



**HAL**  
open science

## L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-21

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-21: Photographie et peinture. 2020. hal-02709531

**HAL Id: hal-02709531**

**<https://hal.science/hal-02709531>**

Preprint submitted on 1 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## PHOTOGRAPHIE ET PEINTURE

Apparaissant dans un univers visuel dominé par la peinture, la photographie en subit immanquablement l'influence dès ses origines, ne serait-ce que par la retouche des clichés, mais également par la peinture des photographies. Plus généralement, nombre de photographes s'efforcèrent d'imiter la peinture pour asseoir la crédibilité de leur production visuelle en composant de véritables tableaux photographiques empruntant aux canons académiques. En retour, le nouveau médium retentit sur la pratique des peintres, en particulier sur la nécessité et le nombre des poses requises pour un portrait, mais également sur les attentes du public, de plus en plus demandeur du réalisme et de l'exactitude que l'on trouvait désormais dans la photographie.

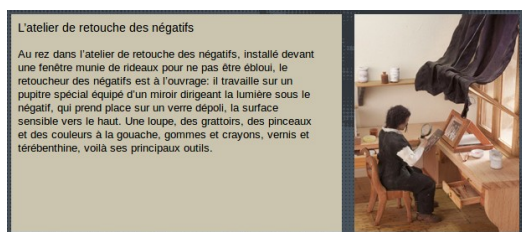
Dans ce chapitre, nous nous limiterons aux influences croisées entre la photographie et la peinture dans le registre du portrait.

### I. La photographie sous la coupe de la peinture

#### *La retouche*

La retouche prévalut longtemps et prévaut encore aujourd'hui pour compenser la trop grande instantanéité de la prise de vue photographique et son lot inévitable de détails anecdotiques ou de défauts perturbants.

Elle consista d'abord à gratter directement la plaque de cuivre des daguerréotypes afin d'y rehausser l'éclat des bijoux, des colliers ou des médailles. Puis, à partir de l'utilisation du procédé négatif-positif, les retoucheurs redessinèrent tout ou partie du négatif pour tenter de rétablir « la vérité » de la photographie en remédiant aux déformations ou à ses imperfections techniques<sup>1</sup>. Les outils étaient la loupe, le grattoir, les crayons et les pinceaux, empruntés à la panoplie des instruments du peintre-graveur. Quant à l'essentiel des conseils donnés par les manuels de retouche, ils étaient repris directement des cours de peinture<sup>2</sup>.



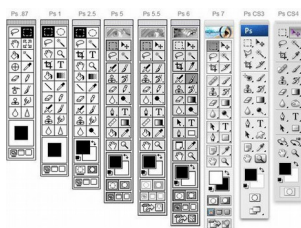
Musée suisse de l'appareil photographique,  
*Un atelier de photographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle  
en maquette,*  
2013



La table de retouche  
du photographe allemand August Sander,  
vers 1918

1 Louise Gérard, *Comment on retouche un cliché photographique*, Paris, E. Chiron éd., 1922.

2 Louise Gérard, par exemple, s'inspire du *Cours complet de peinture à l'huile* d'Ernest Hareux, publié en 1900.



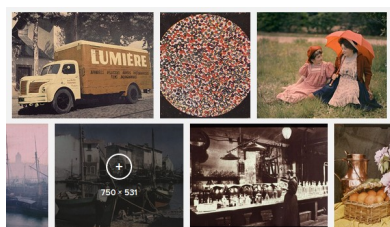
Outils de retouche sur Photoshop

Le portrait photographique, qui devait être ressemblant sans cesser d'être avantageux, fut de tout temps l'un des genres photographiques les plus retouchés. Dans les années 1850-1860, le public se montrait friand de portraits retouchés et coloriés, alors que ces productions commerciales étaient méprisées par les connaisseurs comme n'étant plus de la photographie. Cette question fut toujours polémique : certes, il fallait corriger les épreuves de leurs impuretés ou de leurs défauts incontournables, mais sans trop les altérer afin de ne pas verser dans l'illusionnisme. Les termes du débat étaient empruntés à la peinture, référence encore fondamentale : les mauvais retoucheurs étaient traités de « badigeonneurs » ; des meilleurs, on admirait le « pinceau spirituel et galant ». On louait aussi l'« habileté » du miniaturiste associé au photographe, car il s'agissait bien souvent de miniaturistes reconvertis dans les studios de photographie.

Ces retouches opérées sur les plaques déjà impressionnées permettaient de combler les attentes d'un public assoiffé de portraits à bon compte, qui n'aurait pas compris ni véritablement apprécié que la ressemblance proprement saisissante apportée par la photographie ne s'accompagne pas du rendu des couleurs des toilettes ou de la carnation de la peau des personnages. En revanche, elle heurtait les véritables amateurs de photographie, les pionniers-inventeurs de nouveaux procédés, qui étaient plus souvent des savants que des artistes. D'ailleurs, la retouche fut interdite jusqu'en 1867 dans les expositions organisées par la Société française de photographie alors que, dans le même temps, le public, lui, raffolait des portraits coloriés que les studios exhibaient dans leurs devantures.

### *La question de la couleur*

La possibilité de fixer sur la pellicule la couleur en même temps que l'image fut une préoccupation constante dès l'invention de la photographie. Plusieurs courants de recherche très techniques et confidentiels explorèrent les voies de l'héliochromie et de la trichromie entre 1839 et 1891. Les premiers procédés réellement accessibles au public furent commercialisés à partir de 1898 ; les frères Lumière mirent leurs autochromes sur le marché en 1907.



Aperçu des autochromes  
des Frères Lumière

Entre-temps, la seule solution était de colorier les photographies, comme le recommandait en 1874 Léon Vidal, un entrepreneur intéressé avant tout par la commercialisation de procédés simples. Il voulait retrouver sur les clichés les couleurs composées que l'on trouve dans la nature et non pas un spectre réduit à ses composantes principales. Il était attaché à la pourpre, à l'or et à l'argent, ces couleurs somptueuses qui, de tout temps, avaient signifié la valeur (sociale) du portrait.

Les daguerréotypes étaient très souvent coloriés pour pallier leur apparence « blafarde » (Rosenblum, 1992 : 44). D'ailleurs, en 1855, la Société photographique de Londres créa un

« *Fading Committee* » chargé d'étudier les causes de ce problème et de lui trouver des solutions (Henisch, 1994 : 92).



Exemples des premiers daguerréotypes

Le pionnier du coloriage en Europe aurait été dès 1841 le peintre miniaturiste suisse Johann Baptist Isenring (1796-1869), qui devint photographe ambulant dans le sud de l'Allemagne et le nord de la Suisse (Lemagny, Rouillé, 1986 : 25) : son objectif était de réaliser des portraits « ressemblant à des peintures achevées » (Henisch, 1994 : 92). Le 30 juillet 1842, un article paru dans le journal anglais *The Spectator* établissait une comparaison flatteuse entre le daguerréotype et le portrait peint. Et en 1846, la revue *Art-Union* qui, quelques années auparavant avait conclu à la supériorité du peintre de portrait sur le photographe, se mit à louer les daguerréotypes coloriés d'Antoine Claudet, le grand pionnier de la photographie à Londres, comme étant sans nul doute des œuvres d'art.



Antoine Claudet,  
*Portrait d'Augustus Murray*,  
vers 1851



Daguerréotype colorié

Vers 1850, l'organisation du travail dans un grand studio de portraits aux États-Unis prévoyait que le daguerréotype ne parvienne entre les mains du client qu'une fois passé entre les mains du « doreur », qui le renforçait au chlorure d'or, et celles de l'« enlumineur », qui lui ajoutait quelques teintes (Newhall, 1967 : 47). Les photographes vendaient leurs portraits plus cher s'ils peignaient dessus la couleur de l'uniforme ou des décorations militaires.



Daguerréotype colorié à la main,  
USA, 1851

Au-delà des daguerréotypes, l'usage de peindre les clichés perdura tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et même après. Il existe en particulier tout un registre de photographies peintes sur lesquelles la surcharge de couleurs est telle qu'elle vient masquer complètement l'épreuve sous-jacente, aboutissant à composer par dessus une sorte d'effigie naïve dont la grossièreté de facture contredit le réalisme et le détail de la photographie.



Portrait photographique repeint,  
date ?



Autre exemple,  
années 1880

Manifestement, cette production se situait à mi-chemin entre la peinture et la photographie. Elle signifiait, même de manière caricaturale, que le portrait peint demeurait la norme en matière d'effigie, y compris au sein des fractions sociales qui n'avaient pas l'aisance nécessaire à sa commande et qui trouvaient probablement, grâce à la photographie et à son coloriage, la possibilité d'en acquérir tout de même un substitut.

Ce phénomène a été étudié par des historiens américains sous le terme « *overpainting* » (Henisch, 1994 : 91-116 ; 1996).

A partir des années 1880, les photographes étaient en mesure de re-photographier et d'agrandir les effigies des ancêtres de leurs clients. Ils leur offraient ainsi la possibilité de se composer de nouvelles galeries de portraits. Or, il était impératif de « sur-peindre » ces tirages parce que la plupart des contrastes de l'image originelle disparaissaient à l'agrandissement. On utilisait des couleurs à l'eau pour les épreuves sur papier ; le fusain et les crayons lorsqu'il s'agissait d'épreuves sur toile ou, plus souvent, sur papier collé sur toile ; et de la peinture à l'huile pour les épreuves sur métal. Divers manuels enseignaient comment peindre les photographies.

Le plus souvent, le fonds photographique des portraits ainsi obtenus devenait méconnaissable. D'ailleurs, dans les cas d'*overpainting* les plus chargés, le client se voyait livrer un portrait peint et l'on se gardait bien de lui révéler qu'il était en réalité peint directement sur la photographie sous-jacente, afin de préserver l'illusion d'un tableau peint « d'après photographie ». Cette pratique répondait manifestement à la demande du public. Un portrait de Lincoln grandeur nature aurait été peint par Alexander François directement sur une photographie.

L'*overpainting* semble avoir été pratiqué partout vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il reste surtout associé à l'Amérique des années 1880-1890 où les photographes ambulants jouèrent un rôle de premier plan dans cette vaste entreprise consistant à re-photographier les portraits de famille, à les agrandir, puis à les mettre ou remettre en peinture. Les milieux riches y eurent recours également.



Portrait d'un garçon  
en Little Lord Fauntleroy<sup>3</sup>,  
1890

Il s'agissait d'une forme d'art hybride, quelque chose comme une « *painterly photograph* », une photographie façon peinture (Hensch, 1994 : 109).



Photo d'un soldat français,  
prise en 1914,  
coloriée en 1919

## II. Les répercussions de la photographie sur le portrait peint

### *Le déclin des miniaturistes*

(tiré principalement de Aaron Scharf, *Art and Photography*, 1962 : 21-24)

Les daguerréotypes étaient des images de petit format, fixées sur métal et conservées dans des écrans comparables à ceux dans lesquels on gardait les miniatures. On pouvait également les enchâsser dans des couvercles de montres ou des médaillons, comme les portraits en miniature.



Portraits en daguerréotype  
de deux époux,  
1843



Daguerréotype victorien  
en médaillon mortuaire,  
date ?

On a vu que, en Angleterre, la miniature était un genre florissant au début du XIX<sup>e</sup> siècle : un portrait sur deux exposé au Salon de Londres était une miniature. Entre 1830 et 1870, leur nombre chuta d'une moyenne de 200-300 à moins de 50. Sur son lit de mort, le dernier des importants

---

<sup>3</sup> Personnage d'un célèbre roman américain publié en feuilleton à partir de 1885, qui déclencha une véritable mode vestimentaire.

miniaturistes, Sir William Ross, se lamentait qu'il en soit fini de la miniature. C'était aux alentours de 1860.

Dans les années 1840 à Londres, une « miniature peinte d'après un daguerréotype » coûtait 4 guinées, alors que le même studio photographique proposait un portrait en buste pour 1 guinée et en pied pour 2 guinées. Vers 1850, l'un de ces grands studios londoniens affirmait dans sa publicité que les épreuves sur papier « (finies comme de véritables peintures, au moyen de couleurs à l'eau ou de crayons) égalaient les meilleures miniatures avec cet avantage que la ressemblance y est merveilleusement fidèle » (p. 22 – je traduis).

Désormais, les miniatures étaient souvent peintes d'après photographie, voire directement sur le cliché. Certains peintres présentèrent de telles œuvres à la Royal Academy et même l'*Art Journal* de Londres trouva en 1868 le procédé recommandable. Ce qui ne manqua pas de susciter l'amertume des derniers miniaturistes récalcitrants pour qui la photographie restait désespérément incapable de « flatter ».

La miniature connut un bref regain à la faveur de la disparition du daguerréotype au tournant des années 1850. Puis, en Angleterre, mais également dans les autres pays européens, on assista à la reconversion forcée de nombreux miniaturistes dans la photographie ou la retouche, le coloriage de portraits photographiques.

En dehors de la miniature, le portrait vit son attrait démultiplié par l'essor de la photographie : d'abord parce que la fragilité du daguerréotype jetait le doute sur les réelles possibilités en la matière ; ensuite parce que la multiplication des portraits photographiques ne fit que stimuler la demande de portraits en général, qui eut des retombées directes sur l'activité des ateliers de peintres. Qu'il soit photographique ou peint, le portrait devint décidément la grande mode de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans compter que la photographie permit rapidement la reproduction des œuvres artistiques<sup>4</sup>, en particulier des portraits ; grâce à ce moyen, il devint possible sans devoir recourir aux services d'un peintre, et donc sans trop de frais, de faire circuler autour de soi des effigies déjà réalisées. Pour exemple, Pierre Petit, un des photographes à succès dans la bourgeoisie parisienne, annonçait faire « tous les anciens portraits en peinture sur toile, reproduction fidèle dans toutes les grandeurs » (Charpy, 2000 : 458).

#### *La réduction, voire la suppression de la pose*

Les peintres de portrait découvrirent très vite que la photographie leur permettait de réduire le nombre des séances de pose, voire de les supprimer. Dans ces conditions, le nouveau médium s'imposa comme un auxiliaire utile lorsque le temps du modèle était trop précieux, qu'il était impossible de le rencontrer physiquement ou qu'il était déjà mort.

Ingres se montra publiquement hostile à la photographie, ce qui ne l'empêchait d'y recourir pour préparer ses portraits, sans en faire état néanmoins. D'après un contemporain en 1856 :

« Nadar Jeune est le seul photographe auquel [Ingres] envoie toutes les personnes dont il veut avoir la ressemblance parfaite. Les photographies de Nadar sont si merveilleusement exactes, que M. Ingres, avec leur secours, compose ses plus admirables portraits sans avoir besoin de la présence de l'original. » (cité dans Mondenard, 2006 : 45)

Aucune épreuve conservée du fils Nadar ne vient toutefois confirmer cette affirmation.

---

4 Très tôt des peintres comme Ingres recoururent à la photographie pour reproduire leurs œuvres, voire pour fixer divers états provisoires de leurs tableaux en cours ou encore préparer des gravures (Mondenard, 2006 : 47-49)

Gustave Courbet, qui fréquentait les ateliers de photographes, y envoyait ses modèles lorsqu'il envisageait de peindre leur portrait. Par exemple son ami Proudhon en 1863. Il le renvoya même une seconde fois chez Charles Reutlinger, spécialisé dans le portrait d'acteur et de musiciens, parce que la première épreuve ne lui convenait pas : « Ce portrait n'est point suffisant... Il faut d'ailleurs une autre pose... ». Le portrait posthume qu'il exécuta en 1865 fut composé d'après ces clichés.

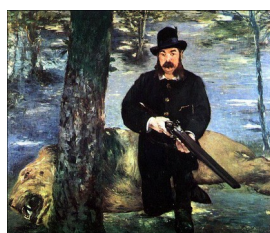
Manet dessina plusieurs portraits d'après des photographies dont ceux de Baudelaire (1865) et d'Edgar Poe (1882-83) – exécuté forcément après sa mort, survenue en 1849<sup>5</sup>.



Manet,  
*Portrait d'Edgar Poe,*  
1882-1883

De même, Manet peint *L'Exécution de l'Empereur Maximilien* (1867) d'après des photographies des différents protagonistes. En 1880, il demanda sa photographie à Isabelle Lemonnier « afin que je puisse vous saisir plus sûrement lorsque je voudrai faire une esquisse » (cité dans Scharf, 1962 : 40) ; il la peignit à plusieurs reprises.

Autre exemple : son portrait d'Eugène Pertuiset, chasseur de lions (1881), déjà photographié par Disdéri (vers 1877-78) :



Manet,  
*Portrait d'Eugène Pertuiset,*  
1881



Disdéri,  
*Portrait d'Eugène Pertuiset,*  
vers 1877-1878

Dans les années 1870, on s'accordait à reconnaître que la plupart des peintres s'aidaient de photographies pour réaliser leurs portraits (Scharf, 1962 : 33). Beaucoup ne s'en vantaient pas quand d'autres, au contraire, axaient ouvertement leur publicité sur les portraits « peints d'après photographie ». La Maison Alexandre, 36 rue de Dunkerque, proposait ainsi à la fin des années 1890 :

« Portraits peints à l'huile d'après photographies. Peintures artistiques. La maison Alexandre afin de faire apprécier les reproductions de portraits d'après photographies qui lui ont valu des milliers de chaleureux témoignages de satisfaction, offre, à titre de Prime gratuite, un premier portrait gratis à tout lecteur de cet

5 En illustration d'un recueil de poèmes traduits par Stéphane Mallarmé, paru en 1889.



annuaire qui lui enverra une photographie et 1,50 francs pour frais du panneau d'acajou, emballage et expédition » [*Annuaire-jouet-Bazar*, 1897, p. 239].

Boulevard des Batignolles, en 1900, le peintre-photographe Pierre Tossyn revendiquait, parmi une trentaine d'autres, les « spécialités de portraits, à l'huile, au pastel et au crayon, d'après nature et d'après photographie » (Charpy, 2000 : 421). Vers 1890, le peintre anglais Walter Sickert estimait qu'il fallait être sadique pour demander plus d'une séance de pose lorsqu'on pouvait se servir de photographies. Lui-même peignit même certains de ses portraits à partir de clichés de presse, par exemple celui d'Édouard VIII en 1936 :



A partir de 1860, on chercha le moyen de projeter directement la photographie sur la toile. Cette technique se répandit rapidement, vantée sous le nom de « photo-peinture » par Disdéri dans *Le monde illustré* du 9 septembre 1865. Toutefois, elle était souvent pratiquée en cachette. Voici comment procédait un peintre ami de Mucha, l'illustrateur Art Nouveau (donc dans les années 1890) : il s'affairait à sa toile devant le client qui posait, disparaissait derrière un rideau d'où il le prenait en photo à la sauvette, revenait broyer ses couleurs, repartait prendre un nouveau cliché, répétant ces allées et venues jusqu'à ce que le modèle perde le fil des opérations. Après son départ, il développait les plaques, copiait la meilleure sur un support transparent et la projetait en agrandissement sur la toile ; il ne lui restait plus qu'à la copier soigneusement (Van Deren Coke, 1981 : 61).

Le même genre d'opération s'effectuait au grand jour dans les plus grands ateliers parisiens, par exemple celui de Nadar qui employait un peintre à cet effet. Ces mêmes ateliers proposaient aux artistes des « études d'après nature » pouvant servir pour la composition de sujets divers, depuis les nus jusqu'aux animaux.

### *Les exigences de réalisme*

L'attrait pour la photographie et l'essor du portrait photographique contribuèrent à transformer la demande faite aux peintres de portraits : ceux-ci se virent réclamer la ressemblance comme qualité première de leur effigie. Nous avons vu que les commanditaires les moins cultivés ou les moins au fait des enjeux esthétiques avaient tendance à réclamer du peintre qu'il s'applique surtout à rendre leur portrait ressemblant sans autre effet artistique. La norme d'exactitude de la photographie leur fournit une référence visuelle pour appuyer leurs attentes, au grand dam des artistes qui ambitionnaient souvent de faire la démonstration de leur talent créatif. On rapporte un dialogue imaginaire, paru en août 1858 dans la presse anglaise : il opposait un client qui s'attendait à être pris en photo en prélude à son portrait peint, afin d'être assuré que celui-ci serait ressemblant et de couper court aux effets de style de l'artiste (« *keep poetry at bay* » : tenir la poésie à distance), et le peintre, déconcerté par cette entrée en matière, qui quant à lui essayait de le convaincre que l'art était supérieur à la photographie.

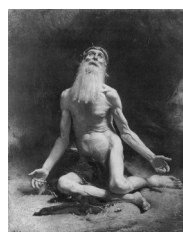
Les Anglo-saxons se montrèrent particulièrement soucieux de réalisme (Scharf, 1962 : 259 note 10). Les Américains, notamment, appréciaient le daguerréotype parce qu'il montrait les gens sous une

lumière peu flatteuse. En 1846, un voyageur américain affirmait que le daguerréotype introduirait une révolution « dans les attendus moraux du portrait peint » (cité par Van Deren Coke, 1981 : 22).

Le portrait ne fut pas le seul genre artistique appelé à davantage de réalisme sous l'influence de la photographie. On a surtout souligné combien cette exigence s'était infiltrée dans les écoles réalistes ou naturalistes, dont les représentants côtoyaient des photographes lors de leurs séances de peinture en plein air. Courbet collectionnait beaucoup de photographies dont il s'inspirait à l'occasion. Mais l'accent mis sur le réalisme de la représentation se retrouva également dans l'art académique qui développa une veine hyper-réaliste.



Léon-Augustin Lhermitte,  
*La paie des moissonneurs*,  
1882



Léon Bonnat,  
*Job*,  
1880

Ici, l'enjeu était tout autre : la technique, la virtuosité de ces peintres consacrés relevaient le défi de la photographie pour démontrer que leur art lui demeurerait définitivement supérieur<sup>6</sup>.

### *Innovations esthétiques*

La photographie attira des peintres comme Degas, Toulouse-Lautrec ou Bonnard, qui l'ont pratiquée activement ou s'en sont directement inspiré. Elle les conduisit à introduire dans leurs œuvres des innovations esthétiques marquantes pour l'époque.

Tout d'abord *le cadrage* : l'image photographique saisit le réel par le biais des rayons lumineux, mais elle le fait à l'intérieur d'un cadre prédéfini par les caractéristiques de l'objectif et du support photo-sensible. La prise de vue opère ainsi une découpe dans le réel existant pour n'en retenir d'une partie. C'est bien sûr un mode d'élaboration des images en tout point opposé à la composition des tableaux telle que celle-ci était enseignée dans la tradition académique : le peintre concevait son œuvre lui aussi à l'intérieur d'un format prédéterminé par la taille de la toile, mais il y agençait les différents éléments de son tableau comme un tout cohérent, se suffisant à lui-même, et non pas comme le fragment d'un ensemble plus vaste qu'il n'aurait pas réussi à restituer dans son intégralité. Sous l'influence de l'image photographique, certains artistes vont concevoir des scènes de la vie de leur temps, voire des portraits, comme des aperçus photographiques, se risquant même à couper certains objets ou personnages comme s'ils débordaient du cadre – à l'instar du hors-champ de la photographie :

---

6 L'étude de Raymonde Moulin sur « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 » révèle que la photographie n'apparut dans ces expositions qu'à partir de 1880 (1976 : 397)



Toulouse-Lautrec,  
*Un coin du Moulin de la Galette*,  
1892



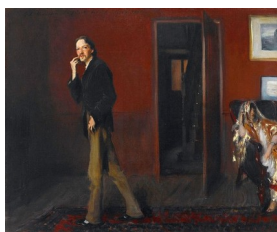
Degas,  
*Place de la Concorde*,  
1875 :  
il s'agit en réalité du portrait  
du vicomte Lepic et de ses filles



Degas,  
*La famille Bellelli*,  
1858-1867 :  
en bas à droite,  
le chien est coupé par le cadrage du tableau

Cette audace, qui visait à donner à ces œuvres un air encore plus moderne, fut évidemment dénoncée par la critique académique comme un défaut manifeste de composition.

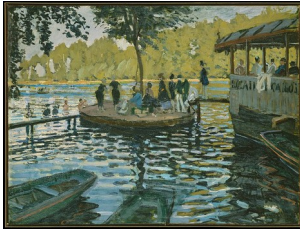
Autre effet : *la profondeur de champ*. La plupart des photographies ne restituent pas avec une égale netteté les plans successifs selon lesquels se présentent les objets visibles à travers l'objectif. Un effet de profondeur est créé par le contraste entre les divers éléments selon qu'ils apparaissent nets ou flous sur l'image. Cet effet, connu depuis longtemps par les peintres, se vit accentué par les impressionnistes et les artistes qui reprirent leurs innovations.



James Abbott McNeill Whistler,  
*Portrait de Robert Stevenson*,  
1885

Enfin, à partir des impressionnistes, s'engagea dans la peinture une *quête de l'instant* qui devait pour partie son inspiration à la photographie. Même si la prise de vue photographique demeura plutôt lente pendant une bonne partie du XIX<sup>e</sup> siècle, l'amélioration incessante de la sensibilité des plaques photographiques permit d'en réduire la durée jusqu'à la limiter à quelques secondes et bientôt moins. Saisir et fixer une image sous sa forme définitive en aussi peu de temps était absolument novateur pour l'époque. Pour les tenants de la tradition académique, c'était le signe par excellence que cette nouvelle sorte d'image ne pourrait jamais accéder à la qualité supérieure de l'art qui, selon eux, exigeait du travail dans la durée. Mais pour les impressionnistes, c'était au contraire une forte stimulation à essayer de saisir à leur tour sur la toile et à leur façon les instants les plus fugitifs et leurs déclinaisons visuelles. D'ailleurs, on peut considérer que les impressionnistes ont inventé l'instantané avant que la photographie n'ait été techniquement capable

de le saisir. Dès 1869, Monet et Renoir s'efforçaient de capter les reflets changeants de la lumière sur les eaux de la Seine :

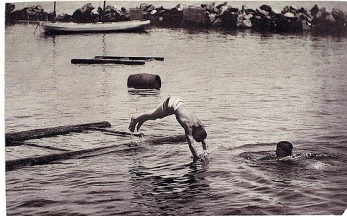


Monet,  
*La Grenouillère*,  
1869



Renoir,  
*La Grenouillère*,  
1869

alors que les premiers instantanés photographiques ne furent réalisés qu'à partir des années 1880 :



Albert Lugardon,  
*Plongeon*,  
vers 1882



*Femme sur la plage*,  
photographie,  
date ?



Monet,  
*Camille à la plage*,  
1870

Ainsi, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le vocabulaire visuel de la photographie avait été assimilé par les peintres, à des degrés divers cependant selon qu'ils s'inscrivaient dans la tradition académique ou dans les avant-gardes artistiques. Dans le domaine du portrait, nous verrons bientôt que la photographie reprendra les questionnements fondamentaux qui travaillaient le portrait depuis la Renaissance en leur apportant des réponses nouvelles, parfois radicales. Dans le même temps où le portrait s'effaçait largement du spectre de l'art moderne.

## Bibliographie

CHARPY, Manuel, 2000 – *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse en histoire contemporaine, Université François-Rabelais de Tours.

HENISCH, Heinz K. et Bridget A., 1994 – *The Photographic Experience 1839-1914: Images and Attitudes*, University Park, Pennsylvania State University Press.

HENISCH, Heinz K. et Bridget A., 1996 – *The painted photograph. 1839-1914 : Origins, Techniques, Aspirations*, University Park, Pennsylvania State University Press.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André, 1986 – *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas.

MONDENARD, Anne, 2006 – « Du bon usage de la photographie », in *Ingres*, Paris, Musées du Louvre Éditions-Gallimard, pp. 45-53.

MOULIN, Raymonde, 1976 – « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, 17-3, pp. 383-422.

NEWHALL, Beaumont, 1967 – *L'histoire de la photographie : depuis 1839 jusqu'à nos jours*, Paris, Le Bélier-Prisma (traduite de l'américain par André Jammes).

ROSENBLUM, Naomi, 1992 – *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville Press.

SCHARF, Aaron, 1962 – *Art and Photography*, Londres, Penguin Press.

VAN DEREN COKE, Franck, 1981 – *The Painter and the Photograph*, Albuquerque, University of New Mexico Press.