



HAL
open science

**Compte rendu de l'exposition Foto. Buch. Kunst.
Umbruch und Neuorientierung in der Buchgestaltung.
Österreich 1840-1940**

Laureline Meizel

► **To cite this version:**

Laureline Meizel. Compte rendu de l'exposition Foto. Buch. Kunst. Umbruch und Neuorientierung in der Buchgestaltung. Österreich 1840-1940: (28 juin-22 sept. 2019. Vienne, Albertina). Photographica, 2020, Patrimoines photographiques, matière de l'histoire, 1, pp.176-178. hal-02977159

HAL Id: hal-02977159

<https://hal.science/hal-02977159>

Submitted on 24 Oct 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.

Laureline Meizel, compte rendu de l'exposition *Foto. Buch. Kunst. Umbruch und Neuorientierung in der Buchgestaltung. Österreich 1840-1940*. 28 juin-22 sept. 2019. Vienne, Albertina, *Photographica*, n° 1, 2020, p. 176-178

Mis en ligne le 15 septembre 2020, consulté le 17 octobre 2020. URL :

<https://devisu.inha.fr/photographica/256>

Depuis une quinzaine d'années, les expositions sur le livre et la photographie se sont multipliées. Conçues dans le sillage de la publication par Gerry Badger et Martin Parr de *The Photobook: A History*¹, elles ont généralement porté sur des ouvrages parus au XX^e siècle, sélectionnés selon une perspective nationale². Tenue durant l'été 2019 à l'Albertina, l'exposition *Foto. Buch. Kunst. Umbruch und Neuorientierung in der Buchgestaltung. Österreich 1840-1940*³ marque donc une première, sinon par le cadrage de l'espace géographique examiné, du moins par la période considérée.

Ce décentrement chronologique prend sa source dans les orientations données à la patrimonialisation de la photographie depuis le début des années 2010 en Autriche, auxquelles ont activement participé les deux commissaires de l'exposition. Monika Faber dirige en effet le Photoinstitut Bonartes, créé en 2011 pour favoriser les travaux sur l'histoire de la photographie d'Europe centrale, et de l'Autriche en particulier, du XIX^e siècle aux années 1930. Dans ce cadre, Hanna Schneck supervise depuis 2012 le programme de valorisation du fonds historique de la Bibliothèque photographique de l'Institut de formation et de recherche sur les arts graphiques de Vienne⁴, dont découle l'exposition. Riche de 30 000 volumes consacrés aux techniques et à l'esthétique de la photographie et de la reproduction photomécanique des origines aux années 1930, ce fonds a été déposé en prêt permanent à l'Albertina, où se poursuit sa valorisation depuis 2014⁵. Justifiant le choix du musée et la focale nationale privilégiée par les commissaires, cette politique patrimoniale éclaire aussi le stimulant déplacement du regard que celles-ci ont porté sur le livre et la photographie dans leur exposition. S'appuyant sur des ouvrages conçus comme des outils par les membres de l'Institut de formation et de recherche sur les arts graphiques, Faber et Schneck les ont considérés comme des sources, et plus encore comme des sujets d'histoire, dont l'étude a enrichi les deux axes de l'exposition.

Le premier, le plus novateur, était dédié à la présentation des moyens proposés pour associer la photographie et les arts graphiques afin d'accentuer leur potentiel épistémologique et médiatique. Le second, le plus évident, resserrait le propos sur le titre de l'exposition, en explorant les modifications entraînées dans l'édition du livre par la volonté d'y employer les images photographiques de 1840 à 1940. Ces deux axes étaient développés à travers un parcours chrono-thématique réparti sur six salles, qui multipliait les dispositifs d'exposition. Dans la troisième salle, un montage mural de couvertures de livres montrait ainsi leur évolution graphique au cours de la période envisagée, quand la dernière était occupée par la désormais classique projection de vidéos de lecture des ouvrages exposés. Mais ce parcours se distinguait surtout par la multiplicité des types de sources convoquées – épreuves photographiques et photomécaniques, manuels, ouvrages –, dont plusieurs étaient absolument inédits dans le cadre d'une exposition sur le livre et la photographie.

La visite débutait ainsi par la présentation d'un objet jusqu'à ce jour absent des manifestations sur le sujet, et encore rare dans les collections : une matrice imprimante, en

l'occurrence un daguerréotype phot gravé en 1843 grâce au procédé de l'autrichien Josef Berres, publié en 1840 sous le nom de *Phototyp*⁶. Avec l'impression correspondante, le traité de l'inventeur et d'autres essais, cette première cimaise permettait de saisir d'emblée les difficultés présidant à la combinaison de l'image photographique et du texte imprimé, mais aussi le désir précoce de les contourner et les moyens mis en œuvre à cet égard, qui visaient dans ce cas à parer aux qualités d'image unique et d'image-objet du daguerréotype, en le mordant directement par les acides pour l'employer comme une planche gravée en taille-douce. En présentant les grandes étapes du *Phototyp*, cette cimaise éclairait en outre un procédé éclipsé de l'historiographie par ses homologues français – ceux d'Alfred Donné et d'Hippolyte Fizeau – jusqu'à une récente étude, basée en partie sur les collections de l'Albertina⁷. À sa suite, l'exposition soulignait la rapidité de la diffusion des informations relatives à l'invention française après sa divulgation, ainsi que la promptitude des expérimentations menées pour exploiter la photographie dans l'édition, hors même l'espace francophone.

Cependant, comme le montrait le reste de cette première salle, le *Phototyp* est demeuré au stade de l'essai. Une fois la multiplicité des images photographiques sur papier conquise avec le calotype et ses dérivés, ce procédé très complexe fut frappé de caducité, à l'instar de ses équivalents hexagonaux. Exposés sous vitrines face à la première cimaise, les ouvrages des années 1850-1870 étaient donc illustrés par des tirages argentiques sur papier montés à la reliure ou sur la page, et parfois par des gravures ou des lithographies réalisées d'après photographies. Exigeant d'augmenter la durée et la main-d'œuvre nécessaires à leur production, de tels ouvrages étaient néanmoins extrêmement coûteux et de diffusion restreinte, quand leurs illustrations pouvaient être déçues de l'exactitude attribuée au *medium* photographique.

Parallèlement, des recherches furent donc menées pour combiner la photographie, la gravure et l'imprimerie. En Autriche, deux établissements d'envergure nationale conduisirent plus particulièrement ces travaux : l'Imprimerie royale et impériale de la cour et de l'État⁸, notamment sous la direction d'Alois Auer de 1841 à 1868, puis l'Institut de formation et de recherche sur les arts graphiques de Vienne, créé en 1888 et dirigé par Josef Maria Eder jusqu'en 1922, à l'origine de l'exposition. La deuxième salle, qui leur était consacrée, était alors particulièrement enthousiasmante. Matérialisant les richesses redécouvertes grâce au récent répertoire du collectionneur David A. Hanson⁹, les planches, les objets et les ouvrages présentés démontraient le foisonnement et la beauté bigarrée des résultats de ces travaux. Plus encore, ils dévoilaient à quel point ces recherches ont débordé la question de l'illustration du livre par la photographie au cours du long XIX^e siècle. Les œuvres exposées soulignaient en effet que la photographie était conçue dans ces institutions comme un moyen de représentation et/ou de réplique. Par conséquent, elle se trouvait englobée dans un ensemble beaucoup plus vaste de procédés hybrides, destinés à accroître la masse des connaissances positives et à en accélérer la circulation dans toutes les couches de la société, par le biais de différentes formes médiatiques, et non seulement du livre. En témoignaient par exemple les *Naturselbstdrucke* (« impressions naturelles ») réalisées en noir ou en couleurs, en relief ou en creux, dans les années 1850 à l'Imprimerie impériale, à partir de contre-moules des empreintes d'artefacts ou d'éléments naturels obtenus par galvanoplastie. Si ces épreuves plus-que-réelles ne devaient donc rien à la photographie, leur processus indicel et leur destination conduisaient pourtant Auer à les inclure dans le même orbe que celui de la photographie appliquée à l'édition¹⁰. À ce titre, son coffret de démonstration – le *Polygraphischer Apparat* – constituait un sommet de l'exposition.

Façonné autour de 1853 sous la forme d'un imposant in-folio, cet écrin lui servait à présenter des spécimens de matrices et d'épreuves réalisés à l'aide de procédés exploités conjointement à l'Imprimerie, tels que la *chemitypie*, la *glyphographie*, la galvanographie, la chromolithographie, mais aussi la photographie et la microphotographie.

Pour l'historien.ne de la photographie imprimée, cette deuxième salle permettait donc de saisir dans leur plein les raisons pour lesquelles l'Imprimerie impériale et l'Institut de formation et de recherche ont été tôt reconnus et enviés par les acteurs des mondes de l'édition et de la photographie hors des frontières de l'Empire austro-hongrois, alors même que ces deux institutions sont le plus souvent négligées dans l'historiographie. Malheureusement, le cadrage national de l'exposition excluait la formulation de cette réception. Ce défaut de contextualisation entraînait en outre des confusions, par exemple dans la chronologie des inventions techniques. Il empêchait surtout de discuter des apports de l'Autriche en matière de reproduction photomécanique et d'édition photographique, et de creuser plus avant la question de ses échanges avec d'autres pays, ou celle de son influence, notamment dans la seconde moitié du long XIX^e siècle.

Plus problématique, la focale sur le livre n'était jamais justifiée par les commissaires. Au vu des pistes de réflexion développées dans les deux premières salles, la suite de l'exposition, concentrée sur cet unique média, devenait pourtant difficile à apprécier, ce d'autant plus qu'elle se réduisait à un simple classement thématique. Dans les trois salles suivantes, les ouvrages publiés de la fin du XIX^e siècle à 1940 étaient regroupés par sujet : archéologie, ethnologie, voyages, médecine, sociologie, arts industriels ou encore architecture. Toutefois, l'absence de comparaison avec les autres formes médiatiques mobilisées par ces disciplines pour formaliser et diffuser leurs résultats – périodiques ou cartes postales par exemple –, de même qu'avec les autres moyens utilisés pour illustrer leurs ouvrages, empêchait de bien saisir les spécificités du livre illustré par la photographie dans ces domaines, comme les apports de celle-ci au graphisme et au contenu de leurs publications.

Étant donné la modestie de l'espace accordé à cette exposition à l'échelle de l'Albertina, l'ampleur de la période envisagée peut excuser ces biais. Le catalogue leur apporte en outre de nombreux correctifs¹. Dirigé par les commissaires, il privilégie le premier axe de l'exposition, en multipliant les chapitres sur l'histoire sociale et culturelle des usages médiatiques de la photographie en Autriche, replacés dans une perspective internationale. L'analyse du second axe y tient un rôle de contrepoint, matérialisé par les encarts confiés à des spécialistes sur un livre particulier, dont quelques feuillets sont reproduits en fac-similé et insérés à la reliure au sein ou entre les chapitres. Remarquablement maquetté, imprimé et façonné pour un prix très abordable, ce parfait exemple de la longue tradition autrichienne en matière de photographie, de graphisme et de fabrication constituera donc un jalon important dans le renouvellement de l'histoire de l'édition photographique, en contribuant à son analyse transmédiatique et transnationale.

¹ Gerry Badger et Martin Parr, *The Photobook: A History*, 3 vol., Londres et New York : Phaidon, 2004, 2006 et 2014.

² Voir la deuxième partie de Laureline Meizel, « *Images à la sauvette* et papiers gras ou pourquoi et comment se salir les doigts. Méditations sur le *photobook*, d'après l'exposition de la fondation Henri Cartier-Bresson (11 janv.-23 avr. 2017) », *Carnet de recherche de l'ARIP*, 2017, <<https://arip.hypotheses.org/1807>>.

³ *Photo. Livre. Art. Modification et réorientation dans la conception du livre. Autriche 1840-1940* [toutes les traductions sont de l'auteure de cette note].

⁴ En allemand le *k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt*.

⁵ <<https://photobib.bonartes.org/index.php/startseite.html>>.

⁶ Josef Berres, *Phototyp nach der Erfindung des Professors Berres in Wien*, Vienne : [Privatdruck], 1840.

⁷ Martin Jürgens, Ioannis Vasallos et Lénia Fernandes, « Joseph Berres's *Phototyp*: Printing Photography in the Service of Science », *The Rijksmuseum Bulletin*, vol. 66, n° 2, 2018, 144-169.

⁸ En allemand la *k.-k. Haus-, Hof- und Staatsdruckerei*.

⁹ David A. Hanson, *Checklist of Photomechanical Processes and Printing 1825-1910*, s.l. : D. A. Hanson, 2017.

¹⁰ Naomi Hume, « The Nature Print and Photography in the 1850s », *History of Photography*, vol. 35, n° 1, 2011, 44-58.

¹¹ Monika Faber et Hanna Schneck (dir.), *Foto. Buch. Kunst. Umbruch und Neuorientierung in der Buchgestaltung. Österreich 1840-1940*, cat. exp. (Vienne, Albertina, 28 juin-22 sept. 2019), Vienne : Albertina/Photoinstitut Bonartes/Schlebrügge.Editor, 2019, 240 p., avec annexes, illustrations n&b et couleurs. 39,90 €.