

HISTOIRE DES ARTS XIXème SIÈCLE LA PHOTOGRAPHIE ET LE CINÉMATOGRAPHE, réel ou illusion ?

Le XIXème siècle se caractérise par de nombreuses innovations techniques qui vont profondément modifier les pratiques artistiques et le regard porté sur le monde qui nous entoure. Les deux grands apports de ce siècle sont indéniablement la photographie inventée en 1839 et le cinématographe né en 1895. Il n'est pas question ici de faire un historique de ces deux innovations majeures relatives à la question de l'image mais de **les questionner dans leurs enjeux et leurs spécificités**.

En effet, penser à la photographie ou au cinématographe, c'est envisager deux techniques d'enregistrement du réel avec tout ce qu'elles peuvent avoir d'objectivité, voire de neutralité. Or, **il est paradoxal de constater que ces techniques d'enregistrement du réel ont, dès leur invention, étaient souvent mises au service de la mise en scène, de l'artifice, de la théâtralisation et de l'illusion** alors que c'est du côté de la réalité et de son immédiateté tangible que nous serions enclins à les appréhender *a priori*. Voyons donc en quoi ces deux techniques ont articulé le réel et l'illusion.

Si la photographie a cette capacité nouvelle, par rapport à la peinture, de saisir la réalité et la vie dans leurs manifestations les plus quotidiennes avec objectivité, il apparaît que dès ses débuts, elle a été utilisée pour fixer des scènes construites de toutes pièces. Loin donc d'être un moyen d'enregistrer la réalité de manière factuelle et documentaire, elle a été placée sous l'égide de l'illusion, héritée de la tradition picturale, dans l'idée de répondre au goût de l'époque du travestissement et de la théâtralisation.

C'est essentiellement la photographie victorienne, de 1840 à 1880, qui a mis en lumière cette tendance avec des photographes comme Julia Margaret CAMERON (1815-1879), Oscar Gustave REJLANDER (1813-1875), Henry PEACH ROBINSON (1830-1901) ou encore Lewis CARROLL (1832-1898, Charles Lutwidge Dodgson dit). **Sous l'influence de modèles picturaux, ces photographes et d'autres encore, entreprennent de mettre en scène des sujets littéraires, religieux, historiques ou de genre.** Leurs photographies apparaissent comme de véritables compositions artistiques, largement ancrées dans la pratique des tableaux vivants, des charades mimées et du théâtre amateur très en vogue dans les familles de la noblesse et de la bourgeoisie.



O.G. REJLANDER, *Les deux façons de vivre*, 1857, épreuve à l'albumine argentique, 40,9x76,8, Moderna Museet, Stockholm



Roger FENTON (1819-1869), *Zouave, 2^{ème} division*, 1855, épreuve sur papier salé, LA County Museum of Art, LA

Ces fantaisies photographiques témoignent du goût de l'époque victorienne pour la narration et la fiction, au carrefour du monde médiéval des légendes arthuriennes et de l'univers de Walter SCOTT ou de William SHAKESPEARE et de la peinture. Cela traduit aussi le goût pour le déguisement et le travestissement qui permettait d'être, le temps d'une mise en scène photographique, un *autre* au sens large, un autre d'ailleurs ou d'une autre condition sociale. *L'Album de Mar Lodge* montre que la famille royale aussi se prêtait volontiers à cette mise en scène de soi.

Au-delà de ces mises en scène, il est intéressant de se pencher sur les artifices qui ne résultent pas de décors et de déguisements mais de manipulations faites à la prise de vue ou avec les négatifs. Ainsi, une des photographies les plus célèbres de cette période, *The Two ways of life* de O.G. REJLANDER, acquise par Victoria pour son époux le Prince Albert, est la **combinaison de trente négatifs différents donnant lieu à une seule et même image.**



Cette approche de *collage* témoigne de véritables tours de force techniques récurrents à cette époque qui sont à l'origine d'un débat sur la nature artistique de la photographie. En effet, avec ces photographies de grandes dimensions, utilisant parfois le photomontage et le trucage, nous sommes là bien loin d'une pratique d'enregistrement du réel immédiat et quotidien.

O.G. REJLANDER, *Temps durs*, 1860, épreuve à l'albumine argentique, George Eastman house, Rochester

Fantaisie et féerie se côtoient dans ces images produites par des professionnels, souvent peintres de formation, ou par des amateurs éclairés comme pouvait l'être Lewis CARROLL qui pouvait retrouver par ce médium une imagerie construite de toutes pièces qui n'était pas sans rappeler son univers littéraire. Ce goût pour le merveilleux, que partagent aristocrates et anonymes dans cette nouvelle pratique de l'image, trouve son apogée dans le travail de Julia Margaret CAMERON, en particulier dans les années 1864-1875, avec ses madones à l'enfant et ses anges, ses bourgeois de Calais et ses personnages shakespeariens très influencés par la peinture préraphaélite anglaise. Ses illustrations photographiques étaient conçues pour ressembler aux peintures à l'huile issues de ce mouvement qui cherchait à retrouver la pureté des primitifs italiens. L'intemporalité de ses mises en scènes sophistiquées, qui rompt avec un réalisme photographique de plus en plus présent dans cette décennie, se cristallise pleinement dans sa série photographique, réalisée en atelier en 1874-1875, illustrant *Les Idylles du roi* de son ami Alfred TENNYSON (1809-1892) qui est un recueil de poèmes sur les légendes arthuriennes.



A gauche, Lewis CARROLL, *Saint George et le dragon*, 1875, épreuve à l'albumine argentique, 11,6x14,8, Metropolitan museum of art, NY



A droite, Julia Margaret CAMERON, *Gareth et Lynette*, 1874, épreuve à l'albumine argentique, 34,8x25,9

Il nous est permis de penser que le réalisme et la conformité de ces mises en scène photographiques au siècle qui les a vues naître, se situent dans la traduction des goûts de l'époque : celui de l'exotisme et de l'orientalisme, et plus largement des voyages, celui pour le théâtre et le décor, celui pour la littérature et enfin celui pour les innovations techniques.

Ces engouements multiples se manifestent dans l'émergence de pratiques d'artistes qui commencent à être décloisonnées et protéiformes. L'exemple de Lewis CARROLL, écrivain et photographe, est significatif. Il a d'ailleurs la clairvoyance de ce qui sera plus tard le spectacle cinématographique puisqu'il écrit en 1856 dans son journal " Je pense que ce serait une bonne idée que de faire peindre sur les plaques d'une lanterne magique les personnages d'une pièce de théâtre que l'on pourrait lire à haute voix : une espèce de spectacle de marionnettes".

Avant de clore ce paragraphe sur la photographie victorienne comme vecteur d'illusion et de fantaisie, il convient d'évoquer une autre de ses richesses : la pratique essentiellement féminine qui consiste en la réalisation d'albums. Mêlant le réel et l'artifice, ils articulent des fragments de photographies détournés et la pratique de l'aquarelle.

Ces albums créés dans les années 1860 montrent, au fil de leurs pages, des photomontages (ou photocollages) empreints, pour certains, de réalisme et, pour d'autres, de merveilleux. Cette pratique négligée et oubliée de jeu avec les images constitue un témoignage sur les loisirs des femmes aisées de cette époque et sur une photographie qui devenait de plus en plus accessible et quotidienne.



Elisabeth PLEYDELL-BOUVERIE (?-1889), 1872-77, collection George Eastman House, Rochester

L'exposition *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* lui est d'ailleurs consacrée en cette année 2010 à l'Art Institute de Chicago, exposition qui voyagera ensuite à New York et à Toronto. Cet événement permet d'exhumer ou, à tout le moins, de mettre au jour un phénomène de société qui était tout à fait **novateur en ce qu'il articulait deux pratiques de l'image, entre présentation et représentation, entre objectivité du réel et fantaisie, tout en faisant émerger la notion de décoratif**. Il est très certainement question d'une vraie manifestation de la modernité dans cette pratique féminine, avec ses hybridations, ses ruptures d'échelle, ses images surréalistes avant l'heure tantôt teintées d'humour ou de subversion.

Les auteurs ne sont pas toujours identifiés et identifiables mais qu'importe ! C'est le témoignage d'une époque et des pensées féminines partiellement dévoilées dans ces manipulations d'images qui prime ainsi que l'innovation que la réalisation de ces albums proposait.



Georgina BERKELEY (1831-1919), page de l'*Album Berkeley*, 1867-71, collage, aquarelle et tirages à l'albumine, Musée d'Orsay



Constance SACKVILLE-WEST (1846-1929), page de l'*Album Sackville-West*, 1867-73, George Eastman House, Rochester

Après avoir envisagé la photographie dans ses manifestations théâtralisées, illusionnistes et narratives, nous allons voir en quoi **elle répond aussi à sa spécificité technique de restitution du réel**, "puisque'elle

nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude" pour reprendre le mot de Charles BAUDELAIRE (1821-1867), de son *Salon de 1859*. Le domaine qui sera essentiellement abordé sera celui de la naissance du portrait photographique et de l'idée d'identité.

Si des photographes comme Roger FENTON, Hippolyte BAYARD (1801-1887) ou encore Oscar Gustave REJLANDER se mettent en scène dans leur travail de l'image, ce n'est pas pour donner à voir la réalité de ce qu'ils sont mais pour jouer un personnage l'instant de la prise photographique, un zouave pour le premier, un noyé pour le deuxième ou un soldat pour le dernier. Il n'est pas question d'un propos sur l'identité propre mais sur la mise en scène de soi dans un rôle identifiable ou reconnaissable. **C'est le personnage qui prime et non la personne dans ces scénettes** plus ou moins complexes sur le plan du décor, du déguisement ou de la composition. L'artifice est plus ou moins masqué mais ce qui en ressort c'est le sentiment de narration photographique en lien avec un récit de fiction.

Mais au moment où la mise en scène de soi comme personnage est courante dans les pratiques photographiques sont également conçues des images composées et fabriquées intégrant la question de l'identité, de la personne nommée et reconnaissable immédiatement. **La tradition du portrait pictural historié se perpétue donc au moyen de l'enregistrement photographique.** Une différence importante est toutefois à relever : les modèles posent rarement habillés en figures mythologiques ou en héros préférant jouer des rôles nouveaux liés aux horizons ouverts ou démocratisés au XIXème siècle ou aux goûts de cette époque. Ainsi, l'orient et le voyage sont souvent convoqués avec des éléments de décor tels que des malles, des meubles volants en cannage, des costumes ou accessoires exotiques alors en vogue, de même que les personnages contemporains ou les rôles particulièrement appréciés en ce temps.

Warren THOMPSON se portraiture en artiste, en penseur ou encore en arabe alors que Oscar Gustave REJLANDER se donne à voir en Garibaldi. Loin d'être un portrait (ou autoportrait) tel que nous l'entendons *a priori*, chaque image photographique est une vraie mise en scène de la personne où le décor et le costume sont toujours particulièrement soignés afin de viser la vraisemblance et de témoigner d'une certaine authenticité. Il s'agit donc de *portrait de fantaisie* et de fiction où l'identité a sa place mais où elle ne se suffit pas à elle-même dans la réalité physique et quotidienne du visage et du corps. Rappelons-le, une fois encore, le goût du décor et du travestissement était très marqué en ces temps où l'on appréciait le théâtre, de ses formes les plus nobles à ses manifestations les plus populaires, la littérature et les contes ou encore l'orientalisme. **La photographie, dans cette pratique *artificialisée* du portrait, apparaît comme un substitut de la peinture puisqu'elle opère dans un registre illusionniste, et non quotidien et immédiat. Nous nous situons là dans un entre-deux du réel et de l'illusion.**



Lewis CARROLL, *Lorina et Alice Liddell en chinois*, 1859, tirage à l'albumine argentique



Lewis CARROLL, *Xie Kitchin*, 1874, tirage à l'albumine argentique

Au-delà de ces goûts partagés au XIXème, c'est aussi une sociologie de la photographie qui se dessine en regard de la production de portraits. Rappelons d'abord que la photographie demande, à ses débuts et pour des décennies, un temps de pose qui est loin de l'immédiateté que nous connaissons. Voilà peut-être un des éléments qui expliquent la question de l'attitude et du décor dans les pratiques photographiques. Mais cela ne saurait suffire. **Observer les portraits photographiques du XIXème siècle, c'est faire le constat d'un art de la posture et de la mise en scène où la personne joue toujours, peu ou prou, un rôle ou s'affirme dans son rang social, sa puissance ou sa renommée.**

Ainsi, qu'il s'agisse de personnalités, hommes de pouvoir ou comédiennes, ou non, le portrait témoigne d'une fonction ou d'une qualité, ces dernières se manifestant au travers d'éléments de décor et d'une mise en scène rigoureuse et soignée. Chaque détail est pensé dans ce travail réalisé presque exclusivement en studio : composition de l'image, éléments mis en œuvre, lumière. Les éléments constitutifs de ces décors sont principalement des meubles, des rideaux ou une toile de fond qui théâtralisent et encadrent l'ensemble, des éléments architectoniques comme des colonnes qui structurent l'espace et véhiculent l'idée de pouvoir et de solennité.



Camille SILVY (1834-1910), *Silvy dans le studio avec sa famille*, 1866, tirage à l'albumine, collection privée, Paris



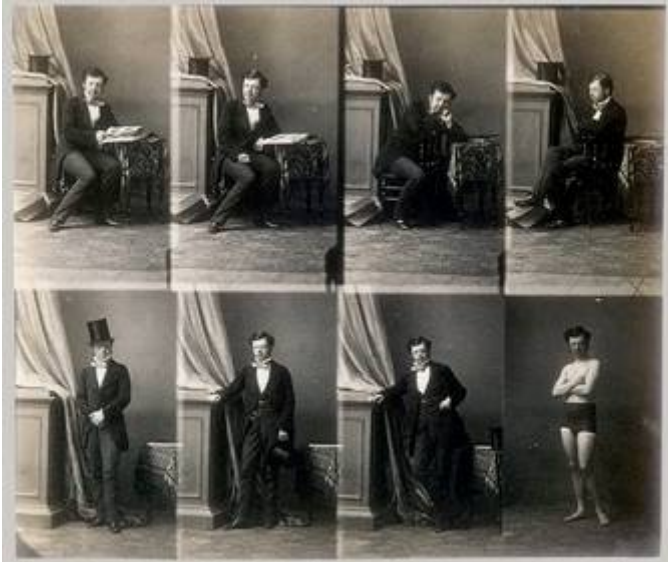
Camille SILVY, *Ferdinand Philippe Marie d'Orléans, duc d'Alençon*, 1861, tirage à l'albumine, 8,5x5,5, National portrait Gallery, Londres

Le décor se met au service du réalisme de la photographie dans la mesure où le modèle se voit renforcé dans sa fonction ou son rang par des éléments extérieurs à lui qui l'environnent et le situent. C'est pourquoi, le cadrage est en plan moyen, afin de montrer le (ou les) protagoniste(s) en pied mais aussi le lieu. A la différence des portraits peints ou sculptés, c'est la totalité du corps qui est privilégiée et non exclusivement le visage et le buste.

Attitude, posture, expressivité du corps et éléments de décor deviennent les fondements de ces portraits photographiques qui débordent la seule question de l'identité propre. Regarder une photographie, c'est avoir, en effet, de nombreux indices sur la personne représentée et sa place dans la société ce qui nous permet de penser que la fonction photographique n'est pas strictement identitaire, elle devient aussi sociale. Si réalisme il y a, il ne se situe donc pas dans l'immédiateté de la prise photographique avec ce qu'elle pourrait avoir d'objectif et de documentaire mais dans la restitution fidèle ou dans l'adéquation de la personne photographiée et du décor qui l'accompagne.

Il est à préciser, du point de vue de l'histoire de la photographie, qu'un événement important va marquer l'année 1854. En effet, c'est l'année où **André Adolphe Eugène DISDÉRI met au point un nouvel appareil photographique qui peut reproduire six à huit clichés sur la même plaque de verre**. Cela rompt avec le daguerréotype, qui ne permet qu'un seul portrait et qui est, de fait, plus coûteux. Cet appareil utilisant le collodion humide va démocratiser la photographie et la développer au travers du **portrait-carte, aussi appelé carte de visite et déposé comme tel**. L'engouement pour la photographie va prendre un nouvel essor puisqu'elle devient une activité commerciale à grande échelle, avec cette réduction des coûts et cette capacité à reproduire les images. Plus que jamais, elle s'affirme comme un moyen de représentation du statut social.

D'un point de vue technique, les photographies sont réalisées avec plusieurs objectifs ce qui permet une approche séquentielle, visible lorsque les photographies ne sont pas découpées et qu'elles se présentent sous forme de planches (exemple du portrait du *Prince Lobkowitz* reproduit ci-dessous). Dans la réalité quotidienne du XIXème siècle, elles étaient séparées et contrecollées sur une plaque de carton de 10,5x6,5 cm, d'où le nom de *carte de visite*. La photographie n'était donc plus un luxe réservé à quelques-uns, elle se démocratisait dans les couches aisées de la population, notamment sous l'impulsion de Napoléon III, lui-même modèle de DISDÉRI, seul ou avec sa famille.



André Adolphe Eugène DISDÉRI (1819-1889), *Prince Lobkowitz*, 1858, tirage à l'albumine argentique d'après une plaque de verre, 20x23,2, Metropolitan museum, NY



André Adolphe Eugène DISDÉRI, *Napoléon III*, vers 1857-60, tirage à l'albumine argentique, format carte de visite

Avec le développement des cartes de visites naît la pratique de l'album dans les familles ainsi que l'idée de la carte comme marchandise, avec l'apparition de collections. Ainsi, il a été vendu plus de trois millions de cartes de la Reine Victoria entre 1860 et 1862.

Notons qu'outre les photographies des puissants, ce sont aussi les cartes des comédiens qui sont à la mode avec le goût marqué au XIXème pour le théâtre et pour le spectacle.

Il est intéressant de constater que l'identité propre des personnes photographiées s'affirme de plus en plus, notamment au travers du cadrage qui évolue. D'un plan moyen qui donnait à voir les éléments de décor, la prise photographique se rapproche comme nous pouvons le constater dans le portrait de Napoléon III par DISDÉRI ou dans ceux des comédiennes prises par le studio londonien DOWNEY dans les années 1890. Il n'est pas encore question de plan rapproché taille ou poitrine comme nous l'entendons aujourd'hui mais de plan *américain*. Le regard se concentre davantage sur la physionomie marquant davantage l'identité propre avec la singularité des traits et non le statut social par l'entremise du décor et d'un espace organisé et scénarisé.



Studio DOWNEY (W. & D. DOWNEY)

A gauche, *Sarah Bernhardt*, 1890, Woodburytype National portrait Gallery

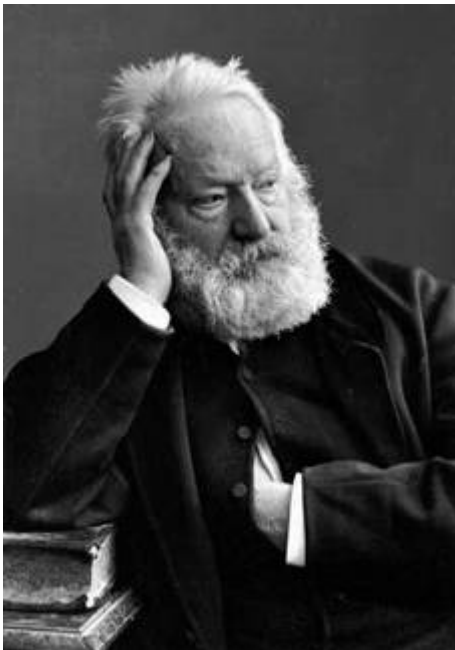
A droite, *Lillie Langtry*, 1891, 22,9x17,8



La photographie est à la mode. Tout un chacun en possède et désire se faire photographier par les studios qui se multiplient: DISDÉRI, CARJAT, NADAR, MAYER ou encore PIERSON. A ces ateliers professionnels de qualité s'opposent des ateliers où le travail s'avère standardisé et médiocre, pour répondre à une demande de plus en plus forte et sans exigence artistique. C'est ce que NADAR (1820-1910, Adrien Gaspard-Félix Tournachon dit) dénonce d'ailleurs à propos de ses concurrents MAYER ET PIERSON qui se contentent " d'un format à peu près unique, singulièrement pratique pour l'espace de nos logements bourgeois. Sans s'occuper autrement de la disposition des lignes selon le point de vue le plus favorable au modèle, ni de l'expression de son visage, non plus que de la façon dont la lumière éclaire tout cela. On installait le client à une place invariable, et l'on obtenait de lui un unique cliché, terne et gris à la va-comme-je-te-pousse ".¹

Mais que se passe t-il du point de vue de la perception et de l'enregistrement du réel ? Il est indéniable que **la photographie d'identité s'affirme de plus en plus en tant que représentation de la physionomie des modèles.** Le décor et les indices se rapportant à la personne photographiée disparaissent de plus en plus laissant pleinement sa place à la réalité physique du corps, cadré à mi cuisses, à la taille ou à la poitrine, et plus rarement au niveau du visage. Ainsi, **dans les portraits de NADAR représentant les célébrités artistiques de son temps (écrivains, artistes peintres, musiciens ou comédiens) rares sont les éléments extérieurs liés aux modèles qui subsistent.**

Ce que privilégie cette génération de photographes français, c'est l'image de la personne dans la singularité de ses traits, de son regard et de son attitude. Une étude de la place des mains dans des poses classiques est également au cœur du travail de NADAR qui fait ainsi écho à la pratique ingresque du portrait. Il n'est nullement question d'exagération dans les attitudes et les expressions ; ce qui prime, c'est la restitution fidèle de l'identité et de l'essence du modèle.



NADAR, Victor HUGO



Sarah BERNHARDT



Gustave COURBET

Pour cela, la lumière est savamment travaillée ainsi que la posture afin de traduire la sensibilité, la concentration ou l'esprit du modèle. Il s'agit donc de portraits d'identité, de portraits physiques, mais qui, au-delà de l'apparence, visent aussi à montrer l'intériorité, ce qui nous amène à les considérer comme des photographies artistiques et non seulement comme des photographies documentaires. Rappelons, à ce propos, que cette pratique de l'image a toujours suscité des réserves, voire des critiques, notamment de

¹ NADAR, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, p. 198.

la part de Charles BAUDELAIRE dans son *Salon de 1859*, pour qui " l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature". Et de conclure " Un moyen industriel ne peut prétendre à l'art, dont la vocation est d'exprimer le beau ".

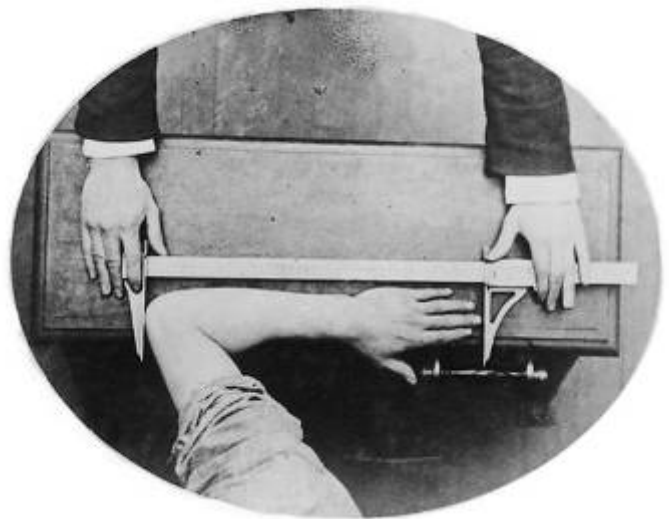
En regard de toutes ces pratiques photographiques mises en scène ou plus soucieuses de la **question de l'identité**, il est à mentionner que le XIXème siècle est également porteur d'un **type de photographie strictement identitaire et documentaire** qui sera mis au point par Alphonse BERTILLON (1853-1914) dès 1870. Nous sommes, avec son travail, dans un enregistrement et une restitution les plus fidèles et les plus objectifs possible de la réalité physique des personnes et dans l'émergence de la notion d'individu.

De quoi s'agit-il exactement ? Le bertillonage est le premier système d'identité judiciaire qui avait pour projet de distinguer les individus au moyen de deux photographies (visage de face et de profil, cadré en gros plan et neutre sur le plan de l'expression) et de quatorze mesures particulières (taille, mains, pieds, oreilles...). Ces fiches, élaborées à partir de 1882, lorsqu'elles étaient dûment complétées permettaient d'identifier de manière précise et sans ambiguïté les délinquants et les criminels.

Il est à rappeler que BERTILLON est un criminologue et que, dans ce cadre là, il recourt à la photographie uniquement pour saisir la réalité physique des personnes et pour contribuer à une anthropométrie judiciaire. C'est l'objectivité du médium photographique qui l'intéresse et sa capacité à saisir les caractéristiques individuelles et les singularités physiques. Si l'analyse des données qui en a été faite est souvent contestable, il n'en reste pas moins que le travail de BERTILLON présente un intérêt dans l'histoire de la photographie, avec ce qu'elle peut avoir de documentaire et d'objectif, et dans la construction de la notion d'identité photographique.



Exemple de fiche. Ici, celle de BERTILLON (1891)

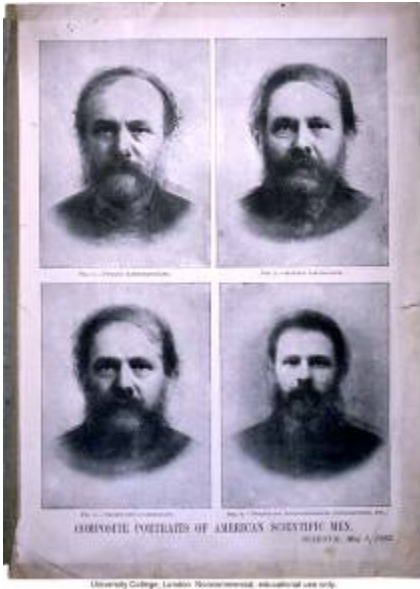


Une des quatorze mesures du corps

Pour conclure sur ces pratiques photographiques qui oscillent dès 1839 entre illusion et objectivité de la représentation, en passant par de savants mélanges de fantaisie et de réel, nous pouvons affirmer que la technique de la photographie a modifié le rapport à l'image et à sa diffusion et la relation que les personnes entretenaient avec leur propre représentation. En outre, c'est la question de l'identité photographique qui s'est construite tout au long des premières décennies de l'histoire de ce médium. Il est d'ailleurs à noter qu'elle trouve encore des échos de nos jours avec le *photomaton* qui apparaît comme

la version actuelle de l'appareil de DISDÉRI, le cadrage de la photographie d'identité ou encore les fiches de police qui s'apparentent à ceux inaugurés par BERTILLON.

Mais si le XIXème siècle est riche de l'invention de la photographie et des images qu'elle a pu produire, **il est nécessaire de rappeler les approches systématiques et pseudo scientifiques qu'il a aussi engendrées**. Sous couvert de critères et de caractères récurrents, des typologies et des profils ont été élaborés dans le cadre de recherches qu'elles soient criminelles, anthropologiques, sociologiques ou encore ethnologiques. Le recul historique nous a montré les limites et les dangers de ces approches qui, oubliant la personne ou l'individu, s'intéressait davantage à un type avec ce que cela peut avoir de classificatoire et de réducteur sur le plan scientifique. C'est le cas notamment des théories eugénistes d'Arthur BATUT (1846-1918) fondées essentiellement sur des photographies.



A gauche, Francis GALTON (1822-1911), composite des grands mathématiciens américains

A droite, Arthur BATUT, composite des hommes de sa propre famille

QUESTIONNEMENTS EN RELATION AVEC LA PHOTOGRAPHIE, SES DÉMARCHES ET SES ENJEUX

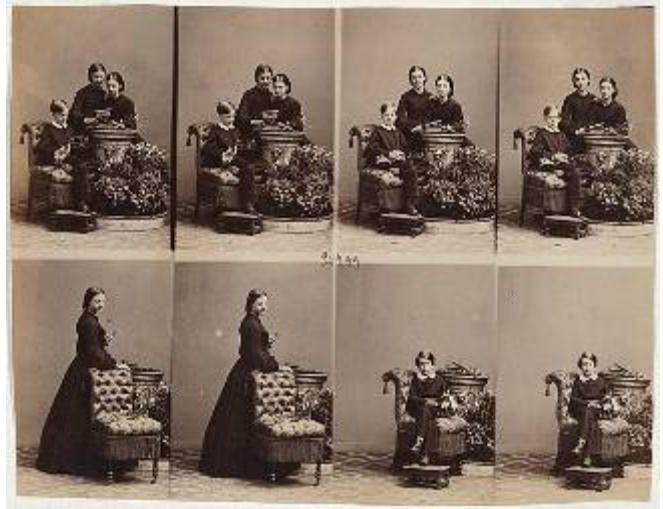


Henry PEACH ROBINSON, Deux photographies de la série *Jeune fille au chapeau rouge*, 1858, épreuve à l'albumine, 23,3x18,7, National museum of Photography, Bradford, Angleterre

- Réflexion sur la référence de ces photographies et sur les notions de narration et de séquence
- Réflexion sur le passage de l'écrit à l'illustration et à l'illustration photographique (enjeux de chacun des médiums)



Lewis CARROLL, *Saint George et le dragon*, 1875, épreuve à l'albumine argentique, 11,6x14,8, Metropolitan museum of art, NY



André Adolphe Eugène DISDÉRI, *Les enfants Richie*, 1862, portraits *carte de visite* non découpés, tirage albumino-argentique, 19,1x23,5, Nat. Gall. of Australia, Canberra

- Repérage des éléments qui contribuent à la théâtralisation de la photographie
- Réflexion sur la narration au travers de ces deux exemples photographiques



NADAR, Sarah Bernhardt, 1864



NADAR, *Sarah Bernhardt en Théodora de Victorien Sardou*, 1882, 14,6x10,5

- Analyse comparative de ces deux photographies du même modèle par NADAR (posture, décor, vêtement, cadrage, intention du photographe...)
- Réflexion sur les questions personne / personnage et identité / rôle



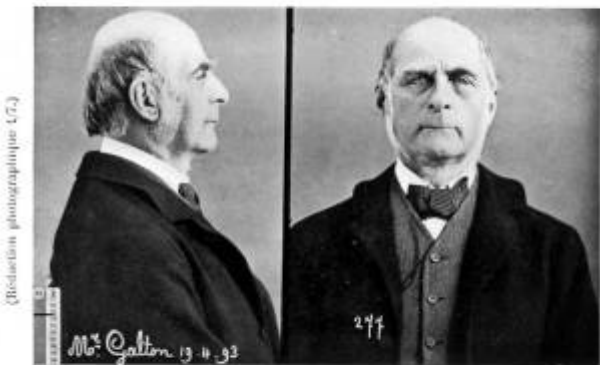
André Adolphe Eugène DISDÉRI, *Napoléon III et sa famille*, 1859, format *carte de visite*



André Adolphe Eugène DISDÉRI, *Napoléon III*, vers 1857-60, tirage à l'albumine argentique, format *carte de visite*

- Analyse comparative de ces deux photographies de Napoléon III (image de soi, image du pouvoir, décor, attitude, intention du photographe et du modèle...)
- Réflexion sur le cadrage et ses implications

Taille 1 ^{re}	Long	Pied	Age de
Visage	Long	Menton	Age de
Osier 1 ^{er}	Long	Arrière	Age de
Buste 0	Long	Collet	Age de



Front.	Bas du crâne	Ther. 0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
--------	--------------	---------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

- Réflexion sur l'articulation personne, individu et identité
- Réflexion sur les échos contemporains du travail d'Alphonse BERTILLON

Alphonse BERTILLON, *Fiche de Francis GALTON*, 1893



John William WATERHOUSE (1849-1917), *The Lady of Shalott*, 1888, huile sur toile, 200x153, Tate Gallery, Londres



Henry PEACH ROBINSON, *The Lady of Shalott*, 1861, épreuve à l'albumine argentique d'après deux négatifs, 30,4x50,8, Coll. Gernsheim, University of Austin, Texas

- Analyse comparative des deux oeuvres dont le sujet est identique avec réflexion sur les spécificités de chacune et les particularités de chacun des médiums
- Réflexion sur l'articulation peinture / photographie, sur leurs influences réciproques et leurs apports mutuels au XIXème siècle
- Réflexion sur la question du *photographique*