le premier à utiliser en Belgique (18).

Zeyen est un peu, *mutatis mutandis*, le Nadar liégeois, en moins célèbre et moins prétentieux, même si son œuvre est loin de valoir celle du maître. En effet, dès les années 1870, il s'est lié d'amitié avec nombre de notables, d'intellectuels et d'artistes qui viennent se faire photographier chez lui ou qu'il réunit dans des portraits de groupe, constituant ainsi une sorte de « Galerie contemporaine » de l'intelligentsia liégeoise. On y trouve Edmond Devos, les peintres Armand Rassenfosse et Adrien de Witte, François Namur, Henri Berchmans, l'armurier Henri Laport, Léontine Mertens, le collectionneur Antonin Terme, Julien Remont et le sculpteur Léon Mignon. En 1873, il ajoute aussi le nom de Félicien Rops.

>> Ill. n°10

Zeyen aime se glisser parmi ses amis et prendre la pose à leur côté, comme le faisaient certains peintres anciens qui incorporaient leur autoportrait dans leurs compositions. C'est, pour Zeyen, une façon d'obtenir une reconnaissance symbolique de la photographie, dont le représentant figure ainsi au sein de l'élite artistique locale. L'autoportrait est le genre par excellence de la rupture moderne, du retour sur le sujet et d'un certain narcissisme, dans lequel le corps se prête au jeu de l'image. Zeyen, qui a un solide sens de l'humour, ne se contente pas d'apparaître au milieu de ses amis, il joue le jeu de la représentation de soi qu'il détourne par la voie du déguisement, comme dans la photographie qu'il prend de Julien Remont déguisé en Breton et de lui-même déguisé en Écossais. L'autoportrait, qui est *a priori* dévoilement, se fait ici camouflage.

>> Ill. n°11

Ce rapport très conscient et en même temps très ludique à l'image, et en particulier à l'image de soi, prend un tour très singulier (sous la forme d'un tour de force) dans un curieux photomontage que Zeyen expose à Bruxelles en 1880, à l'occasion du Cinquantenaire de l'Indépendance. L'image, intitulée « Scène de tribunal » est une composition de vingt-trois personnages (juges, avocats, accusé,

témoins, greffiers, gendarmes et spectateurs), tous interprétés par Zeyen lui-même, qui joue tous les rôles, y compris celui d'une femme. C'est vrai que le collage est visible, ainsi que le crayonné du décor. Si ce ne l'était pas, ce serait une scène de tribunal comme une autre, qui laisserait indifférent. Remarquée par le public comme par la critique, cette image est un fameux pamphlet contre la justice : outre qu'elle représente les juges endormis, elle leur donne la même tête que l'accusé, une façon de dire « tous les mêmes ». La farce n'est pas innocente, le public l'a bien compris.

Cette conscience de l'image et de sa fonction sociale a pris chez Zeyen une forme singulière dans sa relation avec le peintre, dessinateur et graveur Adrien de Witte. Zeyen a photographié son ami à plusieurs reprises, avec lui-même ou en groupe. En réponse à cette marque d'amitié, de Witte a réalisé en 1882 un dessin représentant Zeyen au travail, en train de manipuler son fameux appareil d'agrandissement à la lumière électrique. L'échange d'image scelle la relation et acquiert une valeur symbolique.

>> *Ill. n°12*

L'Association belge de Photographie

En 1873, Hubert Zeyen est envoyé par le Gouvernement belge à l'Exposition Universelle de Vienne. Son rapport est accablant. Zeyen constate « l'infériorité » de la photographie en Belgique par rapport aux autres pays. Selon lui, la cause principale est l'absence d'association de photographes amateurs : « Les résultats obtenus en Angleterre, en Amérique, en Allemagne, à Marseille, prouvent l'utilité de pareilles sociétés. Ce sont elles qui favorisent et permettent la recherche d'applications nouvelles et nous leur devons la plupart des perfectionnements réalisés depuis quelque temps. » Une association, ajoute-t-il, favoriserait l'organisation d'expositions qui « présenteraient réunis des travaux divers dont l'étude attentive permettrait à chacun de juger de son propre mérite en le comparant à celui de ses rivaux » (19). En un mot, le problème de la photographie en Belgique est le manque d'émulation.

La proposition de Zeyen est étonnante de la part d'un photographe professionnel qui, comme nombre de ses confrères, pourrait redouter la concurrence déloyale des amateurs. La menace est pourtant réelle et aboutira, quelques années plus tard, à la faveur de la crise économique qui sévit dans les années 1880, à la disparition de nombreux ateliers (20). En fait, le portraitiste est très clairvoyant. Il a compris qu'« il faut, pour se livrer à ces travaux, posséder des ressources considérables, qui dépassent les moyens du plus grand nombre » (21). Les ressources en question ne sont pas seulement financières : ce sont d'abord des ressources intellectuelles. Ce dont la photographie belge a besoin, c'est de chercheurs, d'hommes de science et d'artistes, toutes qualités qui ne sont malheureusement pas fréquentes chez les professionnels (excepté chez Zeyen lui-même).

L'avenir lui donnera raison. Très éclairant, le rapport de Zeyen insuffle à quelques photographes amateurs l'impulsion nécessaire. C'est un médecin de Glain, le Dr Candèze, membre de l'Académie Royale de Belgique, qui prend le premier l'initiative. Il réunit un petit groupe de photographes liégeois, professionnels et amateurs, et prend contact avec des amateurs bruxellois et gantois. La première assemblée générale de la nouvelle Association belge de Photographie se tient à Bruxelles le 17 mai 1874 et la première section locale s'ouvre à Liège le 17 juin.

Plusieurs Liégeois figurent parmi les membres fondateurs de la jeune association : Ernest Candèze, Walter Damry, le Baron de Wittert, Auguste Florenville, Léon Laoureux, Jules Martiny, Guillaume Oury, Pierre Raufaste et Hubert Zeyen. En 1876, la section liégeoise de l'ABP ne compte que deux photographes vivant de leur art : Albert Damry (le fils de Walter) et Zeyen. Les autres se

font majoritairement connaître sous la mention « amateur ». Parmi ceux-ci, on dénombre deux officiers (dont le Baron de Wittert), trois industriels, trois ingénieurs, deux rentiers, quatre professeurs d'université et deux « propriétaires » (dont Raphaël de Selys Longchamp). Socialement, l'association est donc très homogène. Ses membres appartiennent à l'élite de la société qui a le double privilège de la fortune et de l'instruction.

La cohésion sociale des photographes amateurs est renforcée par leur intérêt pour les questions scientifiques et techniques. Tous ont de grandes connaissances en physique et en chimie, entretenues savamment par le *Bulletin* mensuel, organe de liaison conçu sur le modèle des revues scientifiques. On y trouve des contributions originales des membres (rares au début), des comptes rendus des périodiques étrangers et surtout des articles envoyés par les plus grands savants nationaux et internationaux. Les travaux des Abney, Eder, van Monckoven, Vogel, Janssen, Londe, Marey et des frères Lumière parviennent directement dans les mains des photographes liégeois. Les conséquences sont conformes à ce qu'avait prévu Zeyen : les amateurs mettent à l'épreuve les nouveaux procédés, se lancent dans de nouvelles expériences, vont même jusqu'à inventer leurs propres appareils.

Jusqu'au début des années 1890, les débats au sein de la section liégeoise de l'ABP sont exclusivement d'ordre technique. Deux grandes questions les animent : la nouvelle « plaque sèche » au gélatino-bromure d'argent qui remplace peu à peu le procédé au collodion humide et se propage largement à la fin des années 1870 ; et surtout la grande affaire qui passionne tous les photographes de cette époque : l'instantané.

À Liège, l'amateur le plus inventif et le plus ingénieux est certainement le Dr Candèze. Déjà en 1872 (avant donc la création de l'association), ce médecin aliéniste, directeur de l'hôpital psychiatrique de Glain, avait conçu et fait construire un appareil portatif démontable, appelé le « scénographe », destiné à la photographie de voyage. Léger et d'une utilisation très simple, cet appareil fut très répandu en Europe au cours du dernier tiers du XIXe s., du moins jusqu'à ce que George Eastman lance ses fameuses boîtes dites « détective ». En 1876, Candèze fait des essais de photographie aérienne. Il met au point un obturateur pneumatique qui lui permet de déclencher depuis le sol un appareil attaché à un ballon captif. En 1882, il fait devant l'Académie Royale de Belgique un exposé sur « La photographie en chemin de fer et en ballon », rendue possible grâce aux plaques sèches au gélatino-bromure couplées avec un obturateur à tambour de son invention permettant de prendre des clichés au centième de seconde : « S'il est possible de fixer sur une substance impressionnable l'image d'objets animés d'un mouvement rapide, l'inverse doit être également vrai, c'est-à-dire que l'opérateur peut lui-même se mouvoir, et cependant obtenir, sur la glace qu'il tient en main, l'image nette des paysages immobiles. »(22) Il présente à ses collègues de la section liégeoise des clichés de trains roulant à toute vapeur, de jeunes gens sautant d'un tremplin, de sauts périlleux, ainsi qu'une vue prise d'un train en marche, toutes parfaitement nettes (23). Candèze ouvre la voie à une esthétique photographique toute nouvelle, qui fait de la recherche de l'instantanéité sa seule raison. Pour la beauté du geste, littéralement.

>> *Ill. n°13 et 14*

Toutes les techniques nouvelles et les disciplines scientifiques sont explorées. On s'intéresse aux nouveaux procédés de tirage réputés inaltérables (charbon, platine, encres grasses), ainsi qu'aux techniques de reproduction permettant d'imprimer des photographies dans des livres (woodburytypie, phototypie, héliogravure). Ferdinand Massange de Louvrex utilise les appareils espions en vogue à l'époque : le photo-chapeau (1886) et le photo-livre (1888). Les possibilités de la photographie à la lumière artificielle au magnésium, encore peu connue en Belgique, sont explorées par Julien Candèze (le fils d'Ernest) dès 1887(24), Noaillon en 1889, d'Otreppe en 1890. En 1888, les

Frères Detaille pratiquent la macrophotographie et publient dans le *Bulletin* un agrandissement au microscope d'une patte d'araignée (25). Ils seront suivis sur ce terrain par Loiseau et Braconnier qui présentent à l'exposition de Liège de 1892 les résultats de leur application de la photographie à la microscopie. On se passionne aussi pour la chronophotographie et la photographie en couleur. En 1899, quatre ans après la découverte des rayons X par Röntgen, qui en avait fait la description dans le *Bulletin* de l'Association, Lucien Louis de Koninck, professeur de chimie à l'Université de Liège et membre de l'ABP depuis 1878, réalise une radiographie de sa propre main au Laboratoire de physique de l'Université de Liège.

>> Ill. n°15

En vingt ans, l'évolution scientifique de la photographie à Liège est exponentielle. Le rôle de l'Université dans ce développement est loin d'être négligeable. Plusieurs professeurs sont membres de l'ABP et l'Université apporte son soutien actif à la section liégeoise en lui permettant de se réunir dans ses murs, une faveur motivée par la qualité scientifique des recherches et des expériences menées par les photographes liégeois(26).

L'émulation que Zeyen escomptait dans son rapport de 1873 est donc effective, sur le plan scientifique tout au moins. Il n'en va pas de même sur le plan artistique. Dans les années 1880, la photographie belge ne brille guère dans les grandes expositions internationales : « Que de résultats indifférents, sans valeur artistique, sans portée aucune », peut-on lire dans le *Bulletin* (27).

Mis à part Zeyen pour le portrait, le photographe liégeois le plus réputé dans les expositions internationales est Guillaume Oury, un amateur disposant d'une fortune personnelle (il est propriétaire d'un château) qui lui donne toute liberté de se consacrer à la photographie d'art. Influencé par les ouvrages très répandus du photographe académique anglais Henry Peach Robinson, il se fait connaître par des scènes de genre reconstituées en studio, dans lesquelles des modèles prennent une pose compassée au centre d'un décor hétéroclite et surchargé. Amateur de peinture, il aime se photographier lui-même dans l'attitude du peintre devant son chevalet, ou songeur au milieu de ses tableaux. Oury semble persuadé que l'accumulation des signes visibles de la pratique picturale (toiles, chevalet, palettes et lui-même dans le rôle de l'artiste) suffit à élever la photographie au rang des Beaux-Arts. Il a d'incontestables prétentions artistiques, mais sa conception bourgeoise et empesée de l'art photographique fait de lui un bien meilleur commis étalagiste qu'un photographe.

La production photographique liégeoise des années 1880 n'est pourtant pas aussi pauvre que ne le laissent entendre les chroniqueurs de l'ABP. Il est en effet deux amateurs, en tous points opposés et cependant assidus l'un et l'autre des réunions de la section liégeoise, qui poursuivent leur pratique loin des salons officiels où ils ne se font guère remarquer. Jules Martiny, marchand de draps installé rue Léopold, est un humble photographe sans prétention qui prend pendant plus de vingt ans des instantanés de scènes de rue, de marchés (la Batte principalement), de rassemblements de foules, réalisant une œuvre documentaire exceptionnelle sur la vie quotidienne à Liège. Il est devenu, disent ses collègues, « le maître incontesté du Kinégraphe à l'aide duquel il accumule pour la postérité des documents rigoureusement exacts, qui permettraient de reconstituer la physionomie de Liège à cette époque. Il n'est pas un coin intéressant de notre ville qui ait échappé à son objectif, pas une fête, une solennité ni une cérémonie de quelque importance qu'il n'ait enregistrées»(28).

À l'autre bout de l'échelle sociale, le Baron Raphaël de Selys Longchamps réalise ce que l'on peut reconnaître aujourd'hui comme une œuvre personnelle à part entière. Longtemps méconnue des historiens, cette œuvre retrouvée et exposée par le Musée de la Photographie de Charleroi en 1999, constitue un document extrêmement précieux sur le mode de vie d'une grande famille de

propriétaires terriens, mais aussi sur leurs gens et sur la vie rurale en région liégeoise. Elle constitue en même temps, sur le plan photographique, une œuvre d'une modernité très ambivalente.

>> Ill. n°16

De Selys partage avec Ernest Candèze, un ami de son père, une même curiosité scientifique, un même goût de l'expérimentation et une même passion pour l'instantanéité. En 1882, il invente son propre obturateur, inspiré par celui de Candèze (29). Il photographie la course d'un cheval, un enfant qui se balance, les vagues, le vent dans les feuilles ou, comme Candèze l'avait fait depuis un train, un paysage vu d'une calèche roulant à grande vitesse (30). Il pratique la stéréoscopie et affectionne particulièrement les appareils gadgets comme un curieux « revolver photogénique » peut-être inspiré par celui de Janssen, ou encore l'appareil espion Stirn, chambre extra plate sans viseur que l'on peut glisser sous la redingote, l'étroit objectif passant par une boutonnière. De Selys est aussi un des premiers à tenter l'aventure de la photographie de nuit. En 1887, il photographie à deux reprises, de jour et de nuit, le même endroit d'un point de vue rigoureusement identique. La vue de nuit a nécessité deux heures de pose, de 22h. à minuit (31), celle de jour fut instantanée. Le plus surprenant est le résultat obtenu : les deux photographies ont à peu près la même « vigueur », pour reprendre le mot employé par le commentateur du *Bulletin* (32). En d'autres termes, la durée d'exposition brise la différence entre le jour et la nuit. Toujours passionné par le dépassement des limites de la photographie, de Selys parvient à prendre une photo d'une éclipse solaire, et à obtenir un surprenant instantané au clair de lune, où l'on voit son père et des amis monter dans une calèche. Ces multiples expérimentations montrent que de Selys croit en la capacité de la photographie à apporter du nouveau, à représenter quelque chose qui n'a jamais été vu. Les conquêtes conjointes de l'instantané et de l'obscurité relèvent d'un désir d'étendre les limites du visible, de rendre visible l'invisible. De Selys est à ce titre un représentant d'une conception positiviste de la photographie, qui croit en sa capacité d'« éclairer » le monde, au sens premier du terme, c'est-à-dire de porter à la lumière sa part de ténèbres.

Cette confiance sereine en la capacité de la photographie à représenter le monde ne fait pas pour autant de de Selys un moderne, sauf à considérer à nouveau la modernité comme ambivalente. De Selys regarde le monde avec des yeux de propriétaire. Excepté lorsqu'il sort de son domaine, tout ce qu'il photographie lui appartient : sa famille, ses domestiques, ses châteaux, ses terres et ceux qui y travaillent, ses arbres et ses chevaux. Il n'a aucun doute quant à la légitimité de cette appartenance. Le doute, d'ailleurs, ce trait essentiel de la modernité, ne l'effleure pas. « On trouve chez lui, écrit Christine de Naeyer, ce mélange, paradoxal en apparence, de soif de progrès et de volonté de maintenir le monde dans un état figé. »(33) Ses portraits de famille, rigides, hiératiques, avec fusils et cor de chasse, souvent pris sur le porche d'un de ses châteaux à la manière des peintres anglais du XVIIIe siècle, montrent une famille de possédants assis sur leurs privilèges, confiants dans la pérennité de leur position sociale. Ces images ont leur pendant, qui dit la même chose, mais vu d'un autre côté. De Selys photographie ses ouvriers, ses jardiniers et sa domesticité. Ceux-là ont aussi l'honneur de poser sur le perron du château, avec le même hiératisme, la même pose figée. Le parallélisme des prises de vue pourrait faire croire à une sorte d'équité entre les deux mondes, qui ont chacun l'honneur de figurer dans l'image prise par le Baron. Mais ce que disent ces images, quand on place côte à côte les photographies des maîtres et celle des domestiques, comme le fera plus tard Jean Renoir dans *La règle du jeu*, ce n'est pas tant l'égalité de leur statut que leur radical cloisonnement. Ces deux classes-là, repliées sur elles-mêmes, ne se touchent pas, elles ne vivent pas dans le même monde. Elles sont symboliquement séparées par le cadre photographique, un cadre infranchissable.

>> Ill. n°17 et 18 (côte à côte)

La photographie d'art

Au cours des années 1890, la classe des photographes amateurs s'élargit. L'évolution des procédés rendant plus accessible la pratique photographique, le nombre des membres de l'association ne cesse de croître (de 362 en 1890 à 751 en 1901), tout en maintenant néanmoins l'homogénéité sociale du groupe. Pour certains, cette démocratisation de la pratique photographique est à l'origine de la baisse de qualité des images : « Ce développement extraordinaire du nombre d'amateurs est-il un bien ? Nous ne saurions l'affirmer. Est-ce que tous les perfectionnements apportés aux procédés, aux appareils, nous ont amené une moyenne de production supérieure à celle que l'on pouvait constater il y a quelque dix ans ? » (34)

Même s'il s'agrandit, le monde des amateurs n'en demeure pas moins petit, replié sur lui-même dans une sorte d'ignorance dédaigneuse de l'évolution politique et sociale. La crise économique qui culmine dans les années 1884-86, la misère ouvrière et les graves troubles sociaux qui en résultent semblent n'avoir en rien affecté le cénacle des photographes, plus préoccupés de plaques sèches et d'instantanés que d'équité sociale. Pourtant, l'histoire est à leur porte : de violentes émeutes éclatent en 1886, le centre de Liège est pillé, une répression sanglante s'ensuit. La grève générale de 1893, suivie de nouvelles émeutes, aboutit à l'instauration d'une forme primitive de suffrage universel tempéré par le vote plural. Ce système qui attribue des voix supplémentaires selon l'instruction et la fortune permet en définitive au parti catholique de conserver la majorité absolue des suffrages. Ce résultat trahit cependant la peur qui s'installe dans les mentalités de la classe dirigeante, qui découvre le danger d'un éclatement des structures sociales et la nécessité de redéfinir son identité. Parmi les moyens mis en œuvre, la photographie va incontestablement jouer son rôle.

Au début des années 1890, une revendication nouvelle commence à se faire entendre : la reconnaissance de la photographie comme un art à part entière. À l'époque, oser réclamer pour la photographie le droit de « s'élever au rang de procédé d'expression » (35), comme l'écrivent les Français Robert Demachy et Constant Puyo, était perçu comme une hérésie, si pas une évidente impossibilité. Cependant, en 1892, s'ouvre à Bruxelles, au cercle littéraire et artistique, une « Exposition de l'art photographique anglais » où l'on peut voir entre autres les œuvres de Horsley Hinton et George Davison. L'exposition comprend aussi une rétrospective de l'œuvre de Julia Margaret Cameron. Le succès considérable de cette exposition suscite le commentaire suivant, paru dans le *Bulletin* : « L'art photographique existe, c'est un fait indéniable ; l'Exposition en est la preuve irréfutable ». (36)

L'un des caractères les plus marquants de l'évolution de la photographie durant les années 1890 est l'internationalisation et la normalisation des critères esthétiques. La qualité artistique des épreuves devient le critère prioritaire des grandes expositions internationales où des artistes, et non plus des savants, sont invités à faire partie des jurys. Partie d'Angleterre sous le nom de *pictorial photography*, cette première école internationale d'art photographique est connue aujourd'hui sous le nom de « pictorialisme ». Elle a rassemblé des centaines d'amateurs en Europe et aux États-Unis. Plusieurs photographes liégeois ont rallié le mouvement, entraînés dans le sillage du premier des leurs à acquérir une stature internationale : Gustave Marissiaux.

La subjectivité est au cœur des débats. Les épreuves exposées sont appréciées pour la « sensibilité », « l'inspiration et le « goût artistique » du photographe dont la personnalité doit s'exprimer à travers ses images. Marissiaux écrit : « Ce qui fait le charme de [l'] œuvre [de l'artiste], c'est qu'il ajoute à la caractéristique du sujet son idée propre, son âme même. C'est cette âme qui vibre, c'est elle qui nous attire, c'est elle qui nous émeut. » (37). Cette subjectivité a pour corollaire une mise à l'écart des réalités du monde et de la vie quotidienne, au profit des paysages déserts qui

correspondent le mieux au tempérament du photographe. Le changement est celui-là : le *notable* n'est plus suffisant ni même nécessaire pour composer une image photographique. La réalité s'estompe, laissant la place à l'expression de la personnalité. Il en résulte une *autonomisation sémantique* de l'image qui n'a plus fonction de signifier le réel qu'elle représente mais acquiert une valeur indépendante.

>> *Ill. n°19*

Ces préoccupations esthétiques ne sont pas sans rapport avec la situation politique et sociale, à laquelle le mouvement pictorialiste apporte sa réponse. Dans le *Bulletin* de l'A.B.P. comme dans les autres publications étrangères, le discours dominant est celui de l'élitisme qui établit une communauté de classe et vise à rendre la pratique de la photographie inaccessible au plus grand nombre. Le thème du suffrage universel revient dans plusieurs textes, mais au titre d'ennemi à combattre : le grand repoussoir du pictorialisme, c'est la *foule*, la masse, le nombre des incultes incapables d'apprécier la valeur artistique d'une image et qu'aucun suffrage universel ne pourra éduquer. Léon Roland, chroniqueur de la vie photographique liégeoise pendant plus de vingt ans, le dit explicitement : « En matière d'art, le suffrage universel a vécu ; son application a été reconnue impossible dans ce domaine où le jugement doit être étayé d'une certaine culture. » (38). L'esthétique pictorialiste exerce une fonction sociale : elle est la façade bien seyante derrière laquelle la bourgeoisie se retranche, et le paravent qui cache pudiquement son malaise et sa crainte de voir se briser les structures sociales qui la maintiennent au pouvoir(39).

Les premières années du pictorialisme à Liège sont tièdes. En 1894, les seuls textes relatifs à l'esthétique de la photographie édités par le *Bulletin* sont encore écrits par des Anglais (Horsley Hinton, Sutcliffe, Maskell) et les débats au sein de l'ABP sont quasi inexistantes. Les expositions, qui vont devenir le principal instrument de l'expansion du mouvement, restent encore peu fréquentées par les photographes liégeois. À cet égard, le rôle joué par Gustave Marissiaux dans l'évolution artistique de la photographie à Liège va être considérable (40).

Photographe prétendant au statut d'artiste, Marissiaux fréquente assidûment les musées et les milieux artistiques. Il s'intéresse à l'art de son temps, notamment à l'école liégeoise, et acquiert des œuvres signées Adrien de Witte, Richard Heinz, Pokitonow, Xavier Wurth, Armand Jamar et José Wolff — ce dernier fera son portrait. Il est l'ami des peintres Auguste Donnay et Armand Rassenfosse, dont il possède de nombreuses toiles, dessins et eaux-fortes.

À ses débuts, Marissiaux s'inspire ouvertement des photographes anglais Emerson et Craig Annan. Il photographie d'abord des paysages embrumés ou crépusculaires, dans les Ardennes ou en Campine. Il parcourt les campagnes à la recherche de lieux sauvages, désolés, sans trace de présence humaine, et les photographie sous un ciel menaçant. Le monde se transforme en apparence trompeuse, au charme ambigu, où l'on croit entendre les beaux vers de Charles Van Lerberghe : « C'était l'heure ineffable où les songes expirent. » (41)

Il travaille aussi dans le huis clos de l'atelier. Le huis clos, avec tout ce qu'il véhicule de peur et de rejet, de dédain de la trivialité du monde, de moiteur et d'étouffement confinant à l'extase, ou à la maladie et à la mort, le huis clos est sans doute le paradigme dominant d'une esthétique « hors du siècle » (pour reprendre le titre d'un recueil de poésies d'Albert Giraud) à laquelle vont adhérer, en Belgique comme ailleurs, poètes, peintres et photographes. C'est là que Marissiaux va sculpter l'image de ses modèles. Sur un fond neutre, sous une lumière diffuse, le visage de la jeune fille, les yeux pudiquement baissés ou, au contraire, le regard farouche défiant le spectateur, quitte les rivages du temps, s'engage sur un océan de silence et d'immobilité éternelle.

>> *Ill. n°20*

Adeptes du grand format, Marissiaux pratiquent le tirage au platine (un procédé coûteux, donnant une gamme de valeurs fine et étendue, et dont les épreuves sont réputées inaltérables) et à la gomme bichromatée (une technique permettant un contrôle très précis du tirage). Il expose régulièrement en Belgique et dans les grandes métropoles européennes. De nombreux clichés sont publiés dans diverses revues nationales et internationales et sont projetés chaque année au cours de soirées mondaines. Marissiaux acquiert ainsi une solide réputation dans le milieu des photographes amateurs et professionnels, comme auprès du grand public qui est aussi sa clientèle. À Liège, sa réputation de portraitiste n'est plus à faire.

À partir de 1902, Marissiaux déploie une activité intense, marquée par de nombreux projets d'envergure. Il révolutionne les traditionnelles séances de projections lumineuses organisées par la section liégeoise. Depuis 1890 en effet, les travaux des photographes amateurs sont projetés chaque année devant la haute société de la ville, au cours de soirées mondaines dont les bénéfices sont offerts aux œuvres caritatives. Les premières projections étaient organisées au Manège, rue Sur la Fontaine. En 1894, la séance a lieu pour la première fois au Conservatoire Royal de Musique, Bd Piercot, et fait salle comble (1800 spectateurs) : jamais, paraît-il un concert n'avait réuni autant de monde. Les projections alternent avec des interprétations de courtes pièces de compositeurs liégeois contemporains. En 1903, Marissiaux donne un nouvel élan à ces séances annuelles en créant pour la première fois un nouveau type de "spectacle photographique" conçu sur le mode du concert illustré de diapositives, d'un genre totalement inédit dans l'histoire de la vie culturelle à Liège. Le spectacle, intitulé *Venise. Évocation de la Cité des Doges*, comprend une série de vues réalisées par Marissiaux et son collègue Émile Beaujean, accompagnées d'une musique originale pour orgue, soli, chœurs, piano, alto, violon et violoncelle, composée par Charles Radoux, et d'un texte poétique écrit par Richard Ledent et déclamé par Marguerite Radoux, l'épouse du compositeur. C'est la première fois que l'image photographique devient le support d'un spectacle global d'une telle ampleur, pensé comme un ensemble inaliénable et bénéficiant de moyens aussi importants. Le succès remporté (la critique parle d'un "triomphe") va encourager Marissiaux à persévérer dans cette voie, qu'il poursuivra sans la collaboration de Beaujean. Le spectacle sera ensuite projeté à Paris et repris jusqu'en 1924. Il connaîtra vingt-six exécutions.

Marissiaux se trouve ainsi sous les feux de la rampe, au-devant de la scène pictorialiste. C'est bien d'une *scène* dont il s'agit puisqu'elle permet à la bourgeoisie inquiète de son destin de retrouver, projetée sur l'écran, sa vision édulcorée d'un univers éloigné de toute menace sociale, d'un Eden coupé du monde comme l'est Venise elle-même.

De façon assez inattendue, le réel va cependant resurgir dans la vie et l'œuvre de Marissiaux. En 1904, le Syndicat des Charbonnages liégeois (une fédération de sociétés minières) lui confie la réalisation d'un vaste reportage photographique sur l'industrie de la houille au Pays de Liège, afin de le représenter à la prochaine Exposition Universelle qui se tiendra à Liège en 1905. Pour ce travail qui va l'occuper pendant plusieurs mois, Marissiaux réalise 450 clichés, dont un tiers de vues stéréoscopiques, illustrant systématiquement toutes les phases de l'extraction, de l'abattage au transport. Pour la première fois dans sa vie, Marissiaux se trouve confronté à une réalité au-devant de laquelle il ne serait jamais allé de sa propre initiative. Et pas n'importe quelle réalité : là où explosèrent les troubles sociaux des vingt dernières années, là où les différences sociales sont les plus radicales, les plus *visibles*.

À l'Exposition Universelle de Liège, inaugurée le 27 avril 1905, le vaste reportage de Marissiaux intitulé *La Houillère* est exposé au Palais de l'Industrie, dans une trentaine de bornes stéréoscopiques à colonne. Mais pour que son travail sur la mine soit reconnu et légitimé par l'institution pictorialiste,

Marissiaux a dû retravailler ses clichés et les rendre conformes aux critères « artistiques » établis. Au Salon d'Art Photographique que l'ABP a ouvert au Palais des Fêtes, Marissiaux expose en même temps plusieurs « tableaux », dont trois agrandissements de clichés en provenance de *La Houillère* et tirés selon la technique de la gomme bichromatée (42). On y retrouve les grands traits stylistiques de son œuvre pictorialiste : Marissiaux joue avec le brouillard qui noie le paysage, avec les rayons de lumière qui tombent obliquement dans les hangars et viennent jeter un halo sur les ouvriers qui y travaillent. C'est ainsi que la mine finit par ressembler à une cathédrale dans un chatoiement de lumières et d'ombres, c'est ainsi que les fumées âcres et les poussières asphyxiantes, nocives pour les poumons des ouvriers qui y travaillent, se transforment en volutes bigarrées et zébrées de lumières, si agréables à la vue des bourgeois qui les contemplant.

Ces « tableaux » que Marissiaux tire de la réalité la plus étrangère à son univers synthétisent toute l'ambiguïté de son travail et l'étrange façon dont il se sert du réel pour mieux l'effacer et mieux l'asservir. La vision du monde de la bourgeoisie dominante est tout entière dans cette esthétisation des choses qui trouve dans la photographie pictorialiste son meilleur instrument. Malgré cela, la photographie y trouve son compte car, pour la première fois dans son histoire, elle a pu prouver qu'elle était un moyen d'expression à part entière dont des artistes pouvaient se servir. Le monde que Marissiaux photographie est un miroir qui lui renvoie sa propre image, une image double, à la fois tournée vers le dehors et vers le dedans. Rien n'existe hors de son regard. Avec le pictorialisme, l'image devient subjective, la photographie apprend à dire *je*. À la fois instrument du conservatisme bourgeois et moyen d'expression artistique, la photographie s'engage sur la voie d'une nouvelle modernité, une modernité ambivalente.

Bibliographie :

JOSEPH, Steven, SCHWILDEN, Tristan et CLAES, Marie-Christine, *Directory of photographers in Belgium, 1839-1905*, Antwerpen, Museum voor Fotografie,

La photographie en Wallonie, cat.d'exp., Liège, Musée de la Vie Wallonne, 1979.

NAEYER, Christine de, *Raphaël de Selys Longchamps. Un photographe amateur au XIXe siècle*, Charleroi, Musée de la photographie, 1999.

MAGELHAES, Claude et ROSENS, Laurent, *De fotokunst in België, 1839-1940*, Deurne – Antwerpen, 1970.

MÉLON, Marc-Emmanuel, *Gustave Marissiaux. La possibilité de l'art*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1997.

VERCHEVAL, Georges (dir.), *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1993.

Remerciements :

Je remercie pour leur aide précieuse et leur amical dévouement Mme Maquet, conservateur, et sa collaboratrice Mme Mossou, du Musée de la Vie Wallonne à Liège ; M. Marc Vausort, conservateur au Musée de la Photographie à Charleroi ; Emmanuel d'Autrepe et Cindy Pahaut pour leur relecture attentive.

Ce texte est dédié à la mémoire de mon grand-père, Nestor Mélon, qui a voué sa vie à l'histoire locale et dont l'esprit a animé ce travail.

Marc-Emmanuel Mélon

Université de Liège,
Place du XX-Août, 7, 4000 Liège
Tél : 04/366.32.55
Fax : 04/366.51.84
Me.melon@ulg.ac.be

-
- 1 *Courrier de la Meuse*, 9 septembre 1839.
 - 2 *Le Courrier belge*, 6 novembre 1839. Cité par Joseph & Schwilden, 1993, p. 15.
 - 3 *Catalogue de l'Exposition rétrospective de la photographie*, Liège, 1905, n°1B.
 - 44 *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*, 1876, p. 201. Repris par divers historiens, le fait est cependant contesté par Joseph & Schwilden, 1993, p. 15.
 - 5 Cf. à ce sujet André Gunthert, *Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose*, dans *Études photographiques*, n°5, nov. 1998, pp. 5-25.
 - 6 *Journal de Liège*, 21 avril 1842, n°89, p.4, col. 1. Cité in *La photographie en Wallonie*, cat.d'exp., 1980, p. 31.
 - 7 *Journal de Liège*, 2 juin 1842, p.4, col. 1. Cité in *La photographie en Wallonie*, cat.d'exp., 1980, p. 40.
 - 8 *Journal de Liège*, 2 et 3 septembre 1843.
 - 9 *B.A.B.P.*, 1892, p.146.
 - 10 Voir à ce sujet le très beau texte d'un ouvrier armurier de Vottem, Gaspard Marnette, que Carl Havelange analyse et commente ici même.
 - 11 Après la mort de Plumier, l'atelier sera repris par son épouse, Jeanne-Emile Monseur, puis par Léon Dorée qui poursuivra l'activité jusqu'en 1892. Cf. St. Joseph, T. Schwilden et M.-Ch. Claes, p. 321).
 - 12 Le daguerréotype « sur papier » n'existant pas, il s'agit probablement du calotype.
 - 13 Antoine-Joseph Wiertz, *Œuvres littéraires*, 1870, p. 310.
 - 14 *Almanach De Bruyne*, 1869. Cité par Joseph, Schwilden et Claes, p.232.
 - 15 L'attribution de cette photographie à Servais est proposée par le catalogue *La photographie en Wallonie*, 1979, p. 51, sans qu'aucun document ne puisse le confirmer.
 - 16 *Le touriste*, Liège, 1864, p. 81. Cité dans *La photographie en Wallonie*, 1979, p. 61.
 - 17 Inventaire repris dans *La photographie en Wallonie*, pp. 125-127.
 - 18 *B.A.B.P.*, 1883, p.539-40.
 - 19 *Rapport de M. Zeyen sur la photographie à l'Exposition Universelle de Vienne*, in *Rapport des délégués subsidiaires par le gouvernement pour visiter l'Exposition Universelle de Vienne*, Bruxelles, 1874, pp. 185-187. Texte repris dans *La photographie en Wallonie*, p. 41.
 - 20 Voir à ce sujet Jean Sagne, 1984, pp. 106 sq.
 - 21 *Rapport de M. Zeyen sur la photographie (...), op.cit.*
 - 22 *B.A.B.P.*, 1882, p.293.
 - 23 *B.A.B.P.*, 1882, p.212.
 - 24 *B.A.B.P.*, 1887, p.519
 - 25 *B.A.B.P.*, 1889, n° 5, pl. hors-texte.
 - 26 *B.A.B.P.*, 1882, p.206.
 - 27 *B.A.B.P.*, 1887, p.4.
 - 28 *B.A.B.P.*, 1892, p. 616.
 - 29 *B.A.B.P.*, 1882, p. 213-14.
 - 30 Christine de Naeyer, 1999, p. 13.
 - 31 Indication figurant sur le cliché.
 - 32 *B.A.B.P.*, 1887, p.517-518.
 - 33 Christine de Naeyer, 1999, p. 8.
 - 34 *B.A.B.P.*, 1892, p.20.
 - 35 Robert Demachy et Constant Puyo, *Les procédés d'art en photographie.*, Paris, Photo-club de Paris, 1906, p. 8.
 - 36 *B.A.B.P.*, 1892, p. 239.
 - 37 Gustave Marissiaux, « Comment un artiste photographe peut être un photographe artiste », *B.A.B.P.* , 1898, pp. 271 et 285.
 - 38 *B.A.B.P.*, 1901, p. 374.
 - 39 Pour un plus long exposé de cette problématique, voir mes articles « L'espace social du pictorialisme » dans *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, G. VERCHEVAL (dir.), Charleroi, Musée de la Photographie, 1993 ; et « Au-delà du réel. La photographie d'art » in *Histoire de la Photographie*, Jean-Claude LEMAGNY et André ROUILLE (dir), Paris, Bordas, 1986 (rééd. 1998), pp. 82-101.

40 Ne pouvant qu'évoquer ici l'importance de l'œuvre de Marissiaux dans l'histoire de la photographie à Liège, je renvoie le lecteur à mon ouvrage *Gustave Marissiaux. La possibilité de l'art*, Charleroi, Musée de la photographie, 1997.

41 Charles Van Lerberghe, *Entrevisions*, 1898.

42 Auguste Donnay signe la critique de l'exposition : «VIe Salon International de Photographie. Liège, 1905» in *BABP*, 1905, pp. 305-310.