



J.B.A.M. JOBARD (1792-1861),
visionnaire de nouveaux rapports entre l'art et l'industrie,
acteur privilégié des mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle

Volume 1
Chapitre 1 et 2

Thèse présentée par Marie-Christine CLAES
pour l'obtention du grade de docteur en Philosophie et Lettres
Promoteur : Professeur Ralph DEKONINCK
Louvain-la-Neuve, année académique 2006-2007

Table des matières

Volume 1

Remerciements	5
Avertissement	10
Abréviations	11
Exergue	14
Introduction	15

Chapitre 1 - Le contexte historique, économique, social, scientifique et culturel	34
--	-----------

Chapitre 2 - Les mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle : est-ce le médium qui change la vision du monde ou la vision du monde qui change le médium ?

1 Le besoin d'image de la fin du Moyen Age à la fin du XIX ^e siècle	47
2 L'image en Belgique de la fin du Moyen Age au XIX ^e siècle	66
3 L'image au XIX ^e siècle en Belgique : évolution des techniques selon les différents usages	68
4 Les <i>Tesini</i> , catalyseurs insoupçonnés de l'évolution de l'image en Belgique	136
5 Réflexions et menus propos	145

Volume 2

Chapitre 3 : Jean-Baptiste-Ambroise-Marcellin Jobard (1792-1861)

Introduction : la fortune critique de Jobard	152
1 Jalons biographiques et aspects de sa personnalité	159
2 La lithographie en Belgique avant Jobard	172
2.1 <i>Les premiers expérimentateurs</i>	172
2.2 <i>Karl Senefelder</i>	194
2.3 <i>L'arrivée de Jobard en Belgique</i>	227
2.4 <i>Duval de Mercourt et Jobard</i>	232
2.5 <i>Weissenbruch</i>	240
3 Jobard fonde son établissement lithographique	255
4 Les techniques lithographiques : améliorations apportées par Jobard	279
5 Les publications	323
6 Jobard directeur de revues et de journaux	339

Volume 3

7	L'aventure photographique	369
8	Jobard directeur du musée de l'Industrie à Bruxelles	424
9	Les théories artistiques de Jobard	472
10	La fin de sa vie	486

Chapitre 4 : Deux autres acteurs de la filiation lithographie-photographie

4.1 Dewasme, concurrent de Jobard	
4.1.1 <i>Dewasme lithographe</i>	499
4.1.2 <i>Essais de daguerréotypie en 1839</i>	526
4.1.3 <i>La fin de sa vie</i>	529
4.1.4 <i>L'impact de Dewasme</i>	531
4.1.5 <i>Reste une énigme</i>	531
4.2 Adrien Wittert (1798-1880), collaborateur de Jobard	
4.2.1 <i>Jalons biographiques</i>	532
4.2.2 <i>Expérimentations lithographiques et chromolithographiques</i>	533
4.2.3 <i>Expérimentations photographiques</i>	540
4.2.4 <i>Importance d'Adrien Wittert dans l'histoire de l'image belge au XIXe siècle</i> ...	543
Conclusion	544

Bibliographie et sources

1. Sources	
1.1. <i>Manuscrits, iconographie et imprimés rares</i>	557
1.2. <i>Guides de ville</i>	563
1.3. <i>Almanachs et annuaires du commerce</i>	564
1.4. <i>Périodiques consultés</i>	566
1.5. <i>Journaux</i>	567
1.6. <i>Catalogues et rapports d'exposition</i>	572
2. Bibliographie (livres et articles)	577

Volume 4

CATALOGUES

1.	Le fonds Gossart	1
2.	Les Annales générales des Sciences physiques	74

Volume 5

3.	Lithographies éditées par Jobard	114
4.	Lithographies éditées par Dewasme	334
5.	Essais lithographiques d'Adrien Wittert	389

Volume 6 et 7

RÉPERTOIRES

1.	Répertoire des Tesini	1
2.	Répertoire des lithographes en Belgique (1816-1861)	52

Volume 8

ANNEXES

1 Jobard

1.1	<i>Généalogie, actes d'état civil, recensements et sépulture</i>	1
1.2	<i>Actes de succession</i>	16
1.3	<i>Titres de Jobard dans les sociétés scientifiques européennes</i>	42
1.4	<i>Correspondance</i>	44
1.5	<i>Bibliographie de Jobard</i>	64
1.6	<i>Textes de Jobard sur l'art</i>	85
1.7	<i>Rapport sur l'Industrie française</i>	104
1.8	<i>Brevets et inventions</i>	131
1.9	<i>La propriété intellectuelle</i>	169
1.10	<i>Expositions auxquelles a participé Jobard</i>	200
1.11	<i>La "fortune critique" de Jobard</i>	203
1.12	<i>Ambroise Jobard</i>	229
1.13	<i>Eugène Jobard</i>	230
1.14	<i>Courrier aux descendants de Thellusson</i>	233
1.15	<i>Analyse d'une pierre lithographique provenant de Mussy-l'Evêque</i>	237
1.16	<i>Tableau chronologique : la lithographie en Belgique jusqu'à la fin de l'association Jobard-Goubaud</i>	239
1.17	<i>Publications régulières de Jobard</i>	242

Volume 9

2 Textes et documents sur la lithographie

2.1	<i>Nouveau Dictionnaire d'Histoire naturelle</i>	239
2.2	<i>Déplacement de La Tour du Pin</i>	242
2.3	<i>L'Observateur belge, 1817</i>	244
2.4	<i>Articles divers sur la lithographie</i>	247
2.5	<i>Traité de lithographie de Marchal (manuscrit inédit)</i>	258
2.6	<i>Lettre de l'épouse de Karl Senefelder</i>	284
2.7	<i>Album Duval de Mercourt</i>	285
2.8	<i>Courrier du lithographe Geedts au duc d'Arenberg</i>	290
2.9	<i>Concours SEIN</i>	292
2.10	<i>Lettre d'un exposant de lithochromies</i>	305
2.11	<i>Articles de La Gazette sur la lithographie, 1935</i>	306

3 Textes de 1839 sur la photographie et le diorama

3.1	<i>Rapport d'Arago et articles sur le daguerréotype</i>	324
3.2	<i>Articles publiés en Belgique sur la photographie (1839-1841)</i>	333
3.3	<i>Article du Courrier belge sur le Diorama de Daguerre</i>	362
3.4	<i>Statistiques des participants aux expositions de photographie (1839-1865)</i>	365

4. Le musée de l'industrie 368

5. Dewasme

5.1	<i>Dewasme et la Société des Beaux-Arts</i>	421
5.2	<i>Textes de loi relatifs aux activités de Dewasme</i>	426

CD-Rom : Illustrations et articles

Illustrations

Articles publiés sur la photographie

CLAES, Marie-Christine & JOSEPH, Steven F, « *"Messieurs les artistes Daguerreotypes" et les autres. Aux origines de la photographie à Namur (1839-1860)* dans *De la Meuse à l'Ardenne*, n° 22, 1996, p. 5-28.

CLAES, Marie-Christine & DELTOUR-LEVIE, Claudine, *Le Musée de la Photographie et du Cinéma des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* dans *La vie des Musées*, 11, 1996 (1998), p. 35-42.

CLAES, Marie-Christine, *La collection des Pictorialistes*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1998.

CLAES, Marie-Christine, *Félicien Rops et la photographie* dans *Écrivains de lumière*, Musée provincial Félicien Rops, Namur, 2002, p. 5-18.

CLAES, Marie-Christine, *Le portrait photographique au XIX^e siècle, reflet de la société namuroise* dans *Portrait en namurois*, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 2002, p. 155-184.

CLAES, Marie-Christine & HIERNAUX, Luc, *Les premières reproductions photographiques du Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur (1864-1879)* dans *Actes du Colloque "Autour de Hugo d'Oignies"* (DIDIER, Robert et TOUSSAINT, Jacques dir.), Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 2003, p. 65-77.

CLAES, Marie-Christine & ROMMELAERE, Catherine, *L'album Ghémar des funérailles de Léopold Ier (1866) : histoire de l'édition d'un reportage "photographique"* dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004 [2006, sous presse].

Remerciements

Au seuil de ce doctorat, il nous est un agréable devoir de remercier tout ceux qui nous ont apporté une aide précieuse :

Nos promoteurs

Le Professeur Ignace Vandevivere, puis le Professeur Michel Lefftz et le Professeur Ralph Dekoninck n'ont cessé de nous prodiguer leur soutien et leurs encouragements. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre reconnaissance pour leur patience, leur disponibilité et la justesse de leurs conseils, tant pour le choix du sujet que pour les différentes étapes de l'élaboration. Leur incitation à dépasser l'aspect factuel de cette étude a élargi et enrichi notre lecture de l'image.

Nos Directeurs, nos chefs et nos collègues à l'Institut royal du Patrimoine artistique

Madame Liliane Masschelein-Kleiner, Directeur honoraire de l'IRPA, et Madame Myriam Serck-Dewaide, directeur-général, nous ont soutenue et encouragée. Mevrouw Christina Ceulemans, chef du Département Documentation, nous a accordé tout son soutien et a facilité autant que possible nos recherches, malgré le cruel manque de personnel à la section inventaire. Mevrouw Hilde De Clercq, chef du Département Laboratoires, a réalisé une analyse pétrographique à notre demande.

Monsieur Daniel Soumeryn-Schmit, chef de section honoraire nous a fait bénéficier de son expérience dans le domaine de la reproduction documentaire d'art. Nos collègues du service photographique, et particulièrement Jacques Declercq, Jean-Luc Elias, Hervé Pigeolet et Jean-Louis Torsin, au cours des missions, nous ont fait partager leur expérience et ont attiré notre attention sur de nombreux problèmes techniques. Jacques Debergh, bibliothécaire, nous a prodigué son aide efficace pour la bibliographie. Pierre-Yves Kairis, Dominique Van Wynsberghe, et tous nos autres collègues trop nombreux à citer nous ont soutenue par leurs conseils et leurs encouragements.

Toute notre gratitude aux musées, archives et bibliothèques en Belgique

Mevrouw Biqué, directeur administratif et De Heer Lernout, archiviste aux Archives et Centre culturel d'Arenberg, Enghien, ainsi que Monsieur Claude de Moreau de Gerbehaye, chef de section aux Archives générales du royaume, nous ont donné accès aux archives Arenberg. Madame Thérèse Symons et tout le personnel des Archives de la Ville de Bruxelles nous ont fait découvrir l'univers des recensements, patentes et autres documents administratifs.

Les bibliothécaires du Musée de la Photographie à Charleroi nous ont fourni régulièrement des informations. Pool Andries, conservateur et Luc Salu, bibliothécaire du Museum voor Fotografie, Antwerpen, ont été deux protagonistes de l'aventure du Dictionnaire des photographes et de l'exposition *Pioniers in Beeld*. Madame Claudine Deltour-Lévie, Chef de département aux Musées royaux d'Art et d'Histoire a fait appel à nous pour la reconstitution - tant physique qu'historique - de la section photographie des Musées royaux d'Art et d'Histoire; elle nous a permis d'entrer en contact avec tout un pan de l'art photographique belge.

Madame Godelieve Denhaene, responsable du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}, et Madame Anne D'Hauwer nous ont réservé un excellent accueil. Michèle Van Kalck, archiviste aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique a effectué pour nous des recherches dans les dossiers de l'exposition de 1839 et a retrouvé quelques documents capitaux. De Heer Gustaaf Janssens, archiviste responsable des Archives du Palais royal, a efficacement répondu à nos questions sur les premiers daguerréotypes en Belgique. Monsieur André Tourneux, responsable des imprimés de la Bibliothèque royale Albert I^{er} a facilité nos recherches. Nadine Maquet, conservatrice au Musée de la Vie Wallonne, à Liège, nous a facilité, autant que le permettait la complexité dantesque des 150 000 numéros de son inventaire manuscrit, l'accès à des trésors photographiques wallons. Bernadette Bonnier, conservatrice du Musée Félicien Rops a accueilli avec enthousiasme l'exposition *Écrivains de Lumière*, témoin de l'activité photographique à Namur, ville témoin microcosmique de l'introduction du médium. Pierre Liernaux, du Musée royal de l'Armée, nous a procuré une tentative jobardienne de stylisme militaire. Madame Deleu, bibliothécaire de la Bibliothèque artistique (École des Beaux-Arts, Bruxelles), a extrait de sa réserve précieuse quelques vestiges de la bibliothèque du Musée de l'Industrie. Madame Stéphanie Tonne, archiviste, et Monsieur Verschueren, ancien employé de l'Institut royal des Sciences Naturelles de Belgique ont tenté d'éclaircir une rumeur concernant d'anciens daguerréotypes. Monsieur Jean Lebon, archiviste honoraire au même Institut, nous a éclairée sur Adrien Dekin. Monsieur Jean Van Goethem, archiviste de La Monnaie, nous a donné des pistes pour dater deux "incunables lithographiques".

La Bibliothèque centrale de Mons nous a permis de consulter le fond Gossart. De Heer Guido Cloet, responsable du Tabularium de la K. U. Leuven, nous a donné toute liberté pour photographier Les *Annales générales des Sciences physiques*. Mr Schiettecatte et les employés actuels de l'Office de la Propriété industrielle (Ministère des Affaires économiques, Bruxelles) nous ont aidée à consulter les anciens brevets. Madame Henry, de l'administration communale d'Hastière, a examiné pour nous les anciens registres d'état civil. Le personnel du Stadsarchief de Bruges nous a permis d'identifier C. Thelusson.

Madame Annette Félix, chercheuse honoraire à la Bibliothèque royale Albert I^{er}, nous a fourni quelques informations relatives au Musée de l'Industrie. Monsieur Bogarts, du département inhumations de la Ville de Bruxelles, a guidé notre enquête funéraire. Monsieur Thierry Lambert de l'administration communale de Malmedy nous a ouvert les portes des archives de la firme Steinbach, dont le rôle dans l'histoire de la photographie mondiale est encore méconnu. Madame Lemaire, du Centre de la Laine à Verviers, et Monsieur Jacques Spitz, photographe aux Musées communaux de Verviers nous ont renseignée sur la période verviétoise de Jobard.

Un merci tout particulier aux préposés de la "salle de presse" de l'UCL, et en particulier à Monsieur José Mahieu, qui n'ont pas ménagé leur peine pour nous apporter pendant des mois les lourdes reliures des quotidiens du XIX^e siècle.

Une même gratitude s'adresse aux musées, archives et bibliothèques à l'étranger.

Madame Marie-Sophie Corcy, Responsable des collections du domaine Communication, et Monsieur Alain Mercier, responsable des Archives et du Portefeuille industriel, au Conservatoire des Arts et Métiers de Paris, ont fouillé leurs archives au sujet de la "lampe du

pauvre" de Jobard. Madame Sylvie Aubenas nous a aimablement fait découvrir l'un des plus anciens daguerréotypes belges. Madame Katia Busch, documentaliste de la Société française de Photographie, nous a fourni des informations sur les essais photographiques du neveu de Marcellin, Eugène Jobard. Nous avons trouvé dans la bibliothèque en ligne Gallica (Bibliothèque nationale de France) un merveilleux outil. Le Centre Historique des Archives Nationales (CARAN, Paris), malgré son hébergement provisoire rue Richelieu, nous a permis de consulter les dossiers de légion d'honneur de Jobard et de son beau-père. Madame Catherine Pagis, de l'Institut national de la Propriété Industrielle, à Paris, nous a guidée pour la découverte des brevets français de Jobard. Madame Claudine Billoux, de l'École polytechnique à Paris a fourni les modalités d'accès à cette école au XIX^e siècle; Madame Dominique Bardin, documentaliste, a extrait des inventaires du Musée des Beaux-Arts de Dijon tout ce qui concernait la famille Jobard; la préposée de la bibliothèque du Séminaire de Langres a déniché lors de notre passage quelques publications locales bien intéressantes; Monsieur Daniel Abt, des Archives départementales de Haute-Marne, à Chaumont, a facilité nos recherches cadastrales.

De Heer Frans Roebroeks, De Heer Kees Schutgens, au Rijksarchief Limburg, Maastricht, et le personnel de l'Algemeen Rijksarchief (ARA) à La Haye, nous ont guidée dans la recherche de brevets et de documents relatifs à Jobard pendant la période hollandaise. Madame Marjolein Koole, Informatiespecialist au Bureau voor de Industriële Eigendom, section Bibliotheek & Documentatie, à La Haye, nous a aiguillée dans la recherche des brevets sous le règne de Guillaume I^{er}.

Les historiens de la photographie

Jan Coppens, professeur à l'Académie de Breda, fut dès 1965 le premier historien de la photographie belge. C'est depuis ses recherches que la photographie belge a été considérée digne d'études académiques. Il aiguillonna nos recherches avec son humour pince sans-rire. Nous avons aussi eu la chance d'avoir de longues conversations avec Gilbert De Keyser, alors qu'il aidait à remettre en valeur les collections photographiques des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Il était l'un des meilleurs photographes belges du XX^e siècle, il jugeait avec une intransigeance et un courage d'élaguer qui l'honoraient et qui ne nuisaient en rien à sa cordialité. Ces deux chercheurs regrettés restent des modèles pour tous.

André Crésens, longtemps directeur de la Stichting Industrieel en Wetenschappelijk Erfgoed (SIWE), nous a fait profiter de ses recherches sur Polydore Lippens. Roger Kockaerts, professeur à la Hoge School Antwerpen (Département Koninklijke Academie – Opleiding Conservatie/Restauratie, nous a fourni maintes explications relatives aux techniques photographiques du XIX^e siècle. Wilfried Vandevelde, photographe à Bonheiden, a constamment mis à notre disposition toutes les informations relatives à sa remarquable collection centrée sur le photographe Ghémar. Anthony Hamber, par sa passionnante thèse sur la photographie documentaire d'art en Grande-Bretagne, a attiré notre attention sur les problèmes équivalents dans notre pays.

Les informaticiens qui nous ont épaulée lors de difficultés techniques :

Frédéric Claes, outre une aide pour la chimie photographique, nous a aidée sans modération dans la programmation Visual Basic. Raymond Laenen et notre collègue Erik Buelinckx ont été un précieux "helpdesk" pour les petits et gros soucis informatiques. François Laenen nous a été d'un grand secours pour la gestion des images.

Un merci tout particulier à tous ceux qui nous ont inculqué le "virus photographique"

Notre oncle Frédéric, qui avait généreusement pourvu ses neveux de matériel de prise de vue et nous a légué une chambre en bois à soufflet, que nous comptons bien réutiliser un

jour. Notre frère Joseph, étudiant à l'Institut des Arts de Diffusion autour de mai 1968, nous a appris à "lire" une photo en nous commentant les photos de reportage dans les numéros spéciaux de *Paris-Match*. A la même époque, il nous faisait veiller bien tard à surveiller ses bains de révélateurs, dans la mansarde qu'il avait aménagée en laboratoire. C'est lui qui nous a fait découvrir la magie de l'apparition de l'image. Pierre-Paul Dupont nous a fait entrer en 1986 dans l'univers du collodion et du scénographe de Candèze, à l'occasion de sa superbe exposition *La photographie à Namur des origines à 1900*. C'est à cause de lui que commença la frénésie d'enlever les portraits carte de visite des albums pour découvrir au dos un nom de photographe ou une mention à l'encre violette.

Un clin d'œil amical aux autres administrateurs de l'A.S.B.L. Archives photographiques namuroises

Ils partagent avec nous leur passion pour la photographie, la généalogie, et l'histoire du berceau de nos familles : Pierre-Paul Dupont, précité; Philippe-Edgar Detry, généalogiste et amoureux de vieux clichés; Daniel Franquien, éditeur de superbes ouvrages de photographies anciennes; Luc Hiernaux, auteur de monographies sur Armand Dandoy et Jean Chalon, d'une rigueur remarquable. Jacques Bouton et Sophie Dandoy ont rejoint notre équipe.

A tous ceux nous ont permis de compléter nos sources pour la biographie de J.B.A.M. Jobard et le contexte historique :

Le baron Arnould Thénard, ancien directeur du journal *Le Bien Public*, fondé en 1850 par Eugène Jobard, neveu de J.B.A.M., est descendant du célèbre chimiste Louis-Jacques Thénard. Danièle Monneau, documentaliste au même journal, nous a fourni quelques informations provenant de ses archives. Monsieur Koelh, maire de Baissey [Haute-Marne, France], a en toute confiance mis à notre disposition les archives de l'état civil de sa municipalité. Monsieur Jean Carbillet, propriétaire de la maison natale de Jobard et historien local de Baissey, nous a aimablement guidée. Madame Sylvie Japiot nous a servi de véritable *public relation* quand nous avons séjourné dans une de ses chambres d'hôtes à Flagey (village voisin de Baissey). Monsieur Gérard Delaborde, Principal du Collège Diderot à Langres, et Monsieur Jean-Pierre Maucière (Beausoleil, France), descendant de Claude Maucière, oncle de J.B.A.M. Jobard, nous ont fourni quelques renseignements sur l'histoire haut-marnaise. Monsieur Christophe Loir nous a aidée à imaginer la ville de Bruxelles au temps de Jobard. Monsieur Jean-Pierre Escarra, conservateur honoraire de la section zoologie-reptiles du Jardin des Plantes de Paris, nous éclaira au sujet d'une pseudo pluie de crapauds vivants qui surprit notre savant. Madame Marie-Sylvie Dupont-Bouchat nous a judicieusement conseillée pour la recherche de sources historiques. Monsieur Louis de Weissenbruch, directeur de l'imprimerie royale qui vit les débuts lithographiques de Jobard. Monsieur Jean-Pol Weber nous a communiqué plusieurs documents. Monsieur Xavier Duquenne nous a renseigné des documents extrêmement intéressants dans le fonds d'Arenberg aux Archives générales du Royaume. Notre professeur d'égyptologie, Claude Vandersleyen, nous a signalé des documents conservés au Caire qui tendent à confirmer une assertion de Jobard sur l'impression des caractères non alphabétiques. Le professeur Slawomir Lotyż, ingénieur et architecte-urbaniste, chargé de cours à l'université de Zielona Gora [Uniwersytet Zielonogorski] (Pologne), spécialiste des chemins de fer pneumatiques, nous a aidée à resituer l'apport de notre "ingénieur" dans l'histoire des moyens de transport.

A tous ceux qui nous ont permis de compléter nos sources pour les "Tesini"

Le marquis Olivier de Trazegnies, avec sa courtoisie et son humour coutumiers, a aimablement répondu à une interrogation concernant le premier daguerréotype namurois. Monsieur Fabrice Giot nous a fait bénéficier de ses informations sur les artistes itinérants

italiens. Monsieur André-M. Goffin, outre des informations sur quelques lithographes namurois, nous a aimablement communiqué des informations sur Antoine Tessaro et l'une d'elles nous a permis d'établir que la photographie est apparue dès 1839 à Namur. De Heer Dirk Lauwaert nous a aimablement transmis des clichés relatifs à la boutique Gecele à Bruges.

A notre famille et nos amis, qui nous ont supportée - dans toutes les acceptions du terme - pendant les années d'élaboration

Marie-Flore Laenen-Claes et Véronique Wautier ont patiemment relu nos "tapuscrits". Isabelle Godeau a répondu à nos questions concernant des problèmes de linguistique. Catherine Rommelaere, spécialiste en véhicules hippomobiles, a glané pour nous lors de ses propres recherches nombre d'informations fort utiles. Anne-Marie Henry, par sa redoutable efficacité alliée à un indéfectible bonne humeur a fait de nos visites à la librairie Schwilden autant de petits moments de bonheur. Christian Van den Steen, pour nous encourager au départ de cette entreprise, nous a offert *Le keepsake de Monsieur Madou*, et *l'Amalgame* de Carlo Bronne. Il nous a fait bénéficier de sa riche culture d'historien et de son importante documentation, et a stimulé notre réflexion. Agnès Gouders, chef de travaux honoraire à l'IRPA, par sa rigueur scientifique, sa précision terminologique et son soutien moral nous fut d'un constant secours. Son optimisme stimulant nous fit à maintes reprises l'effet d'un coup de baguette magique pour nous remettre sur la bonne voie.

Et enfin...

Comment exprimer notre dette envers Tristan Schwilden et Steven F. Joseph ? Depuis notre collaboration en 1990 à l'occasion de leur exposition *A l'aube de la Photographie en Belgique*, au musée de la Photographie à Charleroi, ils n'ont cessé de généreusement partager leurs vastes connaissances et de mettre à notre disposition leur inestimable documentation. Toute personne s'intéressant un peu à la photographie XIX^e en Belgique sait qu'ils sont incontournables. Les longues années de travail avec eux pour l'élaboration du *Directory of Photographers in Belgium, 1839-1905*, nous ont permis de découvrir quantité de documents, de sources, de personnes ressources. Leur expérience dans le domaine nous a apporté d'innombrables informations qu'aucun livre ni Internet ne pouvaient nous fournir. Leur souci constant de vérification de la moindre information a été pour nous une leçon de rigueur. Leurs études ont largement débroussaillé la question de la photographie documentaire d'art en Belgique au XIX^e siècle. Ce sont eux aussi qui, par leur article *Un cadeau à l'Europe*, nous ont fait découvrir Jobard en 1989. Tristan nous a ensuite offert le second tome du *Rapport* sur l'industrie nationale. Ces deux confrères et amis nous ont fourni les premières pistes d'une passionnante "enquête" et nous laissèrent le soin de la continuer. Un merveilleux cadeau...

Avertissement

Les personnes en contact avec Jobard font l'objet d'une note infra-paginale afin de les situer. Ces notes ne sont pas nécessairement proportionnelles à l'importance historique du personnage. Les lithographes sont repris dans un répertoire; les photographes cités dans cette thèse font, sauf mention contraire, l'objet d'une notice dans la banque de données *Dictionnaire des photographes belges, 1839-1905*, réalisée par Steven F. Joseph, Tristan Schwilden et nous-même.

Les citations de journaux et de textes du XIX^e siècle respectent l'orthographe de l'époque. En 1835, l'Académie a réintroduit un "t" ou un "p" à la fin de certains mots (*savans, ornemens, changemens, tems...*), mais l'ancienne orthographe a persisté parfois pendant près de trente ans; des tirets étaient employés avec certains mots (*très-utile, très-peu, non-seulement, long-temps...*), des accents étaient employés différemment (*Liège, complètement...*). Les noms de famille sont également assez fluctuants au XIX^e siècle : Sennefelder ou Senefelder, Fierlants ou Fierlands, etc. Le procédé daguerrien est appelé au départ *daguerrotype*, puis devient, par euphonie, *daguerréotype*. Les deux orthographe coexistent jusqu'en 1842. Nous avons conservé l'orthographe des différentes sources. De même, au XIX^e siècle, on écrit calcographie aussi bien que chalcographie. Dans les actes d'état civil en annexes, nous avons pareillement respecté l'orthographe, les anomalies de césures, de majuscules ou minuscules.

Nous avons pris le parti de ne pas indiquer "[sic]" à chaque fois que l'orthographe du XIX^e siècle diffère de la nôtre pour ne pas alourdir les citations et gâcher le charme de la forme archaïque, mais nous l'indiquons dans les cas où nous désirons attirer l'attention du lecteur sur une erreur. Si, par une erreur typographique, une lettre est manquante, nous la restituons entre crochets.

Les citations de journaux du XIX^e siècle étant fort nombreuses, leurs références se trouvent directement après celles-ci pour ne pas obliger le lecteur à consulter sans cesse les notes de bas de page.

Nous utilisons par commodité le terme Belgique pour la zone géographique de la Belgique actuelle, tant pour la période hollandaise que pour celle qui suit l'indépendance. Pour les villages et petites villes françaises, nous indiquons le département entre crochets droits. Pour les localités d'autres pays, nous indiquons le pays. Pour les Etats-Unis, nous indiquons l'Etat.

Les mesures des œuvres sont exprimées en centimètres, la hauteur précédant la largeur.

Une barre "/" dans les légendes exprime les sauts de ligne.

L'exergue est un extrait de l'article de Maurice Garçon, *L'étonnante aventure du père Enfantin, prophète de notre temps* dans *Historia*, 178, 1961, p. 331-343. Les épigraphes ne doivent être considérées que comme des illustrations du texte de manière à en indiquer l'esprit.

Abréviations

Pour éviter les redites fastidieuses, nous avons abrégé les principaux dictionnaires, revues et ouvrages de référence comme suit. Ils peuvent être indiqués dans le texte, suivis du numéro de page et entre parenthèses, afin d'alléger les notes infrapaginales.

ARNOULD

= ARNOULD, Maurice-A., *Les débuts de la lithographie à Mons (1816-1830)* dans *La Vie Wallonne*, t. 44, 1970, p. 417-458.

BASTIN

BASTIN, Norbert (avec la collaboration de Jacqueline DULIÈRE), *Namur et sa province dans l'œuvre du général de Howen (1817-1830)*, Crédit communal de Belgique, 1983.

BAUTIER

= BAUTIER, Pierre, CAZIER, René, DELEVOY, Robert L., DE MAEYER, Charles, FIERENS, Paul, GREINDL, Edith, *Dictionnaire des Peintres* (préface de Paul Fierens), Maison Larcier, Bruxelles, 1950.

BÉNÉZIT

= BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, sculpteurs, Dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit, t. I-X, Paris, Gründ, 1976.

BLACHON

= BLACHON, Remy, *La gravure sur bois au XIX^e siècle. L'âge d'or du bois debout*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2001.

BN

= *Biographie Nationale* (éditée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique).

cat. exp.

= catalogue d'exposition.

DE SEYN

= DE SEYN, Eugène, *Dictionnaire biographique des Sciences, des Lettres et des Arts en Belgique*, Bruxelles, t. 1, 1935 et t. 2, 1936.

Directory

= JOSEPH, Steven F, SCHWILDEN, Tristan & CLAES, Marie-Christine, *Directory of Photographers in Belgium, 1839-1905*, Rotterdam-Antwerpen, De Vries - Museum voor Fotografie, 1997.

DPB

= *Le Dictionnaire des Peintres belges depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2 tomes, 1995.

GODFROID

= GODFROID, François, *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1998.

GUISLAIN

= GUISLAIN, Albert, *Caprice romantique ou le Keepsake de M. Madou* (Coll. *Témoignages*), s.l. [Paris et Bruxelles], Éditions Lumières, s.d. [1947].

HYMANS

= HYMANS, Henri, *La lithographie en Belgique* dans *Études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas*, vol. I : *La gravure*, Bruxelles, Hayez, 1920, p. 420-458.

JOBARD, Rapport

= JOBARD, J.B.A.M., *Industrie française. Rapport sur l'exposition de 1839*, Bruxelles, chez l'auteur, Place des Barricades et chez Méline, Cans et Com., Paris, chez Mathias, Quai Malaquais, 15, t. 1, 1841 & t. 2, 1842.

LAROUSSE XIX^e

= LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, quinze tomes, 1866-1876 (1 A 1866; 2 B, 1867; 3 C-CHE, 1868; 4 CHE-CON, 1869; 5 CON-CZ, 1869; 6 D, 1870; 7 E, 1870; 8 F-G, 1872; 9 H-K, 1873; 10 I-MEM, 1873; 11 MEMO-O, 1874; 12 P-POU, 1874; 13 POU-R, 1875; 14 S-TES, 1875; 15 TET-Z, 1876; 16 suppl. 1877; 17 suppl. en 2 vol A-C; D-Z, 1878).

LIEBRECHT

= LIEBRECHT, Henri, *Les débuts de la lithographie en Belgique* dans *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des Origines à nos jours*, 6^e et dernière partie, Bruxelles, Musée du Livre, 1934, p. 33-39.

LUTHEREAU

= LUTHEREAU, M. J.-A., *Jobard, directeur du Musée royal de l'Industrie belge*, Paris, Bureau de l'Institut polytechnique [universel], 1861 (tiré à part d'articles publié dans *La Célébrité*).

MAUVY

= MAUVY, Augustin-Xavier, *Le promeneur dans Bruxelles et ses environs, Almanach administratif et industriel de Bruxelles* pour l'année 1834. *Idem* pour l'année 1835.

MOULIJN

= MOULIJN, Simon & WALLER, François Gérard, *De eerste jaren der lithographische prentkunst in Nederland*, 's-Gravenhage, 1927.

RENOY

= RENOU, Georges, *Bruxelles sous Léopold I^{er} : 25 ans de cartes porcelaine, 1840-1865*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1979.

Les Salons retrouvés

= *Les Salons retrouvés*, cat. exp. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle / Musée des Beaux-Arts / Musée de la Chartreuse, Calais / Dunkerque / Douai, 1993.
t. I = *Éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848*
t. II = *Répertoire des artistes ayant exposé dans les salons du nord de la France (1815-1848)*.

TARLIER

= TARLIER, Hippolyte, *Almanach du Commerce et de L'Industrie publié avec le concours du Gouvernement*, Bruxelles (14 volumes entre 1841 et 1875).

THIEME & BECKER

= THIEME, Ulrich & BECKER, Felix (fondateurs), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seeman, 37 tomes, 1907-1950.

ULAN:

= *Getty Union List of Artists Names* (dictionnaire du Getty Research Institute, en ligne sur http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/ulan/).

VAN DER MARCK

= VAN DER MARCK, Jean-Henri-Marie, *Romantische boekillustratie in België : van de Voyage Pittoresque au Royaume des Pays-Bas (1822) tot La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs (1869)*, Roermond, J.J. Romen & Zonen, 1956.

WALCH

= WALCH, Nicole, *J.-B. Madou lithographe*, cat. expo, Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles, 1977.

WALLER

= WALLER, François Gérard, *Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche Graveurs*, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1938.

Le rôle des précurseurs est ingrat. Ils sont toujours excessifs et, par là, n'acquièrent souvent pas l'autorité qu'ils mériteraient. Est-ce leur faute si pour présenter et faire pénétrer des idées neuves, il faut une certaine outrance ? Les modérés et les gens sensés manquent de cet enthousiasme qui supprime le doute et permet d'oser. Le novateur croit tenir la vérité et il est assez sûr de lui pour braver l'opinion commune. Ses contemporains ne l'écoutent souvent pas, mais l'idée est semée et elle germera.

Généralement son créateur n'en verra pas les fruits. Peu lui importe d'ailleurs. Il poursuit son rêve avec une assurance que rien ne peut décourager et il s'estime si infaillible, qu'il disparaît avec la consolation qu'un jour viendra dans l'infinie succession des jours où on lui rendra justice.

Avant d'étonner les autres, il s'est étonné lui-même et en a tiré une confiance que rien ne peut dissiper. Il se persuade que son esprit a été touché par quelque grâce merveilleuse. C'est ainsi qu'au hasard des époques on voit paraître des hommes qu'avec un certain dédain on appelle des "illuminés". Souvent ils dépassent leur temps et ne méritent pas le décri.

Un jour vient où l'on découvre qu'ils tenaient une parcelle de vérité et l'on s'étonne que leurs contemporains les aient si mal traités. On les découvre avec retard et leur mémoire reçoit alors la récompense tardive qui leur était due.

Maurice GARÇON

Introduction

Choix du sujet

Depuis une vingtaine d'années, nous nous intéressons vivement à la photographie en Belgique au XIX^e siècle et avons mené de nombreuses recherches dans ce domaine. Pendant deux ans (1989-1991), nous avons travaillé comme conservatrice adjointe au Musée de la Photographie à Charleroi. En 1997, nous avons été pendant plusieurs mois collaboratrice de la section photographie des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Nous y avons travaillé au rétablissement "physique" d'une collection dispersée non seulement dans les immenses réserves des musées, mais aussi dans divers dépôts à Bruxelles, suite à l'errance de cette collection, gérée d'une manière chaotique par l'A.S.B.L. *Ars Photographica*¹. Pendant trois ans, de 1994 à 1997, en étroite collaboration avec deux coauteurs, nous avons travaillé à l'élaboration d'un *Dictionnaire des photographes en Belgique de 1839 à 1905*. Cet ouvrage² recense 5422 photographes à leurs adresses successives, soit 6794 ateliers, et a été publié en 1997. Ce dictionnaire a suscité l'exposition *Pioniers in Beeld* présentée au Museum voor Fotografie, Antwerpen, dont nous étions l'un des commissaires.

C'est donc surtout le *Dictionnaire* qui nous a plongée dans le dix-neuvième siècle. Nous en avons géré seule l'aspect informatique. Parallèlement, nous avons personnellement effectué pendant de longs mois le dépouillement des principaux journaux belges du XIX^e siècle. Ce *donkey-work*, pour reprendre l'expression du conservateur du Museum voor Fotografie³, Antwerpen, s'est avéré une tâche gratifiante : il nous a permis d'appréhender la richesse d'un médium, qui malgré quelques publications, restait encore largement à découvrir pour le XIX^e siècle en Belgique. Le dictionnaire des photographes a synthétisé les données, retenant les éléments d'identification, de datation et de type d'activité. Restaient quantité d'informations, qui traitées par les présentes recherches, permettaient de donner une plus-value au dictionnaire.

Au début de notre travail de thèse, nous avons, il est vrai, un peu tâtonné. Nous nous intéressions depuis longtemps à Jobard, premier photographe belge, mais son activité de photographe avait déjà été évoquée dans un bon article de Steven F. Joseph et Tristan

¹ Cette Association sans but lucratif, qui ne répondait plus depuis longtemps à son objet de soutien de la section "Photographie & Cinéma" des musées, a été dissoute en janvier 2006.

² CLAES, Marie-Christine, JOSEPH, Steven F. & SCHWILDEN, Tristan *Directory of Photographers in Belgium, 1839-1905*, Antwerpen-Rotterdam, 1997, désormais cité *Directory*.

³ Ce musée vient d'être rebaptisé FotoMuseum. Nous gardons dans les textes l'appellation qu'il avait au moment de nos travaux.

Schwilden⁴, et par ailleurs les deux seuls daguerréotypes qu'il a réalisés sont perdus. Nous nous sommes alors orientée vers une étude sur la reproduction documentaire d'art, un sujet qui a priori coïncidait davantage avec notre fonction à l'Institut royal du Patrimoine artistique. Mais ce sujet - que nous traiterons ultérieurement ne paraissait pas répondre exactement à la définition d'un doctorat, car il avait déjà fait l'objet de plusieurs monographies très bien menées, notamment par Steven F. Joseph et Tristan Schwilden (sur les photographes Claine, Dubois de Nehaut et Fierlants). D'autre part, nos dépouillements de la presse, nous avaient montré la nécessité de mener une étude préalable : celle de l'image au XIX^e siècle, non seulement la photographie, mais aussi l'estampe et particulièrement la lithographie, qui n'avait pas encore fait l'objet d'une attention à sa mesure. Nous voulions replacer la lithographie et la photographie dans leur contexte, afin de découvrir l'évolution de l'état d'esprit des expérimentateurs. C'est ce qui nous a obligée à un retour en arrière afin de démontrer l'étroite filiation entre photographie et lithographie.

Pour ce faire, nous avons approfondi notre connaissance du règne de Léopold I^{er} et de la période hollandaise. Et nous avons retrouvé Jobard ! Ce personnage nous passionnait par son inventivité, sa fantaisie, la modernité de sa vision des êtres et des choses, sa curiosité, son aspect "généraliste" typique de son époque.

Voici comment, après ces tâtonnements, nous avons pu décider de consacrer notre thèse à Jobard et d'élargir notre recherche à tous les aspects artistiques du personnage : son activité lithographique, puis photographie, et enfin son activité muséologique. Et nous avons eu l'agréable surprise de découvrir, dans la presse, pour la lithographie, autant d'informations inédites que nous en avons découvert pour la photographie au moment de l'élaboration du dictionnaire. Nous avons aussi constaté que dans une certaine mesure, l'histoire se répétait et que ce n'était pas un hasard si Jobard avait été un acteur important dans deux mutations de l'images. Sans être unique, Jobard est emblématique des changements. Sa riche personnalité, son ouverture exceptionnelle et sa capacité à voir les connexités entre les différentes disciplines ont été déterminantes. Il a grandi dans l'ombre de Diderot, a vécu sa jeunesse dans un monde nouveau, héritier des lumières. Un monde élargi grâce à la première révolution industrielle, à l'adoption d'unités de mesure internationales et à une accélération de la communication. Les *Annales générales des Sciences physiques*, auxquelles il a collaboré de 1819 à 1821 en tant qu'illustrateur, portent le germe de toute sa carrière. Son ouverture d'esprit, son audace, sa plume facile lui ouvrent les portes. Sa foi dans l'homme et dans son aptitude à s'élever, sa foi dans l'industrie et dans l'enseignement, facteurs de progrès et de bien être, sa foi dans l'image, langage international l'amènent sur le devant de la scène.

Le sujet est riche d'enseignements dans différents domaines : artistique, technique, sociologique, économique et culturel. Il méritait donc une étude approfondie, et seul un dépouillement des sources de l'époque encore inexploitées - nous avons pu l'expérimenter lors de notre recherche sur les photographes⁵ - pouvait en garantir la pertinence.

L'Institut royal du Patrimoine artistique, pour lequel nous avons la chance de travailler, se trouve actuellement à une période charnière, celle du passage de la photographie argentique à la photographie numérique. Il nous a donc semblé particulièrement opportun de nous pencher sur les sources et le rôle de l'image, car la révolution numérique actuelle nécessite une réflexion, notamment quant à l'éthique des retouches d'images, et invite à poser à nouveau des questions qui déjà au XIX^e siècle, faisaient l'objet de virulentes discussions :

⁴ Un cadeau à l'Europe, naissance de la photographie en Belgique dans *Bulletin du Crédit communal de Belgique*, n° 168, 1989, p. 2-22. Cette article décrit le contexte de la réalisation des premières photographies belges.

⁵ Un seul exemple suffit à montrer l'intérêt d'une recherche historique approfondie : pendant vingt ans, les historiens de la photographie ont déclaré que le frère de Ghémar n'existait pas. Or Ghémar, Tristan Schwilden l'avait découvert, citait son frère dans une de ses lettres à Nadar. Le dépouillement des recensements bruxellois, complété par une vérification aux archives de Tournai, nous a fait découvrir que Ghémar avait bien un frère, mais c'était un demi-frère utérin dont le nom de famille Ouverleaux avait été déformé en Auverleaux à son arrivée d'Ath à Bruxelles.

qu'est-ce que le beau ? Qu'est-ce qu'une reproduction ? Qu'est-ce que l'exactitude ? Qu'est-ce que la ressemblance ? Manipuler ou ne pas manipuler ?

Historiographie

Voici l'état de la question à l'heure du choix de notre sujet.

• La lithographie

L'introduction de la lithographie en Belgique n'a curieusement jamais fait l'objet de recherches fouillées. Pourquoi ne suscite-t-elle guère d'intérêt ? On la voit peu dans les musées, ou alors à titre de documentation, car comme la photographie, la lithographie pâtit de son double rôle : la reproduction et la création. La reproductibilité est au yeux de certains un critère de moins value⁶, d'où sans doute le malaise des historiens de l'art quant aux lithographies. Les chercheurs sont peut-être aussi rebutés par les aspects techniques, mécaniques et chimiques.

On a surtout étudié les lithographies en fonction du sujet représenté (portrait, architecture, topographie, scène de la révolution belge, etc.). La plus importante étude, celle de Van der Marck en 1956⁷, étouffe deux articles précédents : tout d'abord l'article *La lithographie en Belgique* de Henri Hymans, publié en 1920⁸. Henri Hymans (Anvers, 1836 - Bruxelles, 1912) était Conservateur du Cabinet des Estampes de Bruxelles. Il était lui-même graveur et lithographe et a récolté quantité d'informations orales auprès des artistes. Le deuxième article est celui de Henri Liebrecht, Secrétaire général honoraire du Musée du Livre à Bruxelles : *Les débuts de la lithographie en Belgique*, publié en 1934 et dont les quelques illustrations sont le seul ajout par rapport à l'article de Hymans⁹. Cette même année 1935 paraissent dans le quotidien bruxellois *La Gazette* six articles d'un journaliste dont le nom de plume est Dominique¹⁰ et qui interroge le conservateur du Cabinet des Estampes de

⁶ L'image, au XIX^e siècle, de rare devient multipliable (techniquement) et multipliée (concrètement) donc perd de son "aura" esthétique en se banalisant, et se retrouve superposée ou juxtaposée à d'autres (dans les cimaises des musées et des collections privées, sur les murs de la rue, sur ceux des appartements, dans les magasins, dans les livres, les journaux, les revues), donc se met à constituer dans ces lieux et sur ces supports des agrégats fatalement disparates et hétéroclites. [...] La vérité de la représentation devient problématique. La photo se retouche, l'œuvre d'art se pastiche et se retrouve sur une boîte de bonbons, la statue en statuette pour pendule (HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 309-310 et 313).

⁷ VAN DER MARCK, Jean-Henri-Marie, *Romantische boekillustratie in België : van de Voyage Pittoresque au Royaume des Pays-Bas (1822) tot La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs (1869)*, Roermond, 1956.

⁸ HYMANS, Henri, *La lithographie en Belgique* dans *Études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas*, I, Bruxelles, 1920, p. 420-421 (réédition d'articles publiés à Vienne dans *Chronik für Vervielfältigende Kunst der Gegenwart*, Wien, 1898 et 1900, tomes 42 et 43). C'est apparemment cette étude qui a servi à l'aquafortiste René VAN BASTELAER pour son introduction au catalogue de la lithographie dans le *Catalogue général à la section des Beaux-Arts de l'exposition de Charleroi 1911*, Bruxelles, 1911, p. 433-436.

⁹ LIEBRECHT, Henri, *Les débuts de la lithographie en Belgique* dans *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique, des origines à nos jours*, t. VI, 1934, Bruxelles, Musée du Livre, p. 33-39.

¹⁰ S'agirait-il de Marie Closset (Bruxelles, 16 août 1873 – Uccle, 20 juillet 1952), dont le pseudonyme était "Jean Dominique" ? Elle était écrivain et auteur de poésies. Elle publia en outre de nombreux articles dans d'importants journaux et revues qui appréciaient en elle une collaboratrice de choix (MOUSENNE, Maurice, *Dominique (Jean)* dans *BN*, t. 35, 1970, col. 194-202.

Bruxelles, Louis Hissette¹¹. Ce dernier semble être le véritable auteur des articles, qui aurait utilisé ce biais pour diffuser des informations qu'il désespérait de publier¹². Après la seconde guerre, on relèvera deux publications régionales : un article de Maurice Arnould retrace l'histoire d'un album d'incunables lithographiques rassemblés par le pharmacien montois Gossart¹³ et un article de Serge le Bailly de Tillegem décrit les débuts de la lithographie tounaisienne¹⁴. Un catalogue d'exposition au Sterckshof (Deurne) en 1972¹⁵ se borne à décrire une sélection de lithographies et ne cite aucunement Jobard, qui est pourtant le principal éditeur de lithographies des années 1820; enfin, une étude de Nicole Walch sur Madou¹⁶ se contente d'étudier des épreuves appartenant au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er} à Bruxelles. En 1998, l'ouvrage de François Godfroid sur la contrefaçon¹⁷ apporte de nombreuses précisions sur les dates de parution d'ouvrages illustrés de lithographies. Ces différentes études apportent de premières réponses, mais restent trop vagues quant à la chronologie absolue ou relative entre les intervenants, ce qui ne permet guère de jauger les jeux d'influence et les facteurs déclenchants. Au point de vue même de l'identification de certains personnages, il restait encore beaucoup à découvrir.

• La photographie

Le passionnant et l'impossible, quand on s'intéresse à la photographie, est que celle-ci a rapport à tout (Jean-Claude LEMAGNY)

Pendant un siècle, la littérature photographique reste cantonnée, si l'on peut dire, aux revues de photographie, assez nombreuses¹⁸, aux catalogues d'expositions et à des articles ponctuels dans les journaux. Il existe cependant quantité d'ouvrages techniques à l'usage des amateurs et des professionnels. Les manuels français sont largement diffusés en Belgique, comme ceux des éditions Mendel, puis plus tard ceux des éditions Paul Montel, fort prisés pendant l'entre-deux-guerres.

Le 8 janvier 1939, la Belgique fête dignement le centenaire de la photographie. Une séance solennelle a lieu aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avec la collaboration de l'Union des photographes professionnels de Belgique et l'A.S.B.L. Ars Photographica, qui a pour but de soutenir les collections photographiques des MRAH. Jean Capart, Conservateur en chef des Musées, après avoir lu un message de sympathie de Georges Potonniée, le grand historien

¹¹ Louis-Ferdinand Hissette (né à Roubaix en 1885) entre en 1910 à la bibliothèque royale. Il est bibliothécaire en 1919, d'abord attaché au cabinet des estampes. Il fonde en 1930 la calcographie, qu'il dirige jusqu'à sa mise à la retraite, en 1950. Il meurt en 1972 (notice biographique à l'exposition *Six siècles de mémoire gravée*, Bruxelles, Hôtel de ville, 7 septembre - 23 octobre 2005).

¹² Le cabinet des Estampes ne dispose malheureusement pas de manuscrits de Louis Hissette. Nous avons contacté son fils, José Hissette, par téléphone, en février 2006. Il nous a dit ne pas avoir d'archives de son père.

¹³ ARNOULD, Maurice-A., *Les débuts de la lithographie à Mons (1816-1830)* dans *La Vie Wallonne*, t. 44, 1970, p. 417-458.

¹⁴ LE BAILLY DE TILLEGEM, Serge, *La première époque de la lithographie à Tournai* dans *Mémoires de la Société Royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai*, 1981, p. 239-303.

¹⁵ *Lithographie 1850-1950 Kunst en Techniek*, Deurne, Het Sterckshof, 1972.

¹⁶ WALCH, Nicole, J.B. *Madou lithographe*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1977.

¹⁷ GODFROID, François, *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*, Académie royale de langue et de littérature françaises, Bruxelles, 1998.

¹⁸ Le bibliothécaire du Museum voor Fotografie, Antwerpen, en a fait un intéressant relevé : SALU, Luc, *Les périodiques consacrés à la photographie* dans *Pour une histoire de la photographie*, Musée de la Photographie, Charleroi, 1993, p. 35-41.

de la photographie, retenu en France par son grand âge, ouvre la journée de conférences. Paul Coremans était tout désigné pour relater l'événement dans le *Bulletin des Musées*¹⁹. Cinq ans auparavant, Jean Capart l'avait chargé de créer, au sein des Musées royaux d'Art et d'Histoire, un *Laboratoire de recherches physico-chimiques* et de reprendre le *Service de la Documentation belge*, l'ancêtre de la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique. En sept pages, après un historique d'optique et de chimie, Coremans remémore le rôle de la Belgique dans l'histoire de la photographie. Quatre Belges ont apporté une contribution technique importante, voire capitale, pour l'essor de la photographie. Ces célébrités au niveau mondial ont été mises à l'honneur au cours de cette journée d'hommage. Le Gantois Désiré Van Monckhoven (Gand, 1834 - Gand, 1882), un des plus grands savants en matière de chimie photographique au XIX^e siècle, a apporté une contribution décisive à l'augmentation de la sensibilité des négatifs. Son *Traité général de photographie*, édité à Paris en 1856, sera réédité, augmenté et révisé huit fois jusqu'en 1889 et traduit en anglais en 1856, en allemand en 1864, en italien en 1865 et en russe en 1876. Joseph Plateau (Bruxelles, 1801 - Gand, 1883) a favorisé avec son phénakistiscope, mis au point en 1833, l'étude de la décomposition du mouvement. Celle-ci sera appliquée à la photographie un demi-siècle plus tard par le Français Etienne Marey et l'Américain Muybridge, inventeurs de la chronophotographie, et débouchera sur le cinéma. Lieven Gevaert (Anvers, 1868 - La Haye [NL], 1935), est le fondateur de l'une des plus puissantes industries de produits photographiques, que l'on qualifia d' "empire industriel". Leo Bakeland (Laethem-Saint-Martin, 1863 - Beacon [N-Y, USA], 1944), est l'inventeur, en 1907, de la bakélite, première résine de synthèse, mais aussi de nombreux produits photographiques, dont le plus célèbre est le papier *Velox*, le premier papier rapide qui pouvait être développé sans le concours du soleil. Ce n'est que dans la conclusion de son article que Coremans peut enfin parler des rôles de la photographie. Mais, en tant que scientifique, il considère surtout son aspect documentaire :

On caractérise justement la photographie comme "un nouveau moyen graphique d'exprimer la pensée humaine", comme une nouvelle écriture illustrant celle-ci : c'est à ce titre qu'elle s'est introduite partout, dans les arts, les sciences, la vie même qu'elle a transformée. Elle a acquis aussi une place enviable dans le domaine des musées. Auxiliaire précieux de l'archéologie dans ses explorations ou sur les champs de fouilles, elle a pénétré dans le laboratoire, reproduisant les œuvres d'art, remédiant aux déficiences de l'œil et scrutant les zones inconnues de l'ultra-violet et de l'infra-rouge, ou fixant encore les perceptions fugitives de notre rétine, grâce au document micrographique, radiographique et spectrographique.

L'article de Suzanne Sulzberger sur la réhabilitation des Primitifs flamands de 1802 à 1867²⁰ marque en 1961 une première étape importante dans l'étude de la reproduction documentaire d'art, mais ce professeur à l'Université libre de Bruxelles, après s'être longuement penchée sur la gravure, ne consacre qu'une page et demie à la photographie. Elle cite la firme photographique K. Kühlen de München-Gladbach, ainsi que l'Alsacien Adolphe Braun, de Dornach, et consacre deux paragraphes à Edmond Fierlants, dont elle laisse entrevoir l'importance de la production : 1 500 photographies. Les autres grands noms belges de la photographie documentaire d'art (Claine, Dubois de Nehaut, Michiels...) sont absents, ce qui s'explique par le fait que leurs épreuves sont pour la plupart non encore attribuées.

Dans la foulée de cet article, l'historien Jean-Pierre Sosson, attaché au Centre national de recherches « Primitifs flamands », étudie l'ensemble des missions photographiques réalisées à Bruges au XIX^e siècle et publie en 1966 *Les primitifs flamands de Bruges : apports des archives contemporaines (1815-1907) (Contributions à l'étude des primitifs flamands, 4)*,

¹⁹ COREMANS, Paul, *Le rôle de la Belgique dans l'histoire de la photographie* dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 3^e série, vol. 11, n° 1, janvier-février 1939, p. 2-8.

²⁰ SULZBERGER, Suzanne, *La réhabilitation des Primitifs flamands, 1802-1867* dans *Académie royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts*, vol. 12, fasc. 3, 1961, p. 93-102.

dont un résumé a paru l'année précédente dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*²¹. Sosson a retrouvé un dossier relatif à des missions photographiques à Bruges en 1858 mais n'a pas vu les photos (qui ne seront partiellement publiées par Steven F. Joseph et Tristan Schwilden qu'en 1987 et 1988). Il en pressent néanmoins le grand intérêt :

[...] si les documents photographiques dont il est question venaient à être retrouvés, ils devraient être considérés comme des témoins précieux de l'état de conservation de certains de ces tableaux à un moment donné de leur histoire²².

Sous le pseudonyme de Claude Magelhaes, l'historien de la photographie Jan Coppens, de Breda [NL], publie à la même époque les premiers précieux jalons pour entrevoir les débuts de la daguerréotypie en Belgique²³. En 1969, visiblement bien inspirée par Suzanne Sulzberger, son professeur à l'ULB, Claudine Deschepper choisit pour sujet de mémoire *L'influence de la découverte de la photographie sur la connaissance et la vulgarisation des œuvres d'art au XIX^e siècle*. Elle défend en 1969 ce texte de 108 pages dont la moitié est consacrée à la vie et l'œuvre d'Edmond Fierlants. L'année suivante, Raphaël Van de Walle présente *Les archives photographiques de l'Institut. Un inventaire du patrimoine artistique belge* dans le 12^e *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*²⁴. En 1970 toujours, le Provinciaal Museum voor Kunstambachten (Deurne) organise une exposition qui offre pour la première fois aux yeux du grand public le premier siècle de photographie en Belgique. Le catalogue, établi par Claude Magelhaes [Jan Coppens] et Laurent Roosens, recense 76 photographes²⁵. En 1978, Guillaume Michiels est l'auteur de la première monographie régionale sérieuse²⁶ : *Uit de Wereld der Brugse Mensen : de fotografie en het leven te Brugge 1839-1918*.

En 1979 paraît la première tentative de synthèse pour la Wallonie : *La Photographie en Wallonie des Origines à 1940*. Publié par le Musée de la Vie Wallonne, ce catalogue d'exposition (Musée de la Vie Wallonne, Liège, du 19 octobre 1979 au 27 avril 1980) contient notamment une excellente introduction par Yves Moreau et Nadine Dubois [Nadine Maquet], qui appréhende l'intérêt d'utiliser les énormes ressources des archives photographiques conservées en Belgique. Les importantes collections du Musée de la Vie Wallonne servent de base. Le livre débute par un historique des précurseurs de la photographie et l'histoire des débuts avec Niépce et Daguerre. Vient ensuite un premier aperçu de la photographie en Wallonie : 152 notices sur des photographes ou firmes. De nombreuses informations tant sur les photographies que le matériel, malgré des imprécisions et parfois l'absence de références, sont un très bon point de départ pour les recherches ultérieures.

Le colloque de l'Association européenne pour l'histoire de la photographie, tenu en 1982 à Bruxelles dans les locaux du Crédit Communal de Belgique, ne donne lieu qu'à une publication "confidentielle" de 50 pages dactylographiées, mais contribue néanmoins à attirer l'attention des chercheurs sur le médium. Plusieurs fonds sont présentés : ceux des futurs musées d'Anvers et Charleroi, et ceux du Musée de la Vie Wallonne à Liège, du Musée royal de l'Armée à Bruxelles et du Museum voor wetenschap en techniek de l'Université de Gand, les fonds de l'Archief en Museum van de socialistische arbeidersbeweging à Gand, des archives de la ville d'Anvers et de la ville de Bruxelles. Steven F. Joseph donne un premier

²¹ *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° VIII, 1965 [parution 1966], p. 223-231.

²² *Ibidem*, p. 225.

²³ *Enkele gegevens over de daguerreotypie in België* dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 4^e série, 38^e-39^e années, 1966-1967, p. 199-202.

²⁴ p. 110-121.

²⁵ MAGELHAES, Claude & ROOSENS, Laurent, *De fotokunst in België 1839-1940*, Deurne-Anvers, 1970.

²⁶ En 1977, Gustave ABEELS avait bien publié *Les pionniers de la photographie à Bruxelles*. Zaltbommel, 1977, mais ce livre de 124 pages est truffé d'erreurs : datations et identifications fantaisistes des personnages, confusion de techniques. Il a cependant le mérite d'être illustré de photographies introuvables ailleurs (que l'auteur dit être de collections privées ou de sa collection personnelle) et de fournir quelques informations relativement fiables sur l'un ou l'autre pionnier belge.

aperçu de l'édition photographique belge au XIX^e siècle et Jean-Pierre Vasseur attire l'attention sur l'intérêt de la datation des photographies pour les généalogistes.

Les vingt dernières années verront éclore de nombreuses expositions donnant lieu à des monographies régionales - Namur (1986), Gand (1987), Louvain (1989), Verviers (1995)... Ce dernier ouvrage, et ce n'est pas un hasard vu la position particulière de cette ville, est celui qui pose le plus la question de la corrélation entre le développement de la photographie et la prospérité industrielle.

Un ouvrage technique (COENEN, Roger & VERKOREN, Luc, *Camera's uit België en Nederland 19^{de} en 20^{ste} eeuw*) a permis d'appréhender quelles étaient les possibilités de travail aux différentes époques (formats des appareils, évolution des focales et de la luminosité des optiques, facilité d'emploi...).

Suivent les synthèses esthétiques et historiques sur la photographie des XIX^e et XX^e siècle. La première est publiée par les scientifiques du Museum voor Fotografie à Anvers (ROOSENS, Laurent, COENEN, Roger, ANDRIES, Pool, & alii, *Fotografie vroeger tot nu / La photographie des origines à nos jours*, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1982). Elle retrace l'évolution des appareils et de l'image et est augmentée d'un bon répertoire des procédés photographiques. Onze ans plus tard, le musée de la photographie à Charleroi publie aussi un important ouvrage de référence (VERCHEVAL, Georges & alii, *Pour une histoire de la Photographie en Belgique*, Charleroi, 1993). Ce livre est le fruit de la collaboration d'historiens de la photographie et de critiques d'art. Il aborde les aspects sociologiques et les rapports avec les autres arts plastiques; il contient un dictionnaire des photographes, qui pour le XIX^e siècle est basé sur le *Bulletin de l'Association belge de Photographie* et le catalogue du Musée de la Vie Wallonne, et pour le XX^e siècle sur les dossiers de son propre centre de documentation.

Tous ces ouvrages généraux révèlent des personnalités qui seront mises à l'honneur par des monographies biographiques. Dans celle de Léonard Misonne (1991), René Debanterlé, se basant sur les écrits de l'artiste, met le propos de celui-ci en lumière. Marc-Emmanuel Mélon nous fait découvrir son arrière-grand-oncle Gustave Marissiaux, le grand pictorialiste belge. Norbert Ghisoland est le prétexte à une étude sociologique sur un photographe de studio de province; Jules-Emile Pirenne est intimement lié au contexte de la révolution industrielle verviétoise; avec la famille Piron défile une dynastie de professionnels namurois.

Pour l'exposition *Pioniers in Beeld*, présentée au Museum voor Fotografie d'Anvers en décembre 1996, nous avons choisi l'alphabet comme fil conducteur, car cette exposition annonçait le dictionnaire qui allait paraître au printemps suivant. Vingt-six photographes, un par lettre de l'alphabet, ont présenté "tous" les aspects de la photographie au XIX^e siècle : techniques, thématiques et esthétiques²⁷.

²⁷ Nous voulions traiter un maximum de sujets : Association belge de photographie, Amateurs, Ambrotypes, Art (photo d'art, photos d'artistes, photos pour artistes), Astronomie (photo -), Autochromes, Brevets, Calotypistes, Charbon, Collodion, Commerce (sens du -), Daguerrotypage, Débuts (1^{ère} photo, Daguerrotypistes et calotypistes de première heure), Didactique (photo à usage -), Dissémination familiale (Deton, Gonthier, Van Brée, Piron...), Diversité des genres et époques, Diversité des thèmes et techniques, Édition de gravures à partir de photos, Émulation, Émulsions, Étranger installé en Belgique, Évolution des cartes de visite, Fabricant d'émulsions sensibles, Fabricant d'appareils et de matériel, Femmes (épouse, pionnière, reine), Firme, Imprimeurs-photographes, 1^{ère} imprimerie photographique en Belgique, Inventeur (papier sensible), Itinérants, Liens France-Belgique (proscrits français), Longue carrière, Microscope (photos au -), Missions photographiques, Origine modeste, Papier sensible, Parcours intéressant pour arriver à la photo, Paysagiste, Peintre et photographe (miniaturiste et photographe), Pictorialiste, Populaire (y compris militaire), Procédés photomécaniques (photolithographie, photoglyptie, phototypie), Professionnels, Reportage (pionnier du -), Retoucheur (peintre -), Rural (peintre et ambrotypiste en milieu -), Savant (de renommée mondiale, "savant fou", chercheur inventif, chercheur obnubilé), Scènes de genre, Stéréos (daguerrotypes), Touristes anglais, Trucages (et faux fonds), Voyages, Vulgarisation scientifique (manuels, traités). Et nous avons choisi les photographes qui permettaient l'aperçu le plus large : Alexandre, Bakeland, Candèze, Dubois de Nehaut, Élisabeth de Belgique, Fierlants, Ghémar, Hallez, Ickx, Jobard, Khnopff, Lekeu, Marconi, Neyt, Oury, Pigeon, Quéval, Radoux, Simonau & Toovey, Talbot, Union photographique, Van Monckhoven, Weber, X (photographie anonyme), Yerna, Zeyen.

Comment concilier la rigueur de la recherche historique et rester accessible et même passionnant pour un large public ? Éternelle quadrature du cercle didactique dont les organisateurs de "Pioniers in Beeld" au musée de la photographie à Anvers semblent bien avoir trouvé la clé. Pour cette exposition [...] présentée sous forme d'abécédaire, Steven F. Joseph, Tristan Schwilden et Marie-Christine Claes ont résolument choisi de mêler la grande et la petite histoire. Option judicieuse qui met en évidence un trait essentiel à la bonne compréhension des origines de la photographie : celle-ci est plus l'invention d'une époque que d'un homme seul (Jean-Marc BODSON, La Libre Belgique, 17 janvier 1997).

Pourquoi ces études nous semblent "insatisfaisantes"

Tous ces jalons nécessaires à une histoire de la lithographie et de la photographie en Belgique, ne répondent pas encore à des questions importantes. Quel est le contexte des mutations de l'image dans la première moitié du XIX^e siècle en Belgique ? Quelle est la filiation entre la gravure et la photographie en Belgique ? La problématique du passage de la taille-douce à la lithographie est-elle la même que celle du passage de la lithographie à la photographie ? Nous avons décidé de tenter d'y répondre. Par la lecture des journaux du XIX^e siècle, nous avons de bons indices que Jobard devait avoir joué un rôle majeur. Mais tout en nous défiant de la curiosité envers ce personnage, nous devons le cerner correctement pour déterminer son action et son impact.

Nous profitons donc dans une certaine mesure du dépouillement des journaux que nous avons personnellement réalisé pour le *Directory (Dictionnaire des photographes en Belgique de 1839 à 1905)*. Si ce dépouillement portait principalement sur les publicités des quotidiens, la consultation de quelques articles rédactionnels nous avait cependant fait entrevoir l'importance insoupçonnée de Jobard dans l'émergence de la lithographie, mais aussi son rôle dans la diffusion de la plupart des nouveautés techniques sous le règne de Léopold I^{er}. D'autres recherches s'avéraient nécessaires. Nous avons estimé que les lacunes concernant l'histoire de la lithographie constituaient un chaînon manquant important dans l'histoire de l'image en Belgique, et qu'il convenait de définir cette période en la situant dans son contexte. Le dictionnaire des photographes avait, dans les grandes lignes, confirmé les histoires de la photographie en Belgique. Il a cependant fait apparaître des données atypiques, par exemple un peintre et ambrotypiste amateur en milieu rural, Jean-Baptiste Pigeon. Il a révélé surtout que le nombre de photographes au XIX^e siècle était beaucoup plus important qu'on ne le pensait, que ce soit pour les premiers itinérants, ou pour certaines catégories comme les militaires chez nous ou les colons en Afrique. Nous avons aussi prouvé que la photographie s'était établie beaucoup plus tôt qu'on ne le croyait dans certaines villes. Un bon exemple est Namur, où l'on estimait à tort que la photographie avait débuté dans les années 1850. Les recherches du *Directory* complétées de recherches personnelles nous y ont fait découvrir six daguerréotypistes avant 1850, le premier dès décembre 1839²⁸. Pour Nivelles, un amateur local a pu écrire tout un article sur base de notre dictionnaire²⁹.

²⁸ CLAES, Marie-Christine & JOSEPH, Steven F., « Messieurs les artistes daguerréotypes » et les autres. Aux origines de la photographie à Namur (1839-1860) dans *De la Meuse à l'Ardenne*, n°22, 1996, p. 5-28; CLAES, Marie-Christine. *Félicien Rops et la photographie* dans *Écrivains de lumière*, cat. exp., Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2002; CLAES, Marie-Christine. *Le portrait photographique au XIX^e siècle, reflet de la société namuroise* dans *Portrait en namurois*, cat. exp., Namur, Musées des Arts anciens du Namurois, 2002.

²⁹ [SAMPoux, Philippe,] *Feuillen Licot, le premier photographe de Nivelles* dans *Rif tout dju*, septembre 2001, p. 33-37. Il ne cite pas sa source, mais il oublie aussi de signer son article !

En nous penchant de la même manière sur la période hollandaise - quel était le cadre de vie ? quels étaient les besoins d'images ? - nous étions sûre de découvrir beaucoup d'éléments neufs, susceptibles d'éclairer d'un jour nouveau la révolution suivante, celle de l'introduction de la photographie. Ce furent surtout les archives de La Haye et celles de la Ville de Bruxelles qui nous ont apporté quantité d'informations intéressantes et originales. Les autres sources importantes proviennent des Archives générales du royaume à Bruxelles, et des archives Arenberg à Enghien. Les archives communales de certaines villes comme Bruges ont fourni des éléments intéressants.

Les archives parisiennes (Bibliothèque nationale, Bibliothèque de l'Arsenal, Société française de Photographie, Société pour l'Encouragement de l'Industrie nationale, l'Institut national de la Propriété industrielle) nous furent également d'un grand secours. Mais notre source principale a été les journaux de l'époque. Curieusement peu dépouillés par les historiens et encore moins par les historiens de l'art, ils sont pourtant par excellence le creuset d'une masse d'informations. Ils nous ont appris comment le public était mis au courant des inventions et quelle en était la répercussion dans la société. L'étonnement du public de l'époque face à un objet, une technique, un comportement, est signe pour le chercheur de leur apparition récente. Les journaux nous ont permis d'entrer dans une époque : comme il n'y a alors guère de découpage en rubriques, nous avons été obligée de survoler tout, ce qui nous a permis de pénétrer dans le contexte aux différentes époques du XIX^e siècle. Il est intéressant de voir l'évolution des descriptions : elles sont très longues et nous semblent fastidieuses dans la première moitié du XIX^e siècle, mais c'est parce qu'aujourd'hui, nous visualisons immédiatement quantité de choses qui n'étaient pas évidentes pour les lecteurs du XIX^e siècle. Les interminables digressions avaient pour but de pallier l'absence d'images : les longues descriptions de la Grèce en 1825, par exemple, étaient alors nécessaires pour planter le décor du désastre de Missolonghi. On constate, dans le courant du XIX^e siècle, que ces descriptions diminuent, car il n'y a plus besoin de décrire ce pour quoi tout le monde a des repères.

Les imprimés conservés dans les bibliothèques et les universités, les revues spécialisées qui relatent les progrès techniques, les manifestations dans notre pays et à l'étranger, les catalogues et les rapports d'expositions industrielles, les articles de revues oubliées (comme *L'Observateur belge*), les annuaires du commerce et de l'industrie (souvent inconnus des historiens de l'art), tout cela fourmille de données insoupçonnées. Des documents connus ont été souvent simplement cités mais jamais exploités : *Annales Générales des Sciences Physiques*, *Bulletin du Musée de l'Industrie*, *L'Industriel ou Revue des revues*. Il était aussi fort utile de vérifier les dates d'invention ou d'arrivée dans notre pays de nouvelles matières premières, car un lien intime existait entre celles-ci et les découvertes scientifiques (optique, galvanoplastie...).

Nous avons voulu apporter un regard neuf sur les personnes et leur rôle dans l'évolution de l'image. Nous avons fait en sorte que les points forts de cette étude soient l'analyse du contexte historique et économique. Quantité d'intervenants (savants, artistes, hommes politiques, industriels) sont aujourd'hui oubliés, alors qu'ils étaient régulièrement cités à l'époque. Les situer était un préalable nécessaire. Il importait également d'évoquer l'évolution du métier de l'image : formation, méthodes de travail, influence des expositions...

Un aspect qui n'a pratiquement pas été abordé dans les études sur la lithographie en Belgique est le rôle du matériel. Or l'absence d'étude des moyens à la disposition des artistes fausse l'analyse esthétique : le produit fini dépend éminemment de la préparation de la pierre et de la manière dont elle retient l'encre, de la composition de celle-ci, de la manière dont le papier l'absorbe et enfin du type et de la qualité de la presse. Préciser la chronologie permet de connaître le stade d'intégration d'une technique et les moyens disponibles au moment où un document est réalisé. On peut alors mettre en balance la capacité technique et l'intention esthétique et appréhender les rapports avec les autres arts, avec la peinture surtout.

L'historien de l'art et sa relation à la photographie

Une raison supplémentaire de nous lancer dans cette étude a été le constat, au cours de nos travaux dans les musées et à l'IRPA, que la relation de l'historien de l'art à l'image est encore parfois difficile.

Pendant longtemps, les historiens de l'art ont fait preuve de frilosité par rapport à ce qui dépassait le cadre des dits "beaux-arts". Leur ostracisme ne se limitait d'ailleurs pas à la photographie et à la lithographie (car tous ne considéraient pas cette dernière comme une "vraie gravure"). D'autres parents pauvres étaient, jusqu'il y a peu, les arts décoratifs. Au-delà de la difficulté des questions techniques, mécaniques ou chimiques de la fabrication de l'objet, au-delà de la complexité du vocabulaire des termes d'ornement, les historiens de l'art étaient sans doute embarrassés par la difficulté à lire et à décrire certains décors non figuratifs (sans "images"...). Depuis quelques années, les historiens de l'art font de sérieux efforts pour s'intéresser aux arts techniques, mais il leur reste curieusement encore un important chemin en direction de l'image.

Bien sûr, tous sont convaincus de la nécessité d'utiliser des photographies dans le cadre de leurs recherches. *L'histoire de l'art est un grand jeu de hasard, auquel gagne celui qui possède le plus de photographies*, disait Bernard Berenson à Federico Zeri (ainsi que ce dernier le signale dans un recueil de conférences, *Derrière l'image*). Mais peu de chercheurs voient dans la photographie davantage qu'un outil de travail. De même, certains ne voient encore dans les lithographies que des sources iconographiques.

Nous étant interrogée sur les motifs d'une telle attitude, nous pensons qu'elle relève en bonne partie de la conception de toute une série de publications au XX^e siècle, qui n'ont vraiment pas aidé l'historien de l'art dans sa relation avec l'image.

Les copies de lithographies, successives et de mauvaise qualité, notamment dans les livres scolaires, n'ont pas stimulé l'intérêt, voire ont pu fausser le jugement des historiens de l'art dès leur enfance. Prenons, en lithographie, le cas des scènes de la Révolution belge, qui sont probablement dans notre pays celles qui ont été les plus reproduites. Mais elles ont été tellement recopiées de toutes les manières : en phototypie, en mauvaise similigravure, voire redessinées au trait ou colorisées de manière criarde, amputées d'une partie de l'image ou de son identification, bref tellement massacrées qu'il ne s'agit plus de reproductions. Une autre constatation, qui ne se limite pas aux livres scolaires, est également révélatrice du manque de respect pour l'image : si l'on reproduit une peinture dans un livre, on indique en général le nom du peintre dans la légende; mais si l'on reproduit une gravure ou une photographie, il est beaucoup plus rare que l'on indique le nom de son auteur. De même, pour une peinture, on indiquera "détail" si l'œuvre est partielle. Si c'est une gravure ou une photographie, on ne le juge pas nécessaire.

Les photographies anciennes reproduites dans les livres n'ont pas bénéficié d'un meilleur traitement. Les recadrages, le plus souvent uniquement dictés par la mise en page du livre, ont ruiné le cadrage choisi par le photographe. Reproduits en pâles phototypies, ou en similigravures à grosse trame, les tirages ont perdu la subtilité de leurs demi-teintes. Ce n'est guère que depuis la dernière décennie du XX^e siècle que la reproduction de photographies a bénéficié d'une impression en quadrichromie. Avec l'évolution de la micro-informatique et celle des rotatives, si l'on reproduit des photographies "monochromes" dans des cahiers en quadrichromie, il ne coûte pas plus cher de les imprimer "en couleurs". Mais il y a vingt ans encore, il fallait fournir des tirages à l'imprimeur qui sous-traitait la photogravure. Puisque les photographies anciennes étaient en camaïeu, on jugeait inutile de faire la dépense d'une sélection quadri et l'on pensait ne pas perdre grand chose en se contentant des valeurs de gris. On éliminait alors la richesse des teintes sépia, le bleu d'un cyanotype, voire les tonalités rouges ou vertes de certains virages. On gommait ainsi la spécificité de la technique de tirage. Toutes les photos se ressemblaient tristement et semblaient avoir le même âge incertain.

Suite à cette désinvolture des éditeurs par rapport aux oeuvres sources, beaucoup d'historiens de l'art ne les ont pas considérées comme intéressantes et n'ont pas fait l'effort d'aller examiner les documents eux-mêmes.

Aussi grave, une pratique courante dans les publications d'histoire de l'art a sans doute contribué à un mépris de certains historiens de l'art envers la photographie. Les détournages d'objets étaient jadis monnaie courante. L'option d'un détournage de l'objet à l'édition permettait au photographe de gagner du temps à la prise de vue : inutile de placer l'objet sur un fond neutre; on pouvait même le laisser dans sa vitrine, sans enlever les autres objets du voisinage. Inutile aussi, pensaient même certains, de soigner l'éclairage, puisqu'on éliminait les ombres. La perspective d'un détournage a probablement incité les auteurs à accepter des clichés de moindre qualité, au détriment de l'image, mais aussi de l'objet lui-même. Les détournages parfois approximatifs qui crénelaient le bord de l'objet n'ont certes pas contribué à faire apprécier la photographie documentaire d'art.

Par ailleurs, aujourd'hui encore, certains historiens de l'art refusent à la photographie le statut d'art (ce n'est pas grave : Quatremère de Quincy avait bien proclamé en 1791 : *La gravure n'est point et ne saurait jamais devenir un art...*). Les détracteurs de la photographie la réduisent à un simple acte technique. Comme si "l'intelligence du sujet" n'était rien, comme s'il n'importait pas aux photographes de bien planter leur trépied, comme aux impressionnistes de "bien s'asseoir", comme disait Corot. Les photographes, à la fin du XIX^e siècle, reprendront au compte de la photographie la plaidoirie attribuée au peintre Whistler :

*L'artiste est né pour choisir, cueillir et grouper avec science ses éléments, de telle sorte que le résultat soit beau - de même que le musicien rassemble ses notes et forme ses accords jusqu'à ce qu'il fasse jaillir du chaos une superbe harmonie. Dire au peintre que la nature doit être prise telle qu'elle est, c'est dire au musicien qu'il peut s'asseoir sur le piano*³⁰.

Nous ne retracerons pas ici toute la querelle archi-connue entre la photographie et la peinture, mais nous tenons cependant à émettre quelques réflexions qui pourraient permettre d'améliorer la relation de l'historien de l'art à l'image.

Ceux qui rejettent la photographie en sont restés à cette opinion selon laquelle la photographie n'est qu'un acte technique, tout simple - trop simple ? - comme l'affirmait la publicité Kodak de 1888 : *You press the button, we do the rest*. Quand on tente d'en débattre avec eux, ils sont cependant rapidement en difficulté. En peinture aussi, la technique intervient. Quelle est la limite technique à ne pas franchir pour ne pas quitter l'art ? Qu'en est-il du travail à la *camera lucida*, à la *camera obscura*, utilisée par de grands peintres comme Vermeer ou Canaletto ? A contrario, qu'en est-il de la photographie utilisant des procédés pigmentaires ? Basés sur le durcissement à la lumière de certains colloïdes, ils permettent d'encren le papier selon le principe de répulsion eau-graisse et d'effectuer ensuite des retouches à la gomme et au pinceau.

Une autre justification du refus d'admettre la photographie est le fait qu'il existe quantité de photographies qui n'ont pas (et ne revendiquent d'ailleurs pas) un caractère artistique. Argumenter cela pour refuser à la photographie le statut d'art est une confusion entre "pratique" et "produits" : viendrait-il à l'idée de dire qu'un roman de Flaubert n'est pas de la littérature parce qu'existent l'annuaire du téléphone ou l'indicateur des chemins de fer ? C'est pourtant ce que fait Jacques Thuillier dans son dernier livre, *Théorie générale de l'histoire de l'art*³¹ (*Le problème de la photographie*, p. 71-79) : il cite comme exemple les millions de clichés pris depuis cent ans pendant le passage du tour de France, et conclut à propos de la photographie : *Aucune hiérarchie n'est imaginable !* Il n'a heureusement pas la même

³⁰ MALLARMÉ, Stéphane, *Le Ten O'clock de Monsieur Whistler (Œuvres en prose)*, Skira, 1946.

³¹ Éditions Odile Jacob, 2003. Thuillier y utilise Baudelaire de manière fort partisane, n'en retenant que la diatribe bien connue et les phrases qui dénigrent la photographie. Pourquoi ne cite-t-il pas la belle lettre où Baudelaire propose à sa mère de faire exécuter son portrait photographique ?

attitude avec la peinture. Ensuite, Thuillier conclut de l'infinie diversité des photographies qu'il est impossible de les trier par sujet. Trie-t-on les Van Gogh ? Un portrait vaut-il plus qu'un paysage ? Un tel discours est étonnant de la part d'un éminent professeur au Collège de France pendant vingt ans, mais un autre motif d'ostracisme qu'il avance est encore plus étonnant : *De notre part, il y aurait de la sottise et de l'ingratitude à ne pas louer la photographie. Mais il n'est pire louange que celle qui tombe à faux : et la transformer en art, c'est faire erreur sur sa nature même. C'est vouloir ramener une invention récente au statut des plus vieilles formes d'expressions de l'humanité.* Curieuse justification : c'est donc l'ancienneté qui confère le statut artistique ? La gravure n'était donc pas un art au XVII^e siècle ? La lithographie, qui a quasi le même âge que la photographie, n'en est pas un, non plus, aujourd'hui ? Au paragraphe suivant, Thuillier poursuit : *elle [la photographie] s'est retrouvée au croisement entre la recherche scientifique et le cinéma, art majeur [...].* Tiens ? son critère d'ancienneté n'est pas applicable au 7^e art ? L'étonnant texte de Jacques Thuillier montre en tout cas que, même pour des historiens de l'art de haut niveau, il existe une difficulté à se positionner par rapport à la photographie.

Ceux qui refusent un statut artistique à la photographie parce qu'ils croient que ce n'est qu'un simple acte technique manifestent probablement un rejet plus général, mal fondé, d'autres formes d'art. Ils refusent sans doute aussi un statut artistique à l'art conceptuel, abstrait ou minimaliste, sous le prétexte, d'une "pauvreté" de l'intervention de la main de l'artiste. Mais que serait l'habileté manuelle sans la pensée ? Un peintre décorateur peut être très habile, mais n'être qu'un exécutant. C'est l'implication de l'auteur, c'est l'émotion qu'il met dans son œuvre qui lui fait dépasser l'état de simple document. Rappelons la si belle "profession de foi" que Nadar prononça en 1857 au sujet de la photographie de portrait :

La théorie photographique s'apprend en une heure; les premières notions de pratique, en une journée.

Ce qui ne s'apprend pas ... - c'est le sentiment de la lumière - c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, - c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

*Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, - c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime*³².

Heureusement, depuis quelques années, une évolution se fait sentir. A l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), où nous travaillons, l'attitude des historiens de l'art par rapport à l'image s'est modifiée de manière positive. Trois exemples en témoignent.

Le premier exemple concerne l'évolution de la mentalité par rapport à des hiérarchies dans les œuvres d'art, qui a eu une répercussion dans le classement de la photothèque. Pour les collections privées, à une époque indéterminée, les responsables avaient décidé de séparer physiquement la peinture des autres objets (objet est le terme générique utilisé à l'IRPA pour désigner le sujet de la photographie; un bâtiment est donc aussi un objet). La prochaine mise en ligne des collections privées incitant l'IRPA à une numérotation de toutes les collections (qui jusqu'ici étaient désignées soit par le nom du propriétaire, soit par un numéro assurant la confidentialité), Madame Ceulemans, actuel chef du département documentation, a judicieusement décidé que l'on profiterait du nouveau classement des fardes pour supprimer cette distinction qui élevait la peinture à un rang supérieur à celui des autres objets, y compris la gravure et la photographie (car l'IRPA a des photos de photos... mais pas encore beaucoup).

³² Cour impériale de Paris, 1^{ère} chambre. Audience du samedi 12 décembre 1857. Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar (cité par PRINET, Jean & DILASSIER Antoinette, *Nadar*, Armand Collin, 1966, p. 116).

Le deuxième exemple concerne la manière de considérer les photographies de gravures. Quand on a commencé le scannage des documents de la photothèque, le sous-traitant qui effectuait ce travail recadrait les gravures et en éliminait la lettre. On considérait que les textes n'étaient pas nécessaires puisqu'ils étaient encodés dans le descriptif de l'objet. Mais comme il s'avère que la disposition et la typographie des indications sont des éléments utiles à une bonne étude de l'estampe, il est maintenant interdit de recadrer lors du scannage. De mêmes, les historiens de l'art veillent à ce que les textes ne soient pas éliminés dès la prise de vue.

Le dernier exemple concerne le cadrage des photographies de la photothèque. En 1926, quelque 11 000 clichés, effectués par une mission photographique allemande pendant la première guerre mondiale, ont été intégrés dans la photothèque. Parmi ceux-ci, près de 400 négatifs sur verre réalisés avec une chambre technique 40 x 40 cm. Dans la photothèque, les visiteurs peuvent en consulter des contacts collés sur carton (numéros de négatifs commençant par la lettre F). À la fin des années 1950, considérant que seul l'objet photographié était important, on a décidé pour la commodité de la consultation de refaire des tirages 30 x 40 cm à partir des négatifs F, en recadrant et en éliminant, pour les vues d'édifices par exemple, le ciel ou l'avant-plan. Le bâtiment se retrouvait étouffé, et l'aspect documentaire était appauvri : en effet, si un bâtiment est cerné par des pavés ou du bitume, l'atmosphère en est très différente. Désormais, tant les scientifiques que le personnel du service photographique ont compris que le cadrage d'origine est un élément important à respecter.

En février 2005, une journée d'étude consacrée à ces "clichés allemands", accompagnée d'une exposition, s'est tenue à l'IRPA. La richesse intrinsèque de ce fonds photographique a été dévoilée : soin du cadrage, qualité technique du matériel utilisé (chambre de grand format à décentrement éliminant les fuites de perspective), finesse des tirages d'époque sur papiers barytés, aux noirs profonds et aux gris nuancés (les tirages ultérieurs permettent de constater des différences notables, dues au type et à la gradation des papiers, ce qui met un bémol à la notion de reproductibilité). Désormais bien conscients de la valeur des tirages originaux 40 x 40 cm, les scientifiques du département documentation ont décidé de les isoler dans des pochettes non acide et de mieux surveiller leur consultation.

Cette journée révèle une avancée : nous avons été agréablement surprise de constater que tant nos collègues que les autres chercheurs présents sont convaincus que la photo, technique de reproduction, peut aussi être un art. La reproductibilité n'empêche pas une œuvre d'être une œuvre à part entière, d'autant que cette reproductibilité, comme nous venons de l'expliquer, est toute relative.

Nous considérons le symposium "clichés allemands" comme un véritable tournant dans le rapport de notre Institut à la photographie. C'est un bon signe. Cette journée d'étude a suscité un grand intérêt des participants, belges et étrangers, qui ont demandé à poursuivre la réflexion. Comment considérer ces clichés allemands ? Photographies artistiques, ou photographies documentaires d'art ? Où est la limite ? Certains photographes semblent avoir outrepassé leur mission. Il y a parfois, à l'évidence, une intention esthétique : quand les ombres deviennent des jeux de volumes, c'est la photographie elle-même qui devient l'objet d'art, et l'objet photographié, perdant son intégrité, n'est plus qu'un prétexte. Il faut poursuivre l'analyse, cliché par cliché.

Mais revenons à des considérations plus générales. Des confusions perdurent. Tout d'abord, la confusion entre bonne photographie et photographie artistique. Toute photographie, qu'elle soit artistique ou documentaire, peut être bonne ou mauvaise, c'est une question de capacité technique du photographe, et bien sûr aussi de qualité du matériel.

Une autre confusion est celle qui existe entre photographie artistique et photographie documentaire d'art. Or ces deux notions sont quasi à l'opposé : ce n'est pas le sujet de la photographie qui lui confère un caractère artistique : *L'entrepont*, une photo d'Alfred Stieglitz en 1907 montrant des émigrants sur un bateau, est une photo artistique, tandis qu'une

photographie d'œuvre d'art par l'IRPA n'est pas une photo artistique, c'est une photo documentaire d'art. La photographie documentaire, c'est une photographie neutre, objective, sans vision personnelle du photographe. La photographie artistique, par contre, c'est une photographie où le photographe s'implique, par son émotion et sa vision du monde : *L'artiste, c'est l'artisan qui dit "moi, je". Qui livre au publique [sic], en personne, non pas les ficelles du métier ou les règles d'apprentissage, mais son rôle au sein de la société dans son ensemble*³³. Mais l'intention de l'artiste ne suffit pas. La photographie doit avoir des qualités esthétiques, notamment d'harmonie dans les proportions, les lignes et les couleurs. Évidemment, certaines de ces notions d'esthétique sont subjectives ou dépendent de modes³⁴ ou du degré de réception du médium. C'est pourquoi certaines photographies ne sont aujourd'hui pas considérées par le grand public comme artistiques, à l'instar du cubisme à ses débuts. Le grand public a tendance à estimer que pour être artistique, une photographie doit être plaisante, d'où l'incompréhension face à la présentation de certaines photographies dans des musées ou galeries.

Ce qui accentue cette confusion, c'est que la frontière entre photographie documentaire et photographie artistique est parfois floue. On peut choisir une œuvre d'art, une statue ancienne par exemple, comme sujet d'une photographie artistique. La photographie est alors une œuvre et non une photographie documentaire parce que c'est la vision du photographe qui prime. L'éclairage, l'angle de prise de vue font perdre à la photographie son objectivité. La statue est déformée, la lumière peut faire prendre à son regard une expression tout autre que celle voulue par le sculpteur. L'œuvre d'art photographiée n'est plus que le prétexte avec lequel le photographe réalise son œuvre. Ce qui n'empêche pas que subsistent des éléments documentaires dans cette photographie artistique, et qu'un historien de l'art puisse être tenté de l'utiliser dans une optique documentaire. Il doit évidemment alors le faire avec une extrême prudence.

Une dernière confusion concerne la créativité et le caractère artistique. Pour le photographe qui travaille dans le domaine de la reproduction documentaire d'art, il est indispensable de percevoir la limite à ne pas franchir. Celui qui photographie des objets d'art, par exemple un ensemble de verres archéologiques, peut dans une certaine mesure, faire preuve de créativité. La créativité n'est pas nécessairement de l'art, c'est l'originalité et l'inventivité : il peut organiser les verres de manière à les mettre le mieux possible en valeur et faire percevoir, par exemple, des différences d'échelle ou de couleurs entre eux, ou au contraire rapprocher des objets semblables. Mais cette créativité ne peut en aucun cas devenir une vision personnelle et doit toujours respecter les objets.

Étant donné leur subtilité, ces notions sont loin d'être claires, non seulement pour le grand public, mais aussi pour certains historiens de l'art. Elles mériteraient de faire l'objet de quelques heures de cours pour les étudiants, car ces notions sont indispensables à la profession.

L'historien de l'art doit savoir à quel titre il s'intéresse à une photographie : est-ce en tant que sujet d'étude ou en tant qu'outil de travail ? Il doit pouvoir juger la manière dont les photographes reproduisent les objets d'art dont il s'occupe.

Une meilleure connaissance des techniques de l'image l'aiderait certainement à établir un meilleur dialogue avec le photographe, surtout si celui-ci n'est pas spécialisé dans la reproduction documentaire. Car un photographe créatif aura davantage tendance à vouloir apporter une touche personnelle à ses prises de vues, et sera tenté de profiter de l'ignorance technique de l'historien de l'art pour agir à sa guise.

³³ DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 242.

³⁴ Laurent Gervereau va jusqu'à se demander si une génération future pourrait être insensible à Piero della Francesca ou à Vermeer (GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images* (Coll. Repères), Paris, La Découverte, 2000, p. 22).

Il est aussi très important, dans le dialogue préalable à la prise de vue, que l'historien de l'art puisse exprimer verbalement l'intérêt et la spécificité de l'œuvre à photographier. Il doit aussi montrer sur l'objet quels sont les éléments importants. Le photographe pourra ainsi traduire l'analyse de l'historien de l'art en exploitant toutes les richesses du langage de la photographie. Il pourra choisir l'angle de prise de vue et effectuer le réglage de l'éclairage de manière optimale, pour faire apparaître sur le cliché, sans déformations, l'œuvre telle qu'elle a été voulue par l'artiste qui l'a créée.

Une meilleure connaissance de l'image au XIX^e siècle ne peut qu'être bénéfique à l'historien de l'art. Il est par exemple utile à celui qui étudie des objets d'art d'être au courant des problèmes d'orthochromatisme s'il utilise des photographies anciennes. Il faut qu'il sache dans quelle mesure une photographie est fidèle à l'objet étudié.

Délimitation du sujet

• Limites chronologique et géographique

Chronologique : de 1816 (première lithographie belge) à 1861 (mort de Jobard). Cette fourchette de dates, de *Waterloo* à la mort de *Léopold I^{er}*, correspond aux périodes d'émergence et d'implantation de la lithographie et de la photographie en Belgique.

La lithographie apparaît dans notre pays quasi dès la pacification post-napoléonienne de l'Europe. Jobard est acteur de son implantation dans notre pays. Il est ensuite responsable de l'introduction de la photographie et témoin de sa première commercialisation, puis de son implantation fixe.

La mort de Jobard coïncide d'une part avec l'invention du collodion sec au tanin par Russel (1861), amélioration du premier collodion sec découvert en 1853 qui permet de préparer les plaques à l'avance (contrairement aux plaques au collodion humide à développer avant séchage, obligeant le photographe à voyager avec son laboratoire). D'autre part, c'est aussi le moment de l'introduction de la carte de visite en Belgique - plusieurs photographies obtenues par un appareil multi-objectifs - qui, en provoquant un abaissement considérable du coût du portrait, favorise l'intégration de la photographie dans la société belge.

Géographique : la Belgique, mais nous avons franchi les frontières quand des comparaisons étaient nécessaires, et également parce qu'il y a eu des contacts porteurs avec l'étranger, et que des artistes étrangers travaillaient en Belgique.

• Limites thématiques

Par le biais de la personnalité de Jobard, nous étudions les mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle, et plus particulièrement la filiation entre lithographie et photographie en Belgique. L'union de ces deux techniques aura un avenir prodigieux, puisque les premiers procédés photomécaniques utilisés en Belgique, tout comme ceux utilisés dans le monde entier de nos jours, dériveront, comme l'avait prédit Jobard, des procédés de gravure à plat.

Classement et traitement de nos sources en bases de données

Pour les périodes plus anciennes, la difficulté réside parfois dans la pauvreté des sources. Par contre, pour le XIX^e siècle, nous nous sommes trouvée confrontée au problème inverse : d'une part, la quantité de documents à dépouiller était énorme, et d'autre part, cette période a davantage fait l'objet d'études, d'autant que l'image recouvre des aspects esthétiques, historiques et techniques. La seule consultation de moteurs de recherche Internet permettait déjà de glaner un nombre vertigineux de pages, de valeur très inégale.

Si la lecture des journaux de l'époque fut très fastidieuse, elle se révéla très enrichissante³⁵ : l'un des grands plaisirs de ce travail fut de découvrir - par le recours direct aux sources premières, seule manière d'éviter les erreurs - quantité d'informations sur les acteurs de la transformation de la vision de l'art en Belgique au XIX^e siècle. Il s'agit souvent d'anecdotes, c'est vrai, mais qui en s'accumulant, comme les petites pièces d'un grand puzzle, ont permis de comprendre les relations entre personnages dont on ne connaissait parfois que le nom. Paradoxalement, nous disposons aujourd'hui de davantage de sources qu'un historien du XIX^e siècle tel Henri Hymans : collections de journaux et ouvrages anciens rassemblés dans les collections constituées par les bibliothèques, recherches récentes diffusées sur Internet. Le tout permet de procéder plus aisément à des recoupements.

Les journaux du XIX^e siècle ont aussi permis de retrouver le contexte de publications de lithographies ou de réalisation de photographies. De même, la consultation des volumes de recensements communaux, des actes d'état civil et des registres de patentes (taxes annuelles acquittées par les commerçants, les industriels et certaines professions libérales) sont extrêmement riches en enseignements : nom et profession des témoins et des voisins, aident à cerner l'entourage des artistes qui nous occupent.

Cette abondance de matière nous a obligée à devoir développer différentes bases de données pour la structurer et par là faciliter notre recherche. Par exemple, notre base de données catalographique des journaux belges du XIX^e siècle, qui permet, en tapant une date, d'obtenir immédiatement la liste des journaux qui étaient publiés cette année-là, et l'endroit où des exemplaires sont conservés. Nous avons récolté dans une autre base les informations relatives aux personnes ayant eu des contacts avec Jobard. Le but n'était évidemment pas de rédiger des centaines de biographies, mais de déterminer, notamment grâce à quantité d'extraits de journaux du temps, le rôle joué par ces personnes dans l'émulation des recherches techniques et industrielles et dans l'émergence de nouveaux médiums artistiques.

Nous poursuivons bien sûr par ailleurs la mise à jour de la banque de données des photographes belges réalisée de 1994 à 1996, en collaboration avec Steven F. Joseph, Tristan Schwilden.

Une dernière base comprend les techniques de gravure et de photographie, les termes d'optique et de chimie, et le matériel (appareil et accessoires). Cette dernière base répondait à une impérieuse nécessité, celle d'éviter les erreurs d'identification et d'interprétation. Car dès le début de la recherche, il s'est avéré capital de déterminer la terminologie. Il est en effet impossible d'établir des descriptions convenables et des datations correctes sans une dénomination précise. Le retour aux sources premières a permis de retrouver la terminologie en usage à l'époque de la pratique et d'ainsi éviter les erreurs, flous ou approximations de sens. Les dictionnaires actuels, sur papier ou sur Internet, présentent les techniques en les

³⁵ La gestion informatisée de cette documentation structurée en bases de données - journaux, personnages (célébrités, artistes, éditeurs...) et techniques - a déjà pu être utile dans un domaine non prévu au départ : en datant pour nos collègues spécialisés en décors intérieurs toute une série de journaux du XIX^e siècle qui servaient de couche de fond à des papiers peints, nous avons établi des *terminus post quem* précis de la pose de ces papiers à meubler.

classant de manière très diverses : alphabétiquement, en séparant positifs et négatifs, chronologiquement, par support. Vu l'extraordinaire diversité des procédés, ils ont tendance à simplifier tant au niveau de la technique que des dates d'utilisation, avec pour conséquence des confusions. Seule une constitution en base de données permettait de compiler toutes ces informations, afin de pouvoir effectuer ensuite tout type de tri et d'extraction.

Ces bases de données, vu leur totale spécificité, restent un outil personnel, non publiables en l'état, ni sur papier, ni même en ligne. Si elles ont assuré le travail, elles ne l'ont pas nécessairement facilité, car ce morcellement de l'information devait être suivi par un long travail de rédaction pour synthétiser les données recueillies.

Découpage de la thèse

• Essai historique

La personnalité multiple de Jobard (technicien, artiste, théoricien) dans l'histoire de l'image nous a amenée à un postulat de départ : Jobard pouvait nous permettre d'accéder, sous un angle particulier, à une perception globale de l'histoire de l'image au XIX^e siècle en Belgique. Ce postulat a été confirmé par les premiers mois de travail.

La lecture de ses écrits, nous a persuadée que cette manière d'aborder le sujet était pertinente. Nous avons été confortée dans la conviction que l'étude des mutations de l'image était impensable sans une analyse du contexte d'émergence. De surcroît, une telle étude est un préalable indispensable à des analyses esthétiques ultérieures, sur un socle solide. Nous nous doutions bien que ce n'était pas le hasard qui avait fait de Jobard à la fois le "premier" lithographe belge et le premier photographe de notre pays. Une passerelle naturelle reliait une technique à l'autre, nous en étions persuadée, mais nous devons le prouver et replacer ces deux épisodes de la vie de Jobard dans un cadre plus général, non seulement de l'histoire de l'art, mais aussi de la vie culturelle, pour apprécier la richesse de ces chapitres importants de l'histoire de l'image dans notre pays.

Jusqu'à présent, on a peu étudié pour la Belgique les rapports entre lithographie et photographie, alors que pour les Français, la filiation est patente : Louis-Jacques Mandé Daguerre a été lithographe et Nicéphore Niépce a cherché des pierres propres à la lithographie. Un des buts de Niépce lors de ses expériences était de trouver un moyen de copier des gravures. Notre étude débute donc par un bref exposé du contexte (premier chapitre). Le deuxième chapitre, après un aperçu de l'histoire et des techniques de la gravure, de la photographie et des procédés photomécaniques en général, présente les mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle. Nous consacrons toute une partie de ce chapitre aux *Tesini*, à l'origine marchands d'estampes venus du Trentin, et devenus ensuite lithographes et puis photographes dans notre pays. Leur rôle dans la diffusion des nouvelles techniques et dans la formation du goût du public était tout à fait inconnu.

Vient ensuite (chapitre 3) la biographie de Jobard, fondateur du premier établissement lithographique important de Belgique. Témoin et acteur de la rapide diversification de la lithographie, Jobard est le plus important éditeur-lithographe des années 1820. Il est aussi – nous verrons que ce n'est pas un hasard – l'auteur de la première photographie belge. Un long travail de recherche fut nécessaire pour véritablement cerner le personnage. Ainsi que

l'annonce Louis Figuier dans *Les Merveilles de la Science*³⁶, Jobard était *un homme d'un esprit inventif, mais trop souvent paradoxal*. Il nous semblait un devoir de rendre à ce curieux personnage la place qu'il mérite en tant que pionnier et vulgarisateur de la lithographie, puis de la photographie en Belgique. Mais nous lui sommes également redevable de son action comme défenseur de la propriété intellectuelle. En effet, son inlassable combat dans ce domaine contribua à établir un meilleur climat de confiance parmi les expérimentateurs, qui furent nombreux en Belgique à faire breveter leurs découvertes. Si le cadre de cette thèse ne nous permet pas de traiter en détail toutes les réalisations de Jobard, il est pourtant nécessaire de les évoquer, car Jobard est un modèle du savant de cette époque où la somme des connaissances permettait encore à certains chercheurs de se dépenser dans quantité de domaines, parmi lesquels, au premier chef, la vapeur, l'électricité et les matières "dérivées" (l'électromagnétisme et la galvanoplastie).

Le quatrième et dernier chapitre présente deux contemporains de Jobard, l'adversaire et l'ami : Dewasme, concurrent de Jobard en lithographie puis en photographie; Wittert, lithographe amateur et pionnier de la chromolithographie en Belgique, puis premier daguerréotypiste liégeois. Ce sont, avec Jobard, et Antoine Tessaro (un *Tesino* dont nous parlons au chapitre 2), les seuls lithographes belges qui aient réalisé un daguerréotype dès 1839.

• Catalogues

Les catalogues, effectués sur base des documents dépouillés et des estampes rencontrées, ne sont pas des catalogues raisonnés mais l'expression normalisée d'un premier travail d'identification et de datation. Un travail d'historien prépare une analyse sémiologique ou esthétique. Il faut d'abord situer des œuvres (qui les a faites, quand, dans quelles conditions ?) avant de peser leur sens et de leur intérêt.

Le premier catalogue est une étude critique des essais du cercle du pharmacien Gossart conservés à la bibliothèque centrale de Mons. Il est suivi du catalogue des planches des *Annales générales des Sciences physiques*, éditées par Weissenbruch et imprimées par Jobard. Viennent ensuite celui des lithographies éditées par Jobard après la fondation de son établissement lithographique. Suivent les lithographies éditées par Dewasme, conservées dans différents fonds belges, et enfin, le fonds des essais lithographiques et chromolithographiques d'Adrien Wittert conservés à Liège à la Galerie Wittert et au Musée de la Vie Wallonne. Ce dernier fonds est totalement inédit.

• Répertoires

Nos recherches nous ayant procuré de nombreuses informations sur les lithographes actifs pendant la période considérée, nous avons pu en établir un répertoire sous la période hollandaise et le règne de Léopold I^{er} (1816-1865), soit plus de 600 dessinateurs-lithographes, imprimeurs lithographes, fabricants de presses, d'encre ou de papier spécifiques à la lithographie. Le dépouillement des archives de La Haye et d'archives communales en Belgique nous a apporté de nombreuses informations pour compléter l'établissement de leur identité et leurs périodes d'activité.

³⁶ FIGUIER, Louis, *Les Merveilles de la Science ou Description populaire des inventions modernes, L'art de l'éclairage*, p.56 (Numérisation de l'édition de Paris, Furne-Jouvet, [ca 1870], fichier de format pdf en ligne sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France).

Le second répertoire, celui des *Tesini*, lithographes, opticiens, marchands d'estampes ou photographes, étai les informations du le deuxième chapitre.

- **Annexes**

Nous reprenons en annexe les textes des actes (notariaux et d'état civil), recensements, archives et publications et brevets qui documentent la biographie et les activités de Jobard, Dewasme et Wittert. Nous avons également repris des articles particulièrement intéressants, relatifs à la lithographie et à la photographie.

Plutôt que de réécrire nos sources, nous avons intégré certaines citations dans le corps du travail, afin de conserver la saveur du vocabulaire du XIX^e siècle. Certains articles de journaux, très longs, ont été résumés dans l'essai historique, afin de ne pas l'alourdir. Nous les reprenons *in extenso* dans des annexes. Le lecteur peut les consulter pour une information plus complète, mais aussi pour se rendre compte de l'importance des textes consacrés à l'époque à ces sujets.

Chapitre 1 : Le contexte historique, économique, scientifique, social et artistique

On peut caractériser la Belgique des années 1770-1830 par une étonnante capacité d'assimilation des idées inventées ailleurs, et même par une remarquable faculté de les perfectionner. A cet égard, on pourrait, en songeant à des événements actuels, parler d'un phénomène "à la japonaise". Les inventions sont rares, elles viennent généralement de l'étranger mais la capacité de les mettre en application et de les perfectionner est incontestable¹.

Ce chapitre a pour but de situer le contexte des médiums étudiés et le cadre de vie de la population²; il met déjà en scène différents protagonistes des chapitres suivants. Notre vision est illustrée par des exemples que nous avons découverts dans la presse, dont les faits divers sont extrêmement précieux : l'étonnement face aux progrès techniques prouve que ceux-ci ne sont pas encore banalisés.

La politique et l'économie

Bien que notre étude ne porte pas sur la période française (1792-1815), il est nécessaire de rappeler comment les transformations mises alors en place apportèrent la prospérité pendant la période suivante.

¹ COEKELBERGHS, Denis & LOZE, Pierre (dir.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Bruxelles. Crédit Communal, 1985, introduction, p. 15.

² Pour un aperçu plus complet de l'histoire de nos régions au XIX^e siècle, on consultera utilement : PIRENNE, Henri, *Histoire de Belgique*, 7 volumes, Bruxelles, Lamertin, 1900-1932; DEMOULIN, Robert, *Guillaume I^{er} et la transformation économique des provinces belges*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1938; CHLEPNER, Ben Serge, *Cent ans d'histoire sociale en Belgique*, Bruxelles, Institut de Sociologie Solvay, Impr. Puvrez, 1956; *La Belgique sous le Consulat et l'Empire*, cat. exp., Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1965; WITTE, Els & CRAEYBECKX, Jan, *La Belgique politique de 1830 à nos jours : les tensions d'une démocratie bourgeoise*, trad. du néerlandais par Serge GOVAERT, sous la supervision des auteurs, Bruxelles, Labor, 1987; HASQUIN, Hervé (dir.), *La Belgique française 1792-1815*, Bruxelles, Crédit communal, 1993; MABILLE, Xavier, *Histoire politique de la Belgique : facteurs et acteurs de changement*, Bruxelles, 4^e édition augmentée d'une postface, Bruxelles, CRISP, 2000.

La victoire de Jemappes livre notre pays aux Français, et le général Dumouriez est accueilli en libérateur par les Belges mécontents de l'intransigeance des successeurs de l'impératrice Marie-Thérèse. Quatre mois plus tard, les Autrichiens réoccupent le pays, et sont accueillis par des Belges déjà déçus par les Français. Mais l'année suivante, la victoire de Fleurus va lier pour vingt ans notre sort à la France [fig. 1]. La république réquisitionnant nos denrées (récolte, bétail, drap, savon...), pression d'impôts et oblige les citoyens à échanger l'or contre des assignats qui tombent peu après au centième de leur valeur. Les églises sont pillées et leurs œuvres d'art emportées³. Pendant le régime français, 152 880 Belges sont incorporés dans les armées. 51 000 périront sur les champs de batailles. En 1813, le mécontentement est tel que 70 000 hommes se cachent dans les bois pour échapper à l'incorporation dans l'armée impériale. Le prix humain a été très lourd. Mais le bilan est loin d'être entièrement négatif. Des réformes nécessaires sont mises en place, qui permettront au XIX^e siècle le développement d'une Belgique moderne : le code civil est créé, les anciens fiefs sont remplacés par neuf départements bien administrés, l'Escaut est rouvert, les anciens impôts (dîmes, taille...) et les corporations sont supprimés. Le blocus continental favorise la culture de la betterave sucrière et de la pomme de terre.

Après Waterloo, le Congrès de Vienne stabilise un continent européen singulièrement mouvant depuis la révolution française. Il réunit les provinces belges à la Hollande [fig. 2]. Mais le roi de Hollande, Guillaume I^{er}⁴ [fig. 3] commet l'erreur psychologique de considérer la Belgique comme une colonie et, dit-on alors, de traiter ses habitants un peu comme les indiens de Java. Cette attitude froisse les Belges dans leur langue, leurs mœurs et leur religion. Les Belges reprochent au roi sa partialité : il accorde une représentation égale aux deux peuples, bien que la population de nos provinces soit largement supérieure à celle du Nord : la population de la Belgique est alors de 3 337 000 habitants et celle de la Hollande de 2 046 800. Par contre, il impose aux Belges le partage égal des dettes existant avant 1814 : 589 millions de florins⁵ pour la Hollande contre 27 millions pour la Belgique⁶. Il les lèse dans la répartition des emplois publics, ce qui provoque de nombreuses plaintes relayées par les journaux :

Décidément nous autres Belges nous ne sommes bons à rien ! c'est encore un Hollandais qu'il a fallu choisir pour médecin de la garnison d'Audenaerde. Vieux et sourd, ce même Esculape est encore imposé à la prison de la ville (Courrier des Pays-Bas, 5 octobre 1829)

D'autres, moins humoristiques, relatent comment des avocats, ayant dû quitter le barreau pour méconnaissance du néerlandais, sont morts dans la misère (par exemple l'avocat Foubert, auquel le *Courrier des Pays-Bas* consacre un long article le 8 novembre 1829). L'imposition du néerlandais comme langue officielle au sud des Pays-Bas exacerbe les rancœurs, d'autant que le clergé catholique détourne les Belges du néerlandais par crainte du calvinisme.

La langue française, c'est le français, la langue anglaise, c'est l'anglais; la langue chinoise, c'est le chinois; par analogie, la langue nationale, c'est probablement le national, de sorte qu'un bon tiers de la nation ne comprend pas sa propre langue qui est le

³ Pour le pillage des œuvres en Belgique par les Français, voir : FIERENS-GEVAERT, *Le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Notice historique*, Bruxelles, Weissenbruch, 1922; voir surtout la publication d'un excellent mémoire : LOIR, Christophe, *La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du Musée de Bruxelles* (coll. *Études sur le XVIII^e siècle*, hors série, n° 8), Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1998.

⁴ Guillaume I^{er} (La Haye, 24 août 1772 - Berlin, 1843). Fils aîné du Stadhouder Guillaume V et de la princesse Frédérique de Prusse. Il épouse le 1^{er} octobre 1791 la fille de son oncle, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, prénommée Frédérique. Il collabore à la prise de Landrecies en 1794. Roi des Pays-Bas de 1815 à 1830.

⁵ De 1816 à 1827, 1 franc belge équivaut à 0,47 florins (de nombreuses publicités dans les journaux donnent les prix dans les deux devises) et 10 florins valent environ 1 louis d'or.

⁶ PIRENNE, Henri, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles, Renaissance du Livre, t. 3, 1950 (réédition), p. 422.

national. Il est vrai que les ouvrages écrits en national sont plus rares encore que les livres écrits en samskrit (Courrier des Pays-Bas, 11 novembre 1829)

Toutes les maladresses du pouvoir provoquent l'échec d'une union qui aurait pu être matériellement avantageuse, les deux régions étant complémentaires, le nord avec ses colonies et le sud avec ses industries et ses cultures. Guillaume I^{er} commet aussi la faute énorme ne pas ménager trois classes qu'il aurait dû tâcher de se concilier : les prêtres, les avocats et les journalistes. Il réveille les tensions entre catholiques et protestants en s'opposant au développement des congrégations religieuses, saisit les journaux et emprisonne les écrivains qui protestent contre son despotisme (le plus célèbre sera Louis De Potter, emprisonné puis exilé). Les griefs font l'objet de plusieurs pétitions qui recueillent des milliers de signatures. En 1830, le journal saint-simonien *Le Globe* publie de nombreux articles sur la situation en Belgique et analyse le peuple belge : *il y a dans son caractère quelque chose d'indocile que la douceur endort mais que les vexations réveillent*. Des historiens rappellent la situation. Ces articles sont relayés par les journaux belges. Censurés, ceux-ci s'évitent visiblement des problèmes en citant le journal français, pour diffuser des opinions qu'il serait trop dangereux de signer. Certains textes ont visiblement été "soufflés" au journal français par des opposants belges. Le 28 avril 1830, *Le Courrier des Pays-Bas* recopie un article du *Globe* - de plus d'une page - qui est un état complet de la question : il n'y avait pas de problème jusqu'en 1828. Au début, l'anti-catholicisme ne dérangeait pas car il y avait un climat anti-religieux général. Ensuite, l'oppression apparaît clairement. Après 1828, on réclame les libertés promises par la loi fondamentale. Les impôts ne sont que des sacrifices de la Belgique pour les dettes et les colonies de la Hollande. Le monarque veut donner un gouvernement paternel au lieu d'un gouvernement constitutionnel, etc. Le 4 mai, la situation change car les libéraux entrent dans l'opposition. Les griefs sont mis en commun pour la liberté belge et la coalition catholico-libérale devient très forte. *Le lithographe Jobard dira que les libéraux ont prêté leurs principes et les prêtres leurs clients*⁷. Le 27 mai, une plus grande liberté est accordée à la presse et en juin, l'usage officiel des deux langues redevient à peu près facultatif. Mais ces adoucissements arrivent trop tard.

L'hiver 1829-1830 est très rude, les récoltes de l'été 1830 sont mauvaises, ce qui provoque une morosité générale. Pourtant, en juin 1830, l'Exposition des produits de l'industrie nationale montre, dans le palais de la Place du Musée - ancienne cour de Charles de Lorraine⁸ - les progrès de nos fabriques depuis quinze ans. Le 10 août 1830, les industriels font un accueil cordial à Guillaume I^{er} : ils préféreraient obtenir par des moyens légaux le redressement des griefs plutôt que de risquer la perte d'un système économique favorable à l'industrie et à l'agriculture. A Paris, le roi Louis-Philippe n'a pas perçu la volonté de réformes de son peuple et son premier ministre, François Guizot, par ses idées conservatrices et son défi - *Enrichissez-vous !* - lancé à la misère, a déclenché la révolution de février⁹. Les esprits s'échauffent bien au-delà de la France et une révolution éclate à Bruxelles. Les volontaires affluent de toutes les régions du pays. Après quatre jours de combats autour du parc, les Hollandais évacuent la ville, le 26 septembre. Si *l'amour sacré de la patrie* nous rend l'audace et la fierté, il ne met pas immédiatement le *terme à nos maux* annoncé par la *Muette de Portici*, car la révolution perturbe gravement pendant plusieurs mois les activités scientifiques¹⁰ et économiques.

⁷ COLENBRANDER, H.T., *Gedenkstukken der algemeene geschiedenis van Nederland*, t.4, 1908, p. 575.

⁸ Pour l'histoire de ce bâtiment, consulter ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, *Chronique d'un musée : Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles-Liège, Pierre Mardaga, 1987.

⁹ Guizot entendait par là "vous obtiendrez ainsi le droit de vote", car le suffrage était censitaire. Mais les gens du peuple, sans instruction, sans relations, sans un minimum à investir, ne virent dans cette maladroite injonction qu'une méprisante ironie.

¹⁰ Le cas de l'observatoire est révélateur : un arrêté voté le 8 juin 1826 décrète sa création. En 1830, alors que le bâtiment est presque achevé, des volontaires s'y embusquent et y soutiennent un véritable siège; il est restauré en 1831 et ne fonctionnera qu'en 1832 (DES MAREZ, Guillaume, *Guide illustré de Bruxelles, réédition du Touring-Club*, 1958, p. 337).

Avec l'assentiment des souverains d'Europe, le Congrès national nomme le 4 juin 1831 Léopold de Saxe-Cobourg (1790-1865) premier roi des Belges [fig. 4]. Il prête serment le 21 juillet 1831. Mais la période d'insécurité et d'instabilité politique et économique perdure jusqu'au vote par les Belges des XXIV articles en 1839. C'est la fin d'un long litige : le 15 novembre 1831, les grandes puissances et le plénipotentiaire belge à Londres Sylvain Van de Weyer (1802-1874) avaient signé le traité des XXIV articles¹¹, pour régler le problème des frontières. Il s'agit de l'abandon du Limbourg oriental dont Maastricht, ainsi que du Brabant septentrional et de la partie allemande du Luxembourg, donnée à Guillaume I^{er}, roi de Hollande. Guillaume I^{er} ne signera les XXIV articles que le 14 mars 1838, après six ans d'atermoiements. Les Belges estiment alors que le délai a été trop long et que le traité signé le 15 novembre 1831 a perdu avec le temps sa force obligatoire. Ils refusent donc de "livrer" les Limbourgeois et les Luxembourgeois qui ont fait la révolution avec eux. Félix de Merode (1791-1857), membre du gouvernement provisoire, écrit à son homologue des Affaires étrangères britannique Palmerston (1784-1865) pour exiger le respect de la nation belge et Léopold I^{er}, qui veut une révision du traité, fait appel à sa nièce, la reine d'Angleterre Victoria (1819-1901). Mais celle-ci lui refuse toute aide. Les XXIV articles sont alors soumis aux parlementaires. Ce vote suscite de violents débats : certains politiciens et intellectuels, comme le député liégeois Paul Devaux (avocat, fondateur du journal *Mathieu Laensberg*) ou le savant J.B.A.M. Jobard comprennent la triste nécessité de mettre fin à la politique de résistance. En effet, le souhait de préserver l'intégrité nationale ne fait que mettre en grand péril l'indépendance belge. Jobard expliquera dans les colonnes de son journal *Le Courier belge* que la signature des XXIV articles est inévitable et qu'il faut accepter le sacrifice d'une partie du territoire pour assurer l'avenir du pays. Cette position vaudra de tenaces inimitiés à Jobard, dont la principale est celle du journaliste Louis Labarre (1810-1892)¹². Elle lui vaudra également une réputation d'ennemi de Belgique, réputation bien injuste si l'on considère son incessant combat pour la prospérité nationale. Les XXIV articles sont finalement votés la mort dans l'âme par les parlementaires belges début 1839 et le 19 avril, le Roi signe la paix avec la Hollande. La Belgique actuelle est tracée [fig. 5]. La stabilité de la Belgique enfin assurée, l'essor annoncé par Jobard ne tarde pas : la politique sage et clairvoyante de Léopold I^{er} lui permet de surmonter les crises industrielles et alimentaires de 1843 à 1848, puis les troubles français de 1848. Le souci de notre premier roi est de renforcer la puissance militaire de la Belgique pour garantir son indépendance : il fortifie Anvers et rachète en 1863 le péage de l'Escaut. La Belgique obtient ainsi des Hollandais le droit définitif de passer librement.

Dans les années 1840, le développement de la publicité témoigne de la prospérité :

A l'entrée de la galerie qui conduit de la rue de l'Écuyer à la place de la Monnaie, on vient de placer un trottoir en asphalte dans lequel sont encadrées les adresses de divers établissements, industriels, exécutées en mosaïque (Le Courier belge, 21 février 1840).

On se plaint même que les annonceurs collent sans vergogne des affiches sur les maisons privées et sur les monuments publics (*Ibid.*, 26 juillet 1840).

Les sciences et les techniques

Jean-Baptiste Van Mons (1765-1842), auteur de *Principes d'électricité*, inspirés de Franklin et du chimiste Lavoisier, correspond avec Volta et publie des travaux de vulgarisation en chimie, physique et pharmacie. Pendant la période hollandaise, il sera un des auteurs du premier grand ouvrage illustré de lithographies publié par Jobard, les *Annales générales des Sciences physiques*, dont nous reparlerons longuement.

¹¹ Compromis basé sur un traité précédent, celui des XVIII articles, du 20 janvier 1831.

¹² L'homme de lettres Louis Labarre reprend en 1839 la direction du *Charivari belge* et critique violemment les personnes favorables à l'adoption des XXIV articles.

Omalius d'Halloy (Liège, 1783 - Bruxelles, 1875), qui a suivi à Paris les cours de Cuvier, Lacépède et Fourcroy, est considéré comme le fondateur de l'école belge de géologie. A la demande de Napoléon, en 1813, il dresse une carte géologique de l'Empire, qui sera terminée en 1823. Dans le domaine de la pharmacie, il publie une *Pharmacopée manuelle*. Le gaz d'éclairage est découvert par le paléontologue Jean Pierre Minckeleers (1748-1824), qui l'extrait de la houille en 1783¹³. Ryss-Poncelet, à Liège, éclairera des usines dès 1810 avec du gaz produit par la houille, et l'Anversois Wolschott le 18 février 1817¹⁴. Le passage au système métrique¹⁵ facilite l'arpentage et le relevé cadastral de l'Empire. Décidé en 1808 pour toutes les communes de l'Empire et instauré dans un but fiscal, il aura des répercussions positives sur l'édition illustrée en Belgique. Selon Xavier Heuschling¹⁶, c'est à Willem-Benjamin Craan que l'on doit la reprise des travaux du cadastre dans les Pays-Bas après la chute de l'Empire français. Craan avait présenté un mémoire au gouvernement dans ce but. Il jouera aussi un rôle dans l'introduction de la lithographie en Belgique. L'uniformisation des poids et mesures avec le système décimal stimule le commerce au niveau de l'Empire, permet une justice équitable en cas de litiges sur des marchandises, facilite la communication entre savants et suscite un développement de la cartographie, car l'uniformisation des mesures permet de raccorder les cartes entre elles.

Des grands travaux, les canaux et la modernisation du port d'Anvers, vont favoriser les communications et les échanges. Les usines se mécanisent, notamment grâce à Liévin Bauwens¹⁷ [fig. 6] (qui importe d'Angleterre des machines à filer le coton, qui fonctionnent à Gand à partir de 1800) et à William Cockerill, mécanicien originaire du Lancashire, qui propose aux drapiers verviétois Simonis et de Biolley les premières mécaniques à filer la laine¹⁸. Arrivé en 1799, il introduira de nombreuses transformations mécaniques dans le droussage, le cardage, la filature, le tissage. Il exploite également une papeterie à Andenne à partir de 1828¹⁹. Renoz en exploite une à Liège. Son fils, John Cockerill²⁰ [fig. 7], né en

¹³ Dans le deuxième tome de son *Rapport sur l'Industrie française*, en 1842, Jobard (p. 223) le mentionne comme le véritable inventeur de l'éclairage au gaz : *sans le professeur Minckeleers, de Maestricht, qui a fait ses premières expériences à Louvain en 1784 [sic], ni Lebon, ni Murdock, ni Windsor, n'y eussent peut-être pas songé*. Philippe Lebon (Brachay [Champagne], 1769 - Paris, 1804) prend un brevet le 21 septembre 1799 pour de nouveaux poêles qui chauffent et éclairent avec économie qu'il appelle thermolampes, mais la lumière n'est pas brillante et l'odeur nauséabonde; Murdock éclaire la fabrique de Lee en 1805; Windsor échoue à Paris dans l'éclairage du Luxembourg et de l'Odéon (FIGUIER, Louis, *Les Merveilles de la science*, s.d. [1870 ca], p. 91-93; VEILLERETTE, François, *Philippe Lebon ou l'homme aux mains de lumière*, Colombey, Mourot, 1987).

¹⁴ *Journal de Gand*, 3 mars 1817. Wolschott est fondeur et constructeur de presses typographiques (v. Chapitre 3 : Jobard).

¹⁵ Le mètre est égal au 10 000 000^e de la distance du pôle à l'équateur. De 1792 à 1799, deux astronomes mandatés par l'Académie des Sciences de Paris, Delambre et Méchain, ont défini le mètre en calculant la distance de Dunkerque à Barcelone, deux villes situées sur le méridien de Paris. Grâce au calcul des latitudes de ces deux villes, ils ont pu extrapoler la distance du pôle à l'équateur. Le 4 novembre 1800, le système métrique est reconnu comme le seul système pour la République (ALDER, Ken, *Mesurer le monde, l'incroyable histoire de l'invention du mètre*, Flammarion, 2005).

¹⁶ HEUSCHLING, Xavier, *Notice sur Guillaume-Benjamin Craan, auteur du plan de la bataille de Waterloo, etc.* dans *Bulletin du bibliophile belge*, t. 7, 1850, p. 75.

¹⁷ Bauwens, Liévin (Gand, 1769 - Gand, 1822) Il fait fortune comme tanneur de cuir et exporte ses produits en Angleterre. En 1796, il se rend en Angleterre et cache des pièces de machines à filer le coton dans des balles de coton et de sucre pour les ramener sur le continent. Il établit à Passy en 1798 une filature de coton, une autre à Gand en 1799 et une troisième à Drongen en 1804, où il utilise sa machine appelée "Mull Jenny". Il est le premier à utiliser la vapeur dans les manufactures. Il ouvre ses ateliers à ceux qui veulent se documenter. Il s'installe à Paris après les événements de 1814, mais reste une gloire nationale (*Journal de Bruxelles*, 27 mars 1822); *Larousse XIX^e*, t. 2, 1867, p. 398-399.

¹⁸ M. Cockerill, père à qui le pays est redevable de l'introduction des mécaniques à filer la laine, est décédé le 23 de ce mois aux environs d'Aix la Chappelle [sic] (*Le Belge*, 29 janvier 1832).

¹⁹ PASLEAU, Suzy, *John Cockerill : itinéraire d'un géant industriel*, éditions du Perron, Liège, 1992, p. 173. Elle sera rachetée en 1844 par Godin, déjà fabricant de papier à Huy (*Le Courrier belge*, 14 mai 1844).

²⁰ Cockerill, John (Haslington [Lancashire, GB], 1790 - Varsovie, 1840). En 1807, il partage avec son frère James la direction des ateliers que son père a fondés à Liège pour la construction des machines à carder et à filer. En

Grande Bretagne, à Heslingden, en 1790, arrive en Belgique à l'âge de 12 ans et vit au contact des ateliers de son père à Verviers et à Liège. Il a fait édifier le premier haut-fourneau au coke en 1823. Il crée à Seraing une fabrique de machines à usage industriel, fournit des locomotives, met sur pied un centre de formation et, surtout, une entreprise sidérurgique intégrée, qui est la première d'Europe. Il fonde des entreprises en France, en Allemagne et en Pologne. Il meurt à Varsovie de la fièvre typhoïde, en 1840.

Les années 1820 sont décisives en Europe en matière de sciences physiques et naturelles. Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) publie la première flore avec clés dichotomiques, René Laënnec (1781-1826) invente le stéthoscope et vulgarise l'auscultation. Fresnel, Ampère et Carnot découvrent les principes de l'électro-magnétisme. Les voyages et expéditions militaires font progresser les études linguistiques, notamment en Orient.

La révolution industrielle stimule l'esprit technique. L'industrialisation de l'Angleterre épate le continent. *Le Vrai Libéral* publie le 14 septembre 1819 le texte d'un particulier, qui a fait le calcul :

Deux cents bras, avec des machines, filent aujourd'hui autant de coton que vingt millions de bras auraient pu en filer il y a quarante ans sans machines. Il faudrait quatre cents millions d'ouvriers pour produire sans machines ce que les ouvriers anglais produisent avec leur machine.

L'union de la Belgique avec la Hollande lui apporte, malgré les problèmes "relationnels", de nombreux avantages. Guillaume I^{er} ne ménage pas ses efforts : il comprend l'intérêt de la machine à vapeur, et aide John Cockerill à perfectionner les forges, la métallurgie, les charbonnages. Une autre famille britannique, les Jones, va donner son éclat à la carrosserie belge. Le Roi encourage la cristallerie de Vonêche, qu'il visite en 1817 puis celle du Val-Saint-Lambert, fondée en 1826. La révolution industrielle provoque une augmentation de la production (fabrication et diffusion rapides). Les débouchés sont plus lointains; on exporte par exemple des cristaux de Vonêche en Extrême-Orient à l'époque hollandaise. La demande de cristaux à un prix abordable augmente : on développe les cristaux moulés, moins luxueux mais plus rapidement exécutés que les cristaux taillés. Guillaume I^{er} consulte d'Omalius d'Alloy sur les moyens de perfectionner l'industrie du fer²¹. Anvers connaît une notable expansion, le port de guerre de la période française se transformant en port de commerce. Il y a cependant peu de progrès social. Le livret de l'ouvrier reste obligatoire, il n'y a pas de droit de grève, et l'ouvrier belge gagne la moitié de ce que gagne un ouvrier anglais. La fin du protectionnisme permet les échanges avec l'Angleterre et l'implantation des Britanniques dans notre pays est favorisée par la politique de Guillaume I^{er}, beaucoup plus libérale que celle des souverains français de la seconde Restauration (le règne de Charles X est fort autoritaire et peu éclairé). De plus, la religion protestante de Guillaume I^{er} - qui sera aussi celle de notre premier souverain Léopold I^{er}, ayant vécu en Angleterre - a dû mettre ces Britanniques dans un climat de confiance²².

1815, il construit des machines à vapeur perfectionnées. Il fonde à Seraing en 1816 une des plus vastes usines qui existent alors en Europe pour la construction d'usines à vapeur. L'établissement comprend les mines de charbon, les fonderies, les ateliers. Le fer entre sous forme de minerais et ressort sous forme d'une machine. *MM. Cockerill, domiciliés à Liège, ont demandé la permission de construire, dans le château de Seraing, à une lieue de cette ville, un fourneau à réverbère, alimenté par la houille, et destiné à l'établissement d'une fonderie de pompes à vapeur et autres objets, tels que gazomètres, appareils à chauffer; pièces pour machines à filer la laine, le lin, etc. etc. (Journal de la Belgique, mai 1817).* Il achète en 1830 au roi de Hollande la seconde partie du site de Seraing. Il possède des houillères et ateliers à Verviers, au Surinam, des filatures à Namur et à Spa. Il ouvre une papeterie d'Andenne en 1828, qui doit installer une seconde machine à papier sans fin en 1832 pour suffire aux demandes (*Le Belge*, 22 janvier 1832).

²¹ PIRENNE, Henri, *Histoire de la Belgique*, t. 3, 1950, p. 467.

²² Selon Max Weber, Le protestantisme serait davantage favorable à l'inventivité des inventeurs isolés, contrairement à la mentalité catholique qui ne favorise guère la réussite matérielle individuelle (*L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 2 articles 1904-1905 (réédition Paris, Plon, 1964).

Dans le domaine de la locomotion, la draisienne²³ suscite au départ des échos peu encourageants dans notre pays :

[...] le voyageur fait mouvoir la machine avec ses pieds, ce qui est plus fatigant que s'il marchait. Il doit de plus garder soigneusement l'équilibre; autrement il tomberait avec la machine (Journal de la Belgique, 16 octobre 1817).

Le véhicule intéresse Nicéphore Niépce, qui en construit une en 1818, avec un siège réglable selon la taille de l'utilisateur [fig. 8]²⁴. A son arrivée en Belgique, la draisienne devient rapidement l'objet d'une grande curiosité.

La foule des curieux s'est portée hier l'après-midi dans l'Allée-Verte, où un nombre considérable d'équipages brillants, de cabriolets et de cavaliers excitaient moins l'attention, qu'une monture d'une nouvelle espèce. M. Kerr a fait l'épreuve de son vélocipède ou dada-piéton, autrement dit aussi cheval mécanique, pour lequel il a obtenu un brevet d'importation. Il a parcouru l'Allée-Verte avec une extrême rapidité : à son retour, il a manœuvré, avec une dextérité étonnante, entre les voitures et les chevaux qu'il rencontrait dans sa course (L'Oracle, 27 avril 1819).

L'aérostation suscite toujours des adeptes : on construit dans le voisinage de Londres un énorme ballon en forme de poisson, qu'on espère diriger à volonté en adaptant à son mouvement une machine à vapeur (Journal de la Belgique, 3 avril 1817). A Bruxelles, la célèbre "aéropariste", M^{lle} Garnerin, qui saute en parachute depuis un ballon, s'envole du Parc de Bruxelles en août 1828. Des diligences partent quotidiennement de la rue de la Madeleine à Bruxelles vers Cologne, Hambourg, Valenciennes et Paris. Un télégraphe Chappe fonctionne sur une des tours de la cathédrale Ste-Gudule.

Une nouvelle invention optique gagne la Belgique en 1818, le kaléidoscope, inventé par l'Écossais Brewster²⁵. Le *Vrai libéral* est le premier journal belge, le 9 mai 1818, à décrire cet instrument :

Il consiste tout simplement à embellir des objets ordinaires en les réfléchissant dans un ordre symétrique, et en en multipliant et variant à l'infini les formes et les couleurs.

Immédiatement, on perçoit son intérêt pour les arts décoratifs :

Un instrument d'optique très-ingénieux est arrivé dernièrement à Paris, venant d'Angleterre, et déjà celui qui l'a perfectionné, en le transportant en France, vient d'y obtenir un brevet d'invention; on nomme cet instrument Kaleidoscope. C'est une espèce de lorgnette dans laquelle, à chaque rotation, se présente un dessin nouveau; ces jolis petits tableaux, variés à l'infini, offrent tour-à-tour à nos yeux ce que peuvent présenter de plus agréable la peinture, la gravure, la broderie, etc., et peuvent fournir à ces arts eux-mêmes une foule de combinaisons (L'Oracle, 15 mai 1818).

M. Kerr²⁶, l'importateur de la draisienne, a le flair pour détecter les nouveautés. Il importe le kaléidoscope dans sa boutique de la rue des Chats (section 8, n° 762)²⁷, où il espère qu'il

²³ Inventée en 1816 par un ingénieur allemand, le baron-Karl Friedrich Drais (Karlsruhe, 1785 - Karlsruhe, 1851), elle est brevetée le 5 janvier 1817.

²⁴ Son frère Claude l'en félicite dans une lettre du 19 novembre 1818 (JAY, Paul; Niépce : *premiers outils, premiers résultats*, Musée Nicéphore Niépce, Châlon-sur-Saône, 1978, p. 53)

²⁵ Brewster, Sir David (Jedburgh [Roxburgh, Écosse, GB], 1781 - Melrose [Roxburgh, Écosse, GB], 1868). Il est aussi l'inventeur du stéréoscope à prismes (ROUSSET, André & SIX, Jules, *Les physiciens de A à Z*, Paris, Ellipses, 2000, p. 59-60).

²⁶ Edouard Kerr, né à Londres, maître de langue selon le recensement de 1816 (8^e section).

²⁷ Bruxelles, 14 mai. On raffole en ce moment à Londres et à Paris, d'un nouvel instrument d'optique que l'on nomme le Kaleidoscope. C'est un tube en forme de lunette d'approche de 7 à 8 pouces de longueur sur un diamètre de 18 à vingt lignes, dans l'intérieur duquel sont renfermés quelques petits morceaux de verre de couleur qui, au moindre petit mouvement, changent l'aspect que présente cette espèce de lorgnette, lorsqu'on y regarde dans la direction du jour ou d'une simple lumière. Cet instrument qui semblerait d'abord n'être fait que pour servir de joujou à des enfans, est fort amusant même pour des gens raisonnables, et il offre en outre un certain but d'utilité en fournissant à l'artiste, au décorateur, une foule d'ornemens nouveaux que ne saurait créer l'imagination la plus féconde. Il a été importé une certaine quantité de ces tubes en Belgique, et les personnes qui

sera aussi bien accueilli qu'en Angleterre et en France. Les prix se "démocratisent" rapidement : le 22 mai, *L'Oracle* signale qu'on les trouve à Bruxelles, chez M. Destrée, Montagne de la cour, n° 804 au prix de 12 francs²⁸, et moins de deux mois plus tard, le libraire Jacquellart, *derrière l'hôtel-de-ville*, n° 1145, à Bruxelles, en reçoit d'un genre nouveau et les vend 5 francs (*L'Oracle*, 19 juillet 1818).

Sous le règne de Léopold I^{er} Un des grands savants Adolphe Quetelet [fig. 9], est aussi un personnage phare de la bourgeoisie bruxelloise. Directeur de l'Observatoire, il est aussi secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux-arts de Belgique, membre de la commission administrative de la Bibliothèque royale, membre correspondant de l'Institut de France et de plusieurs autres sociétés savantes. Doué d'une force de travail prodigieuse, il ne se cantonne pas à ses propres travaux d'astronomie, mais est aussi l'annonciateur des sciences sociales et est considéré comme le père de la statistique sociale²⁹. C'est lui qui organise le premier recensement démographique bruxellois (118.239 habitants en 1846)³⁰. Comme en témoigne une impressionnante correspondance conservée par l'Académie, il entretient de nombreux contacts avec les sommités scientifiques de tout domaine, mais aussi avec les personnalités littéraires et artistiques du monde entier. A ses moments "perdus", il écrit des poésies et des romances, dont certaines seront éditées par J.B.A.M. Jobard et illustrées par son futur beau-frère Jean-Baptiste Madou.

Une énumération de quelques invités suffit à donner une idée de l'émulation intellectuelle qui régnait dans le salon Quetelet. Rien que du beau monde ! Alexandre von Humboldt (Berlin, 1769 - Potsdam, 1859) est le célèbre naturaliste fondateur de la climatologie; François Arago (Estagel [Pyrénées orientales, F], 1786 - Paris, 1853) dirige l'observatoire de Paris; Urbain Le Verrier (Saint-Lô [Manche], 1811 - Paris, 1877), est à l'origine de la découverte de Neptune, sans observation du ciel, uniquement par calcul des anomalies de trajectoire des planètes connues; André-Marie Ampère³¹ définit les lois de l'électromagnétisme, co-invente l'électroaimant avec Arago et donne son nom à l'unité de mesure d'intensité du courant électrique; son fils Jean-Jacques est littérateur; Vincenzo Gioberti (Turin, 1801 - Paris, 1852) est un des chefs du Risorgimento; le politicien Richard Cobden (Dunford Farm [GB], 1804 - Londres, 1865) est aussi un économiste libre-échangiste; Sir Charles Wheatstone (Gloucester [Gloucestershire, GB], 1802 - Paris, 1875) invente en 1837 un télégraphe galvanique et l'année suivante, le stéréoscope qui sera d'abord utilisé avec des dessins,

voudront s'assurer que l'éloge qu'on en fait n'est point exagéré, pourront acquérir cette certitude chez M.E. Kerr, rue des chats, vieille halle aux blés, n° 762, où s'en trouve le dépôt (*Journal de la Belgique*, 15 mai 1818).

²⁸ Il faut 2,12 francs pour un florin.

²⁹ En 1827, ses recherches sur la population, les naissances, les décès, les prisons, les dépôts de mendicité, etc. sont publiées par Tarlier. Il établit statistiquement un lien entre pauvreté et criminalité. C'est aussi lui qui a déterminé l'indice d'obésité : poids en kilos / (taille en mètre)². Si le résultat est supérieur à 30, la personne est obèse. MAILLY, Edouard, *Adolphe Quetelet dans Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 2e série, t. 38, n° 12, 1874; *Essai sur la vie et les ouvrages de L.A.J. Quetelet*, Bruxelles, 1875, in-8°; *Mémoire de l'Académie*, t. 34-35; WELLENS-DE DONDER, Liliane, *Inventaire de la Correspondance d'Adolphe Quetelet déposée à l'Académie royale de Belgique*, Académie royale de Belgique, classe des sciences, Mémoires, t. 37, fasc. 2, 1966 (cet inventaire est complété d'une importante bibliographie, p. 12-18).

³⁰ RENOU, p. 18. Il n'y en avait que 75 000 environ en 1815.

³¹ Ampère, André-Marie (Lyon [Rhône], 22 janvier 1775 - Marseille, 10 juin 1836). Physicien et géomètre, professeur au Collège de France. Correspondant à l'Académie royale de Belgique, où il est nommé à la séance du 8 octobre 1825. Il devient ami d'Adolphe Quetelet. En 1827, il définit les lois de l'électromagnétisme et insère dans le tome IV des *Mémoires de l'Académie des Sciences de Belgique* un travail sur *L'action mutuelle d'un conducteur voltaïque et d'un aimant*. Il donnera son nom à l'unité de mesure du courant électrique. Plusieurs de ses communications ont été insérées dans la Correspondance mathématique et physique de Bruxelles, dont il était l'un des collaborateurs étrangers les plus actifs. Il contribue avec Arago à l'invention de l'électro-aimant. Dans sa notice nécrologique (p. 135), Adolphe Quetelet signale : *Nous possédons au musée de Bruxelles le premier appareil qui servit à M. Ampère, pour mettre en évidence les beaux résultats auxquels il était parvenu*. Le catalogue du musée de l'Industrie, par A. Mailly en 1846 signale en effet : *1169 Table d'Ampère (qui a servi aux expériences de l'auteur*. La médaille de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale pour les arts physiques est à son effigie. QUETELET, Adolphe, *Notice sur M. Ampère dans annuaire de l'Académie royale des sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, Bruxelles, 3e année, 1837, p. 134-136; *Larousse XIX^e*, t. 1, 1866, p. 296.

jusqu'à ce que la photographie puisse prendre le relais; David d'Angers (Angers [Maine-et-Loire], 1788 – Paris, 1856) est l'auteur du fronton du Panthéon; le peintre français Théodore Gudin (Paris, 1802 - Boulogne-sur-Mer [Pas-de-Calais], 1880) est un maître de Paul-Jean Clays, gendre de Quetelet³²; le peintre de batailles Horace Vernet (Paris, 1789 – *id.*, 1863), selon sa propre expression "daguerréotypise comme un lion" en Égypte³³.

La Belgique est fière de ses savants, objets objet d'enthousiasme. Les journaux relèvent le départ des savants pour des congrès à l'étranger :

M. P. Louyet jeune chimiste distingué de Bruxelles est parti aujourd'hui pour se rendre au congrès des naturalistes qui se tient en Allemagne, d'où il se rendra en Danemarck, en Suède et en Russie pour un voyage d'explorations scientifiques (Le Courrier belge, 7 septembre 1839).

Parmi les plus grands savants belges du XIX^e siècle, épinglons Jean-Servais Stas³⁴ [fig. 10], sommité internationale de son temps, aujourd'hui inconnu du grand public : il établit le poids atomique de sept corps simples, dont le carbone, et contribue à la réalisation du second étalon du mètre. Le 27 décembre 1851, il donne au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, avec l'aide du photographe Guillaume Claive, une conférence sur le daguerréotype et ses applications dans les arts.

Une des grandes affaires du XIX^e siècle, c'est la vitesse. Le chemin de fer marque une rupture définitive avec le passé : pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, ce n'est plus le pas, de l'homme ou de l'animal, qui rythme les déplacements terrestres³⁵. L'accélération des déplacements a pour corollaire une accélération de l'information, dont les industriels sont avides : il est capital pour eux de savoir si des régions où ils jouissent de débouchés commerciaux connaissent des troubles³⁶. Dès 1831, des projets de chemins de fer en Belgique, présentés dans *L'Industriel*, revue éditée par Jobard, sont ensuite exposés dans la presse :

La route en fer d'Anvers à Liège et à Cologne est un de ces établissements dont l'influence doit faire époque pour le commerce, l'industrie et la prospérité publique. Nous ignorons encore si cette grande entreprise sera soumise à la concurrence; toujours est-il,

³² Clays, Paul-Jean (1819-1900). Peintre de marines. Il a épousé sa fille Marie-Isaure en 1852, devenant ainsi le neveu par alliance de Madou (GUISLAIN, p. 179).

³³ STAPPAERTS, Félix, *Notice sur Jean-Baptiste Madou* dans *Annuaire de l'Académie royale des sciences, de lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1879, p.268.

³⁴ Stas, Jean-Servais (Louvain, 1813 - Bruxelles-Saint-Gilles, 1891). *M. Stas, ancien préparateur de chimie à l'université de Louvain, vient d'être l'objet d'une distinction bien flatteuse, grâce à l'intercession de M. Dumortier, membre de la chambre des représentants. M. Stas a obtenu un subside du gouvernement pour pouvoir se rendre à Paris. Après avoir été promu au grade de docteur en sciences avec la plus grande distinction, M. Stas a travaillé au cabinet de M. Van Mons, chimiste d'une réputation européenne, avec un tel succès que ce célèbre professeur n'a pas hésité à déclarer qu'il n'avait jamais formé de meilleur élève (Le Courrier belge, 16 janvier 1838).* Stas est un moment l'adjoint de Jean-Baptiste Dumas à Paris. Il est ensuite professeur à l'école militaire. En 1860, il présente à l'Académie royale de Belgique ses *Recherches sur les rapports réciproques des poids atomiques*. Il mène des recherches sur l'azote, le soufre, le chlore, le potassium, le sodium, le plomb et l'argent et publie *Nouvelles recherches sur les lois des proportions chimiques, sur les poids atomiques et leurs rapports mutuels*, toujours en 1860. Membre de l'académie à partir de 1841 et de l'Institut de France (*Annuaire de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 1893, p. 217; De Seyn, II, p. 935, avec portrait).

³⁵ On lira à ce sujet le passionnant ouvrage de Christophe STUDENY, *L'invention de la vitesse, France (XVIII^e-XX^e siècle)*, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, Paris, 1995. Les améliorations des voiries (le macadam est inventé en 1818) vont de pair avec les progrès de la carrosserie (essieux, freins) et de l'urbanisme : trottoirs (les premiers à Paris datent de 1780), réglementation de circulation, éclairage urbain.

³⁶ Jobard publiera à ce sujet un article, mi-sérieux, mi-humoristique : *Influence du bien être des journalistes sur la prospérité nationale* : les journalistes mal payés sont pessimistes et cela peut avoir des conséquences catastrophiques : [...] *Nous connaissons un riche bourgeois qui allait faire construire une belle maison, quand un journal lui tomba sous la main. Il y vit avec effroi que les affaires de Chine n'étaient pas terminées, et donna contre-ordre à son architecte. Un autre, qui avait signé un marché pour l'érection d'une usine, fut tellement effrayé par les nouvelles de l'insurrection chrétienne en Orient, qu'il s'empressa de résilier avec perte (Le Courrier belge, 21 juillet 1841).*

que les plans et devis sont arrêtés et que le gouvernement est déterminé à faire commencer les travaux sans le moindre retard. On calcule que la route d'ici à Liège coûtera de 4 à 5 millions de florins; que cette distance qui serait parcourue en 7 heures, à raison de 6 fl. pour un voyageur, coûterait 3 fl. pour 1000 kg. de marchandises.

La route une fois achevée, un négociant de Cologne arriverait à Anvers le même jour, y choisirait ses marchandises et les emmènerait avec lui. Il faudra au moins deux ans pour réaliser ce grand projet. Cette construction apportera un grand changement à la navigation intérieure avec la Hollande et elle sera toujours éminemment utile, quels que soient les calculs, les déviations ou les caprices de la politique (*Journal d'Anvers*) (*Le Belge*, 16 février 1832).

Les ingénieurs Simons [fig. 11] et De Ridder sont les chevilles ouvrières du projet. Le 5 mai 1835, le roi des Belges inaugure la première voie de chemin de fer du continent, la ligne Bruxelles-Malines [fig. 12], et au fur et à mesure de l'inauguration des tronçons, le ton condescendant des journaux français envers notre pays change et devient admiratif. Le 15 juin 1846, la liaison Paris - Bruxelles est inaugurée et à la même époque, il ne faut que 5 à 6 minutes pour qu'un télégramme soit envoyé de Bruxelles à Anvers (*Le Courrier belge*, 14 et 15 juin 1846). En 1849, Léopold I^{er} réorganise la distribution du courrier et introduit le premier timbre-poste.

Le chemin de fer amènera d'importantes modifications dans les domaines du livre et de l'image. Il suscite un besoin de lecture légère, dans les deux sens du terme : tout d'abord un support léger, par le format (Les petits formats à bas prix permettront ainsi le succès des éditions Louis Hachette, avec sa *Bibliothèque du chemin de fer*, la collection des célèbres in-18° vendus dans les stations à partir de 1853³⁷) et aussi par des reliures moins lourdes (fini le temps où il fallait un solide lectrin pour poser son livre, comme sur le fauteuil de Voltaire conservé au musée Carnavalet). Plus légère aussi quant au contenu : le public demande de la lecture de délasserment, fournies par les librairies de gare (la qualité médiocre de la plupart de cet livre amènera l'expression péjorative "littérature de gare". Certaines publications illustrées de photographies seront diffusées par ces librairies :

Librairie de l'Office de publicité, 46, rue de la Madeleine, à Bruxelles

ANTOINE WIERTZ *étude biographique* par Louis LABARRE, avec des lettres de l'Artiste et une photographie du Patrocle. UN BEAU VOL. in 8° PRIX 5 fr. [...]

N.B. On trouvera cet ouvrage au même prix aux bibliothèques des stations de BRUXELLES (Nord, Midi et Luxembourg), GAND, ANVERS, COURTRAI, MONS, MOUSCRON, QUIÉVRAIN, NAMUR, LOUVAIN, BRUGES, PEPINSTER, TOURNAI ET MALINES (*Journal de Gand*, passim du 14 septembre 1866 au 8 avril 1867)

La mouvance politique d'un pays qui se cherche est néanmoins un frein à l'élan des industries. Le Ministre de l'Intérieur, qui a en outre la charge de l'industrie, est un poste particulièrement instable : de la révolution à la mort de Léopold I^{er}, soit en trente-cinq ans, il y aura vingt ministères différents. Celui de Barthélémy de Theux, qui occupe le poste à trois reprises, sera vivement critiqué par Jobard dans *Le Courrier Belge* : il est guidé par des intérêts personnels dans le tracé du chemin de fer, qu'il veut limiter de Louvain à la frontière de Prusse, en passant par la Campine³⁸ (26 février 1837). Jobard se réjouit de son remplacement par Nothomb, car de Theux a bloqué les industries par son refus de donner des autorisations et d'octroyer des concessions (3 avril 1837); et Jobard compare l'engagement de Nothomb par rapport à celui de son prédécesseur :

Ce n'est pas M. de Theux qui s'exposerait à descendre au fond d'un bure de douze cents pieds, sous l'habit d'un mineur, confiant sa précieuse existence à quelques brins de vieille corde [...] M. de Theux, si longtemps ministre de l'industrie [...] pendant tout ce temps n'a pas osé entrer dans une fabrique ou dans un atelier quelconque, de peur d'être accroché par une courroie ou broyé par un laminoir. [...] aussi a-t-il eu soin de choisir le

³⁷ BLASSELLE, Bruno, *Le triomphe de l'édition. Histoire du livre*, t. 2, Découvertes Gallimard, 2002, p. 54-55.

³⁸ Il possède un château et des terres à Hamont.

jour de Pâques pour aller visiter Seraing [dans l'espoir de surprendre les installations dans leur plus profond sommeil] Il en est sorti sain et sauf (Le Courrier Belge, 4 avril 1837).

Jobard insistera sans relâche sur la nécessité d'un personnel ouvrier plus instruit. L'ouvrier doit pouvoir conduire des machines. La collaboration entre corps de métiers différents (dans le domaine du livre, de la carrosserie, par exemple) demande davantage de coordination et de précision.

Les arts

Pendant la période française, on crée dans chaque chef-lieu de département une école centrale avec bibliothèque, musée et collections scientifiques. Guillaume Jacques Herreyns (1743-1827) et Balthasar Paul Ommeganck (1755-1826) sont nommés professeurs à Anvers en 1796, puis Mathieu Ignace Van Brée (1773-1839) en 1798; Léonard Defrance (1735-1805) est nommé à Liège en 1797. Un musée de peinture est adjoint à l'école centrale du département de la Dyle. Guillaume Bosschaert (1737-1815) en est le premier conservateur en 1798. Ce musée deviendra le musée du département de la Dyle, ouvert au public en 1803, un an après le premier envoi par Napoléon d'œuvres provenant du Louvre et de dépôts français. A la période hollandaise, l'instruction est organisée et l'on veille à la formation artistique : 1500 écoles sont fondées et des instituteurs diplômés prennent en charge 4 000 écoles primaires³⁹, ce qui améliorera évidemment le taux d'alphabétisation de la population et augmentera à terme le public potentiel des imprimés. L'arrêté du 13 avril 1817 ordonne la fondation d'une école de dessin dans toutes les villes du Royaume⁴⁰ et, dans les agglomérations plus considérables, d'une académie (cours de dessin d'après moulages, architecture, perspective). Amsterdam et Anvers ont droit à une académie de sculpture, architecture et gravure (*Le Vrai Libéral*, 6 juin 1817). Deux facteurs déclenchent une redécouverte des Primitifs Flamands : la sécularisation des œuvres après la Révolution française, qui met nombre d'œuvres religieuses sur le marché de l'art, et le mouvement romantique, initié à l'étranger notamment par Goethe et Walter Scott.

Les progrès de l'urbanisme sont importants : les rues, plus larges et mieux pavées, sont munies de trottoirs et mieux éclairées le soir : après un premier essai rue des Minimes en 1818, les réverbères au gaz se substituent progressivement, à partir de 1820, aux lampadaires à l'huile. Le décor intérieur change considérablement : le charbon remplace progressivement le bois de chauffage et génère l'industrie des poêles. Les lampes à huile, quinquets puis lampes Carcel commencent à remplacer les bougies. Le style Empire, inspiré de l'Antiquité, est adopté dans les classes aisées. C'est le triomphe des meubles d'acajou ornés d'appliques de bronze. Les maisons bourgeoises commencent à se couvrir de papiers peints, ce qui permet d'embellir à moindres frais le logis. La mode du papier peint et développe le goût pour les images imprimées. La production est influencée par les éditions littéraires : ainsi plusieurs rééditions du *Télémaque* de Fénelon ornées de gravures au début du XIX^e siècle amènent-elles l'impression d'un panoramique en 1817⁴¹. L'expédition d'Égypte avait suscité dans l'Empire français un intérêt pour le pays des pyramides. Notre rattachement à la Hollande amène dans les colonnes de nos journaux toutes les informations relatives à ses colonies et aux routes qui y mènent : "Les affaires d'Orient",

³⁹ L'enseignement n'est cependant pas encore obligatoire pour tous les enfants, il ne le sera qu'en 1914. Les enfants pauvres sont au travail (dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il y a plusieurs milliers d'enfants dans les mines).

⁴⁰ *Journal de Gand*, 7 juin 1817.

⁴¹ Une marchande, arrivant de Paris, a l'honneur de prévenir qu'elle vient de débiller à l'hôtel de Groenendaël, rue de la Putterie [...] un très grand assortiment de papiers peints [...] On trouvera également chez elle des paysages en gris et en couleur, à 1 fr. 50 c. le lé; les vues de Paris et rives du Bosphore, à 3 fr. 50 c.; Psyché, la chasse et les aventures [sic] de Télémaque, à 5 francs (*Le Vrai Libéral*, 13 et 16 août 1817).

"Les Indes orientales", "Java"... La description des mœurs de ces pays développe un goût pour l'exotisme qui se marquera dans la littérature et les productions artistiques (*L'enlèvement d'une circassienne*, *Voyage à Surinam*, pour ne citer que des lithos de Madou et Lauters). La production est aussi influencée par des événements plus précis. Un exemple nous semble patent : les massacres ottomans en Grèce, la prise d'Athènes et de Missolonghi, où Lord Byron trouve la mort en 1824, sont largement relatés par les journaux. Ces événements suscitent la réalisation d'un panoramique⁴² de 30 lés par le fabricant de papiers peints Zuber, installé à Rixheim, près de Mulhouse : "Les vues de la Grèce moderne ou le Combat des Grecs", qui sera terminé en 1827 et diffusé en Belgique, notamment par le Namurois Alexis Lemaître [fig. 13] : *Les combats grecs exécutés en couleur (Feuilles d'affiches de Namur*, 4 avril 1828). En même temps que les papiers peints panoramiques arrive en Belgique le panorama, lui aussi témoin d'une curiosité qu'autorise la prospérité, ainsi que d'un nouveau rapport à l'espace. Un panorama de la bataille de Waterloo est présenté à Bruxelles, Place Saint-Michel (*Journal de la Belgique*, 13 décembre 1818). Il reste installé jusqu'en juin 1819⁴³.

L'édition de cartes géographiques connaît un essor sans précédent, une fois la stabilisation de l'Europe assurée. Le public, désireux de visualiser le partage fixé par le traité de Vienne, est friand de nouvelles cartes :

De l'Europe

Cette belle partie du globe, qui nous intéresse tant à connaître, a changé si souvent de face politique depuis 25 ans, qu'enfin elle est parvenue à un point qui nous fait espérer une longue série d'années de paix et de tranquillité. Depuis deux ans, M. De Bouge travaille à une carte d'Europe, formée de neuf feuilles, qui est pour ainsi dire achevée; il n'attend que la délimitation des états de l'Allemagne pour la publier [...] (Journal de la Belgique, 21 mars 1817).

De nombreux "proscrits de l'Empire", c'est-à-dire les régicides frappés par la loi du 12 janvier 1816 et les fidèles à Bonaparte, trouvent refuge en Belgique et y apportent des idées neuves :

N'oublions pas, du reste, que si la Cour résidait alternativement à la Haye et à Bruxelles, cette dernière capitale était beaucoup plus animée que l'autre. C'était là que, sous la Restauration, s'étaient réfugiés la plupart des proscrits du régime précédent; c'était là que les grands acteurs de Paris, Talma, M^{lle} Mars, jouaient le répertoire classique; c'était sous les ombrages du Parc dont une des allées porte encor le nom d'allée de Cambacérès, que se rencontraient quelques hommes politiques dont le nom avait, pendant un demi-siècle, été mêlé à tous les grands événements européens⁴⁴.

Si Guillaume I^{er} protège les proscrits, ce n'est pas par amour de la liberté, mais parce qu'il trouve dans les libéraux français des alliés, du moins tacites, contre l'Eglise catholique et les Bourbons. L'hôte le plus illustre de la Belgique est le peintre Louis David (1748-1825). Il

⁴² La notice de la manufacture précise en effet : *retrace quelques-uns des traits admirables de dévouement et de bravoure, dont l'histoire moderne des Grecs abonde, et auxquels les généreux étrangers qui n'ont pas craint de faire le sacrifice de leur vie et de leurs intérêts les plus chers pour voler au secours de ce malheureux peuple, ont pris une part si glorieuse* (cité par le catalogue *Trois siècles de papiers peints*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1967, p. 66).

⁴³ Il ne s'agit pas du panorama actuellement à Waterloo, dû au peintre Louis Dumoulin, et inauguré en 1912. C'est un panorama itinérant. La presse de la période hollandaise annonce régulièrement l'installation de dioramas ou de panoramas pendant quelques semaines sur une place de Bruxelles : *L'eidophnyon, ou représentation fidèle de scènes les plus ravissantes de la nature, vues au lever du soleil, à son coucher et au clair de lune, ainsi que le sublime aspect du mont Vésuve pendant une éruption* (*Journal de la Belgique*, 27 avril 1817); le Grand Cosmorama éclairé par le gaz (*Courrier des Pays-Bas*, 26 octobre 1825), le panorama du Mont Etna (*Le Courrier des Pays-Bas*, 29 octobre 1826); *Diorama d'Alger et de la destruction du navire le Kent* (*Le Courrier des Pays-Bas*, 7 janvier 1827), le Kinzorama (*Le Courrier des Pays-Bas*, 21 octobre 1827), pour ne citer que quelques exemples. Le sujet est riche et méritera un article qui dépasse le cadre de cette thèse.

⁴⁴ HYMANS, Henri, *La lithographie en Belgique dans Etudes et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas*, I, Bruxelles, 1920, p. 430.

arrive à Bruxelles avec sa femme, le 27 janvier 1816, et s'installe à l'angle de la rue Fossés aux Loups et de la rue Willems; son atelier, rue de l'Evêque, est un lieu de rencontre pour les bannis français. Les réfugiés exercent une importante influence dans les domaines artistique et littéraire, notamment l'édition d'ouvrages illustrés et le théâtre, car ils invitent au Théâtre du Parc des troupes françaises qui rencontrent un grand succès. Les journaux qu'ils animent contribuent à la formation de la jeune élite et lui font perdre le respect de la monarchie absolue⁴⁵.

Les progrès urbanistiques se poursuivent après l'indépendance. De nouveaux quartiers se créent autour des gares. La numérotation des maisons par section à Bruxelles [fig. 14] est remplacée par une plus commode numérotation par rue. La fierté nationale favorise la réalisation d'œuvres d'art urbain. Le premier monument "national" sera la statue du général comte Augustin-Daniel Belliard (1769-1832). Chaque soldat a offert un jour de solde pour ériger cet hommage à l'un des grands acteurs de l'indépendance. Réalisée par Guillaume Geefs (1805-1883), cette statue sera inaugurée en 1838⁴⁶. Cette effigie et celle de Godefroid de Bouillon, autre héros "national", seront - ce n'est évidemment pas un hasard - les premières statues photographiées par Guillaume Claive (Marche-en-Famenne, 1811 - Bruxelles, 1869) dans le cadre d'une commande publique [fig. 15 et 16].

Le romantisme triomphe après la révolution belge. Gustave Wappers (Anvers, 1803 - Paris, 1874) peint *Épisode des Journées de septembre* en 1835 [fig. 17]. Antoine Wiertz (Dinant, 1806 - Bruxelles, 1865) expose au Salon de Bruxelles en 1839 *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle* [fig. 18]. Outre l'exaltation du sentiment national, les artistes découvrent la beauté des paysages de leur pays.

*C'est la volonté d'un réel qui, succédant aux douceurs du XVIII^e siècle et à l'académisme, sonne le réveil de la peinture en Belgique vers 1848 [...] Cette nouvelle affirmation d'une personnalité spécifique est reconnue à Paris, dès 1855, par Edmond About, lorsqu'il déclare : "L'exposition belge est la plus brillante après la nôtre" et, sept ans plus tard, lors de l'exposition internationale de Londres, Thoré-Bürger souligne : "Ce qui surprend les Anglais et tout le monde, c'est l'école belge", dont le caractère "est la sincérité et l'honnêteté"*⁴⁷.

L'époque romantique est riche en peintres du dimanche (VAN DER MARCK, p. 269). On édite à leur intention de nombreux cours de dessin de paysage lithographiés, où ils peuvent s'inspirer du coup de crayon. On assistera à la fin du XIX^e siècle à un phénomène semblable : la publication de nombreux manuels et revues destinés aux amateurs photographes.

La période romantique, à l'instar de la Renaissance, est un monde où l'élite est pluridisciplinaire et peut s'exprimer à la fois dans les sciences, la politique, la littérature et les arts. Cette élite, nous le verrons dans le chapitre suivant, réservera un bon accueil à deux nouveaux médiums : la lithographie - *Il faut être à la fois dessinateur, imprimeur, un peu chimiste, un peu mécanicien* (Jobard) - et la photographie, subtile alliance de mécanique, d'optique, de chimie et d'art.

⁴⁵ PIRENNE, Henri, *Histoire de la Belgique*, t. 3, 1950, p. 455.

⁴⁶ Un projet datant de 1832-1833 est conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles.

⁴⁷ ROBERTS-JONES, Philippe, *Éclat et densité de la peinture en Belgique* dans *DPB*, t. 3, 1995, p. 20.

Chapitre 2 : les mutations de l'image au XIX^e siècle : est-ce le médium qui change la vision du monde ou la vision du monde qui change le médium ?

1. L'image en Europe de la fin du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle

Depuis le Moyen Age, le besoin d'images n'a cessé de croître jusqu'à l'omniprésence actuelle.

Très vite, il semble que l'on comprît que le niveau de culture visuelle et/ou textuelle est inversement proportionnel à la demande d'images. Les individus les moins cultivés d'un part, les enfants de l'autre, méritent d'être éclairés par l'illustration. Deux processus se mirent ainsi en place : le besoin d'éduquer (éducation) et celui d'édifier (édification) et l'illustration devint à l'évidence l'un des plus sûrs outils "pédagogiques" qui forma autant l'imaginaire que l'idéologie¹.

En 1973, Ando Gilardi² écrivait :

Au Moyen Age, un paysan européen passait toute son existence sans avoir l'occasion d'observer - en moyenne - plus d'une douzaine d'images. Pour l'habitant des villes, la situation n'était guère plus favorable. Aujourd'hui, leurs descendants - en moyenne toujours - observent en une heure de la journée, autant d'images qu'un de nos ancêtres pendant toute sa vie.

Encore faut-il s'entendre sur ce que recouvre le mot image. Si l'on pense aux images oniriques, par exemple, même le paysan médiéval en voyait des milliers. Le *Petit Larousse* donne comme première définition "représentation d'un être ou d'une chose par les arts graphiques ou plastiques, la photographie, le film, etc." Comme deuxième définition, il donne "représentation imprimée d'un sujet quelconque". C'est cette définition que nous considérons dans cette thèse, et nous envisageons principalement l'image imprimée sur papier et sur support mobile, le papier peint par exemple étant un vaste domaine qui déborde le cadre de

¹ CHABANNE, Thierry, *Si vous ne savez pas ce que c'est qu'un griffon, regardez l'image*, texte en ligne sur le site de l'école nationale supérieure des arts décoratifs (Paris) : <http://www.ensad.fr/journal/journal17/chabanne.htm>.

² GILARDI, Ando, *La photographie en couleurs*, Documentaires Alpha, Paris, Grange Batelière, 1973, p. 64. Il ne cite malheureusement aucune source.

ce travail. Nous traitons cependant de la photographie quel que soit le support. Autrement dit, nous envisagerons dans cette thèse de la gravure, de la photographie et des procédés photomécaniques.

Au Moyen Âge, on trouve principalement les manuscrits dans les abbayes, on les lit à voix haute, on "mâche les mots", on est encore entre l'oral et l'écrit, on est en communion avec le livre, qui a le plus souvent un caractère sacré. Les images ne sont à la portée que des clercs ou des familles fortunées qui font réaliser des livres d'heures. Dans les bibliothèques, il sont "caténés". Ensuite, grâce à l'imprimerie, on entre dans *La galaxie Gutenberg* de Marshall McLuhan³. Le livre, tout comme la peinture de chevalet, devient portable, un objet que l'on peut vendre, diffuser, transporter. L'individualisme se développe. A la fin du Moyen Âge, une innovation en amène une autre : l'imprimerie suit l'introduction du papier en Europe⁴, car le parchemin n'avait pas suffisamment de capacité d'absorption de l'encre. C'est probablement à la suite de l'invention de la peinture à l'huile. C'est une encre grasse, moins fluide, qui adhère aux caractères métalliques et évite les coulures⁵. Rapidement, le but de l'imprimerie ne sera plus de faire des bijoux rares et précieux à la manière des manuscrits, mais des marchandises, de qualité toutefois, qui devaient être vendue en grand nombre à un public de plus en plus intéressé⁶. L'imprimerie sera abondamment utilisée pour la diffusion de textes religieux. On pense bien sûr à la Bible de Gutenberg () imprimée à environ 180 exemplaires vers 1452-1454⁷. On pense aussi à la Bible imprimée à partir de 1568 Anvers par Christophe Plantin, 13 ans seulement après la fondation de son imprimerie. Il l'a composée pour Philippe II d'Espagne, dont il était l'éditeur officiel. Cette édition fut suivie de nombreuses autres, dont certaines en format in-16 (Bible en hébreu, 1566), que l'on peut véritablement qualifier de "livre de poche". C'est cette Bible qui aurait connu le plus fort tirage des éditions plantiniennes, soit 7800 pour le Pentateuque et entre 5200 et 6700 pour les autres volumes⁸. La différence de tirage en un peu plus d'un siècle est révélatrice de la formidable expansion de l'édition. Le problème de l'illustration des livres va donc rapidement se poser.

1.1 La gravure

La xylographie est une première accélération de la fabrication de l'image. La plus ancienne estampe connue, une *Vierge aux quatre Saintes* dite *La Madone de Bruxelles* a été retrouvée à Malines en 1844 et est aujourd'hui conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er} de Bruxelles [fig. 1]. Elle date de 1418⁹, mais le *Bois Protat*¹⁰, la

³ MCLUHAN, Marshall, *La galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977.

⁴ Le plus ancien document sur papier en France serait *La lettre à la comtesse Adélaïde*, fabriquée en Sicile en 1109 (PAOLUZZI, Maria Cristina, *La Gravure*, Paris, 2004, p. 12). Ensuite, un manuscrit de la main de Joinville datant de 1270. Selon la tradition, un Montgolfier et deux autres Auvergnats auraient appris la technique de fabrication du papier alors qu'ils étaient esclaves des Arabes. Les sources varient : selon Jean ANGLADE, écrivain clermontois, qui a établi l'histoire des Montgolfier (*Les Montgolfier*, Editions Perrin, 1900), Jean de Montgolfier est capturé par les Turcs en 1140. Il travaille trois ans dans une papeterie à Damas, s'évade et fonde la papeterie de la Forie, près d'Ambert [Puy-de-Dôme]. Selon HUNTER, Dard, *Papermaking : The history and technique of an ancient craft*, 1978, ce serait pendant la deuxième croisade (1147-1149) et ils auraient fondé en 1157 une fabrique de papier à Vidalon; selon BUSSET, Maurice, *La technique moderne du bois gravé*, Paris, 2^e éd, 1925, p. 23, c'est après la septième croisade (1248-1254) qu'ils auraient fondé la papeterie d'Ambert

⁵ SALLES, René, *5000 ans d'histoire du livre* (coll. *L'histoire et nous*), Ouest-France, 1986, p. 91-92.

⁶ *Ibid*, p. 101.

⁷ 48 exemplaires subsistent. Un exemplaire complet du premier état est conservé à la Bibliothèque Mazarine à Paris (<http://www.bibliotheque-mazarine.fr/maztres11.htm>).

⁸ VAUGEOIS Denis, *L'Amour du livre*, Montréal, Editions du Septentrion, 2005, p. 224.

⁹ Sa date aurait été récemment révisée et ramenée à 1470 (PAOLUZZI, Maria Cristina, *La Gravure*, Paris, 2004, p. 16).

plus ancienne planche connue est encore plus ancienne et est datée de 1370 environ. Le premier incunable illustré est un recueil de *Fables* imprimé en 1461 à Bamberg par Albert Pfister. Certaines illustrations sur bois étaient ensuite coloriées à la main. Günther Zainer introduit l'imprimerie à Augsbourg en 1468, et c'est cette ville qui produira le plus d'incunables illustrés¹¹. Le frère de Günther, Johann, est le premier imprimeur d'Ulm, où il édite en 1476 des *Fables* d'Esope, illustré de 29 gravures. En France, il semble que ce soit en 1478 à Lyon, chez Martin Husz, que parut le premier livre illustré : *Le miroir de la rédemption de l'humain lignage*¹². En 1499, il publie une *Danse Macabre*, dont un exemplaire est conservé à la British Library, et qui contient l'illustration *La mort visitant un atelier d'imprimeur*, qui donne une représentation de la presse typographique dès origines [fig. 2].

Le burin est apparu peu après la xylographie. Vasari attribue son invention à Mantegna (1431-1510). On attribue aussi l'invention de la première taille douce à l'orfèvre florentin Maso Finiguerra (1426-1464), qui prenait l'empreinte de ses gravures avant de les nieller. mais la plus ancienne taille-douce conservée date de 1446, c'est une *Flagellation* qui fait partie d'une série de sept estampes sur la Passion du "Maître dit de 1446" ou "Maître de la Passion de Berlin", car la série est conservée dans cette ville. Ce n'est que vers le milieu du XV^e siècle que sont pratiquées les tailles croisées. La pointe sèche s'ajoute aux techniques de gravure dans le courant du XV^e siècle, puis l'eau-forte (Urs Graf, 1513). Dans les anciens Pays-Bas, Lucas de Leyde (1489-1833) pratique la taille-douce. Le vernis mou et le mezzotint n'apparaîtront qu'au XVII^e siècle. Le mezzotint permet d'obtenir des dégradés extrêmement subtils, davantage encore que l'aquatinte, proche de l'aquarelle ou du lavis. Vers 1722, Jakob Christoph Le Blond invente un véritable procédé d'impression polychrome utilisant plusieurs plaques de cuivre. Il indique le principe d'un tirage trichrome : il réalise une gravure en trois planches, une pour chaque couleur primaire - le jaune, le bleu et le rouge - et il ajoute parfois une planche pour le noir, les blancs et les clairs étant donnés par le blanc du papier [fig. 3 a-b]¹³.

¹⁰ Du nom de son propriétaire, l'imprimeur Protat, qui l'a retrouvée en 1899 à la Ferté-sur-Grosne [Saône et Loire]. C'est une planche de noyer, taillée en bois de fil sur les deux faces (un fragment de Crucifixion et un fragment d'Annonciation).

¹¹ Augsbourg est alors le centre artistique allemand le plus florissant. Siège des banquiers Fugger et lieu de prédilection de l'empereur Maximilien I^{er} (1459-1519), la ville est célèbre pour sa production d'orfèvreries. C'est la cité natale de Hans Holbein (1497-1543); elle deviendra un grand centre de production de gravures. C'est aussi dans cette ville que Samuel Dilbaum rédige le premier périodique, un mensuel, en 1597. Il est imprimé par Leonhart Straub en Suisse, à Rorschach, sous le titre du mois courant avec la mention *Historische erzählung* ou *Historische relatio*. On n'a pas retrouvé de numéro postérieur à 1597. Le tirage était d'environ 150 exemplaires in-quarto. Le texte consistait en courtes notices sur les guerres, les crimes, la piraterie, les pillages, les exécutions et en indications sur les impôts, les douanes et les prix. (*Dictionnaire historique de la Suisse*, article *Annus Christi*, en ligne sur <http://www.lexhist.ch>).

¹² Cet incunable fut exposé à la Bibliothèque centrale de l'école polytechnique à Paris, du 21 février au 20 mars 2001, à l'exposition "Les incunables : autour de la Chronique de Nuremberg".

¹³ Le Blond ou le Blon (Francfort, 1667 - Paris, 1741) indique son principe d'un tirage trichrome dans *L'Art d'imprimer les tableaux*, publié à Paris en 1757 (partiellement repris dans l'article *Gravure en couleurs*, t. 7 de *l'Encyclopédie*, 1757, p. 899) : *C'est en cherchant les règles du coloris que j'ai trouvé la façon d'imprimer les objets avec leurs couleurs, savoir : le bleu, le jaune, le rouge. Les différents mélanges des couleurs primitives produisent toutes les nuances imaginables, autant de teintes qu'il en puisse naître de la palette du plus habile peintre. Mais on ne saurait, en les imprimant l'une après l'autre, les fondre comme le pinceau les fond sur la toile. Il faut donc que ces couleurs soient employées de façon que la première perce à travers la seconde, et la seconde à travers la troisième, afin que la transparence puisse suppléer à l'effet du pinceau. Chacune de ces couleurs sera distribuée par le secours d'une planche particulière : ainsi trois planches sont nécessaires pour imprimer une estampe à l'imitation de la peinture. Ces planches doivent être de même grandeur et pourvues chacune, aux quatre coins, de points de repère. Sur chacune, on calque le contour du dessin, et l'on traite les parties qui doivent être gravées à la manière noire, sans trop approcher du contour; les ombres les plus fortes sont faites par des hachures au burin. La première planche sert pour la couleur bleue, la seconde pour la jaune et la troisième pour la rouge; le papier représente les lumières vives ou le blanc. On ajoute quelquefois une quatrième planche avec laquelle on imprime les noirs du tableau, et, pour rendre les brillants plus apparents, on se sert d'une planche dans laquelle on creuse les traits qui doivent rendre en blanc sur les autres couleurs les transparences de l'original. Les planches ainsi préparées tireront au plus 600 à 800 épreuves sans altération.*

Son usage le plus commun et le plus relatif à la peinture est de multiplier les idées de composition des bons artistes, et les effets du clair-obscur de ces compositions. Il y a des tableaux de différents genres. Par conséquent il doit y avoir différents genres de gravure pour les imiter.

Jusqu'au XIX^e siècle, la clientèle plus pauvre se contentera d'almanachs et de feuilles volantes illustrées de gravures sur bois imprimées en même temps que le texte et peu coûteuses; la taille-douce est réservée aux classes plus aisées.

1.2 Les instruments d'optique

Le principe de la *camera obscura* est connu depuis l'Antiquité, car Aristote (-382; -324), au V^e siècle avant J.C., y fait allusion. Le savant arabe Alhazen au X^e siècle en donne une première description. En 1515, Léonard de Vinci explique le phénomène : *En laissant les images des objets éclairés pénétrer par un petit trou dans une chambre très obscure tu intercepteras alors ces images sur une feuille blanche placée dans cette chambre. [...] mais ils seront plus petits et renversés.* Dès le XVI^e siècle, on utilise la *camera obscura* qui devient un objet portable. C'est un instrument d'optique permettant de projeter la lumière sur une surface plane et d'obtenir ainsi une vue en deux dimensions. La *camera obscura* est progressivement perfectionnée, avec l'ajout d'une lentille, par Giovanni Baptista della Porta¹⁴ puis par Gerolamo Cardano¹⁵ vers 1550, puis d'un diaphragme pour diminuer les aberrations et parfois d'un miroir incliné à 45°¹⁶. Dans son livre *Savoirs Secrets. Techniques Perdues Des Anciens Maîtres*, David Hockney reprend en 2001 la théorie émise en 1891 par le lithographe et photographe américain Joseph Pennell, selon laquelle Vermeer aurait utilisé la *camera obscura* pour réaliser une partie de son œuvre, ce qui n'ôte rien à son génie. L'instrument a été employé également par Guardi, et surtout par Canaletto. Dans le domaine de l'image, la *camera obscura* a été abondamment utilisée jusqu'au XIX^e siècle, notamment pour les travaux topographiques.

Entre 1750 et 1850, les vues d'optique connaissent une grande vogue et sont fréquentes dans les "cabinets de curiosités". Elles sont aussi montrées au public par des ambulants [fig. 4]. Ce sont des gravures à l'eau forte ou au burin imprimées en général sur papier vergé. Elles sont coloriées au pinceau. Ce sont en général des vues documentaires topographiques, que l'on reconnaît aisément, car l'image et le titre sont inversés gauche-droite, puisqu'elles sont destinées à être vues dans des appareils d'optique qui inversent l'image, soit par une lentille, soit par un miroir. Les principaux centres de production sont Augsbourg [fig. 5], ville prolifique en estampes et Bassano, cité des imprimeurs Remondini dont nous reparlerons¹⁷.

sensible. (DE SOUSA, Jorge, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Arts et Métiers du Livre, 1998, p. 56). Le Blond invente ce procédé six ans après la théorie des couleurs de Newton.

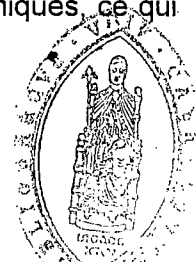
¹⁴ Giovanni Baptista ou Giambattista Della Porta (1538-1615), mathématicien et philosophe. Il ajoute une lentille à la lanterne magique. Dans son livre *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium*, Naples (1558, réédition augmentée en 1589), il décrit une chambre noire et imagine des applications pour le théâtre. Il est accusé de sorcellerie.

¹⁵ Cardan (1501-1576) propose l'ajout d'une lentille biconvexe. Il est surtout connu pour l'invention en 1545 du mécanisme de transmission de mouvement et de rotation qui porte son nom.

¹⁶ On peut considérer ce dispositif comme l'ancêtre de l'appareil photo reflex.

¹⁷ Nombreux exemples sur <http://vuesdoptiques.free.fr>. Après l'invention de la photographie, des vues d'optique seront réalisées avec des albumines sur papier, notamment pour le mégalétoscope de Carlo Ponti (Sagno [Tessin, CH], 1823 - ?, 1893). Inventé en 1862, cet appareil obtient un grand prix à l'exposition internationale de Londres. Il existe une version particulière, le "Mégalethoscopio privilegiato" pourvu de fenêtres mobiles pour

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, on a pris conscience du lien entre l'optique et la perspective. Dès lors, on travaille à augmenter la qualité des lentilles. Jusqu'au début du XIX^e siècle, l'Europe était tributaire des Anglais pour leur fabrication. C'est de chez nous que viendra une amélioration de la technique de fabrication : Aimé-Gabriel d'Artigues, fondateur en 1802 de la cristallerie de Vonêche (aujourd'hui entité de Beauraing, province de Namur), qui est la première du continent, se lance dans la fabrication du flint-glass¹⁸ et parvient à produire une matière première de qualité. Le flint-glass de Vonêche est utilisé par l'opticien parisien Cauchoix pour fabriquer des lentilles, y compris de grandes lentilles astronomiques, ce qui donne lieu à un rapport de l'Académie des Sciences de Paris¹⁹.



1.3 La lithographie

C'est en 1796 qu'Aloys Senefelder (1771-1834) [fig. 6] invente à Munich la lithographie, qui n'atteindra la Belgique que vingt ans plus tard. L'histoire - ou la légende ?²⁰ - de l'invention fortuite est bien connue, c'est l'anecdote maintes fois rebattue de la blanchisseuse²¹ : Aloys Senefelder cherchait un moyen de publier à peu de frais des partitions musicales. Un jour, à court de papier, il inscrit la note de la blanchisseuse sur une pierre à broyer les couleurs. Après avoir recopié la note sur un papier, il veut effacer les caractères tracés au vernis sur la pierre, et n'y arrivant pas, il tente de les délayer avec de l'eau seconde (solution à 20 % de carbonate de potassium ou de sodium) qui attaque la pierre en laissant les caractères intacts. Senefelder a l'idée de les encrer puis de presser un papier sur la pierre. Le premier procédé d'impression à plat est né. Senefelder améliorera ensuite le procédé en humectant la pierre, mettant à profit le principe de la répulsion eau-graisse. Il fabrique une première presse en 1897 [fig. 7]

En 1800 paraissent les premières lithographies d'art à Munich, notamment celles de l'architecte et scénographe Angelo Quaglio (1778-1815). En 1808, Johann Nepomuk Strixner (1782-1855) imprime des reproductions lithographiques de vignettes de Dürer pour le livre de prières de l'Empereur Maximilien²².

Napoléon souhaite mettre la main sur le nouveau médium ou du moins le contrôler, comme il contrôle le télégraphe Chappe (télégraphe aérien dont la première ligne, Paris-Lille, a été installée en 1794 et qui est à l'usage exclusif du gouvernement) et comme il contrôle la

effets de lumière jour / nuit. C'est cette version, accompagnée de 27 planches d'albumine, que possèdent les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.

¹⁸ Mot anglais composé de *flint* (silex) et *glass* (verre). Les lentilles de flint-glass, à base de silicate de plomb, sont en verre assez dense, lourd et plus ou moins jaunâtre. Elles inclinent les rayons plus fortement que ne le fait le crown-glass (silicate de potassium, qui donne un verre léger, dur et très blanc). Certains crowns contiennent cependant du baryum, plus réfringent.

¹⁹ *Procès-Verbaux de l'Académie des Sciences*, t. 4, 1811, n° 55, séance du 21 janvier 1811, p. 433 à 443. Un *Scientia Artis* sur la cristallerie de Vonêche est en préparation à l'IRPA (auteurs : Chantal Fontaine-Hodiamont, Christian Van den Steen et nous-même).

²⁰ Joseph Marchal, dans son manuscrit *Traité complet de lithographie d'après les démonstrations et les expériences faites à Bruxelles, au commencement de l'année 1818 par Charles Senefelder de Munich, frère de l'inventeur* (annexe 2.5) donne une autre explication à l'invention de la lithographie : *il ramassa par hasard [sic] une pierre que charrie l'Isse; il observe pendant quelque temps les herborisations que la nature y a dessinées, aussitôt il embrasse son ami en s'écriant : mon ami, je suis heureux : Gassner ne pouvait comprendre ce que signifiaient ces paroles, mais Senefelder lui expliqua qu'il venoit de découvrir la possibilité d'employer la pierre pour la gravure et l'imprimerie.*

²¹ Jobard la détaille dans le second tome de son *Rapport* : JOBARD, J.B.A.M., *Industrie française, Rapport sur l'exposition de 1839*, Bruxelles, chez l'auteur, Place des Barricades et chez Méline, Cans et Com., Paris, chez Mathias, Quai Malaquais, 15, tome II, 1842, p. 274-275 (voir Annexe 1.7).

²² HENKER, Michael, SCHERR, Karlheinz & STOLPE, Elmar, *De Senefelder à Daumier : les débuts de l'art lithographique*, München, Haus der Bayerischen Geschichte & Paris, Fondation Thiers, 1988, p. 15.

presse. On lui prête d'ailleurs la phrase : *L'imprimerie est un arsenal qu'il importe de ne pas mettre à la portée de tout le monde*²³. Il envoie Vivant Denon [fig. 8 a-b]²⁴ se renseigner sur la lithographie à Munich. Il lui adjoint le géologue et naturaliste Marcel de Serres [fig. 9]²⁵. A Munich, Denon s'essaie à la lithographie dans l'atelier des frères Senefelder. Il met sur pierre un dessin : *La Sainte Famille pendant la fuite en Egypte* qui porte la légende *Essai au crayon à la Plume et à L'Estompe. Fait à la lithographie le Munich le 15 9bre 1809 Denon*. Le 26 novembre 1809, Denon est de retour à Paris et enseigne les rudiments de la technique à quelques proches de la Cour. Directeur du Musée Napoléon au Louvre, aidé du marchand de tableaux anglais Bell, et du peintre Pierre-Nolasque Bergeret (Bordeaux, 1782 - Paris, 1863), il entreprend de faire lithographier des tableaux et des dessins des collections impériales. La tentative échoue, mais marque le début d'une série d'essais, par la suite plus heureux, de reproduction lithographique d'œuvres d'art célèbres²⁶. L'un des premiers "copieurs" a été le peintre et graveur Francisque Grenier de Saint-Martin (1797-1867) : il a lithographié un tableau de Girodet, destiné à Eugène de Beauharnais, beau-fils de Napoléon. La toile avait pour titre : *Les héros de la Révolution : Hoche, Marceau, Desaix et autres reçus par Ossian*. Cette lithographie est une des premières manifestations du romantisme²⁷.

Après plusieurs essais malheureux, l'introduction de la lithographie en France doit être mise à l'actif de deux personnes : le premier est Charles Philibert, comte de Lasteyrie du Saillant²⁸ (Brive-la-Gaillarde [Corrèze], 3 novembre 1759 - Paris, 5 novembre 1859) [fig. 10]. Le *Larousse du XIX^e siècle* lui consacre une notice élogieuse : philanthrope à l'affût de toutes les découvertes, soit dans les arts, soit dans l'industrie, il part à l'étranger se familiariser avec les nouvelles méthodes, et les propage dans sa patrie²⁹. Alors que la lithographie était à peine connue, il se rend à Munich pour étudier les procédés de Senefelder. Fin 1815, il établit une presse lithographique à Paris, au ministère de l'Intérieur, et produit des circulaires administratives. Le second propagateur de la technique en France est Godefroy Engelmann (Mulhouse, 1788 - Paris, 1839) [fig. 11]. Pressentant l'intérêt commercial de la lithographie, il va voir Senefelder à Munich en juin 1814. Il s'arrange avec M. Stuntz, agent des artistes-lithographes Strixner et Pilotti pour obtenir leurs procédés³⁰. Il retourne à Mulhouse avec une presse et une provision de pierres et y ouvre un atelier en 1815. Peu après, il adresse une collection de ses produits à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale de Paris, qui lui décerne une médaille l'année suivante [fig. 12]. Le premier, il s'efforce d'amener à la

²³ PESSIOT, Guy, Cinq siècles d'édition rouennaise face au centralisme parisien, 1995, article en ligne sur http://perso.wanadoo.fr/guy.pessiot/histoire_edition.htm.

²⁴ Dominique-Vivant Denon (Châlons-sur-Saône, 1748 - Paris, 1825). Ambassadeur, il grave à l'eau-forte ses dessins faits à l'étranger. Après la révolution, Louis David le prend sous sa protection. Enrôlé dans l'expédition d'Egypte. Il publie *L'expédition d'Egypte*. Il est l'auteur des textes et des dessins, qui fournissent 325 planches. Il est ensuite nommé directeur général des musées impériaux (voir le catalogue de l'exposition *Dominique-Vivant Denon : L'œil de Napoléon*, Paris, Louvre, 20 octobre 1999 - 17 janvier 2000, qui reproduit notamment - n° 80 du catalogue - la lithographie qu'il réalise en 1818, *Les souvenirs de Vivant Denon évoqués par le temps* : le temps, armé de sa faux, emporte les autoportraits de Denon aux différents âges; voir aussi une biographie, romancée mais bien documentée : SOLLERS, Philippe, *Le cavalier du Louvre*, Paris, Plon, 1995).

²⁵ Naturaliste, géologue et paléontologue.

²⁶ HENKER, Michael, SCHERR, Karlheinz & STOLPE, Elmar, *De Senefelder à Daumier : les débuts de l'art lithographique*, München, Haus der Bayerischen Geschichte & Paris, Fondation Thiers, 1988, p. 16.

²⁷ MAUROU, Paul et BROQUELET, A., *Traité complet de l'art lithographique au point de vue artistique et pratique*, Paris, Garnier Frères, 1907, p. 19.

²⁸ Agronome, publiciste et philanthrope. Il a épousé Virginie, la troisième fille de La Fayette. Partout où l'on annonce quelque nouvelle découverte, soit dans les arts, soit dans l'industrie, il accourt, se familiarise avec les nouvelles méthodes, et revenait ensuite les propager dans sa patrie. Promoteur de la lithographie en France, il imprime plutôt des documents administratifs, contrairement à Engelmann qui se tourne vers la lithographie artistique. Il imprime aussi des cartes à jouer, des partitions de musique, des lettres de faire-part, et des dessins de vases grecs.

²⁹ *LAROUSSE XIX^e*, t. 10, 1873, p. 229.

³⁰ HENKER, Michael, SCHERR, Karlheinz, STOLPE, Elmar, *op. cit.*, p. 137.

lithographie des artistes de valeur, et en juin 1816, gagne la capitale où il monte un atelier, 18, rue Cassette à Paris³¹.

A la fin du XVIII^e siècle, Les livres avaient gardé de l'ancien régime le goût de la décoration baroque et une sentimentalité un peu mièvre, mais la typographie, quoi que moins rigide, était restée classique. La présentation va changer avec le romantisme.

Un apport de l'époque romantique est l'essor considérable donné aux récits illustrés de voyage, qui avaient débuté à la fin du XVIII^e siècle [fig. 13]: *Voyage pittoresque et physio-économique dans le Jura* de J. M. LEQUINIO, 1801; *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, d'Alexandre LABORDE, 1806. Les titres se suivent et se ressemblent. Le cadet de Jobard, éditeur à Dijon, publiera un *Voyage pittoresque en Bourgogne*, 1833-1835³². Le modèle du genre sera *Les voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Isidore Taylor³³, une gigantesque entreprise, menée pendant près de soixante ans, de 1821 à 1878. Elle compte vingt et un volumes in-folio, totalisant 3 000 lithographies et a nécessité la collaboration d'une centaine d'artistes, dont Engelmann, pour des travaux préliminaires en 1818, et Daguerre [fig. 14], envoyés au quatre coins du pays³⁴.

*Dans le domaine du paysage, la lithographie a fait main basse sur tout ce qui nourrissait et nourrit encore la curiosité de l'antiquaire et du touriste, cathédrales et châteaux moyenâgeux, ruines et vieux logis, gorges farouches, roches fantastiques. Une véritable organisation industrielle fut nécessaire pour suffire à ces quelques 800 publications*³⁵.

Très vite, on se rend compte que, contrairement aux autres procédés de gravure moins rapides, la lithographie peut être très facilement utilisée de manière séditionneuse. La censure s'exerce très rapidement en France. La prospérité de la lithographie suscite immédiatement les craintes du pouvoir :

France. Paris, 9 octobre 1817. Une ordonnance du roi, datée d'hier, contient les dispositions suivantes : "L'art de la lithographie a reçu, depuis une époque très-récente, de nombreuses applications qui l'assimilent entièrement à l'impression en caractères mobiles et à celle en taille-douce; et il s'est formé pour la pratique de cet art des établissemens de la même nature que les imprimeries ordinaires, sur lesquelles il a été statué par la loi du 21 octobre 1814. A ces causes, voulant prévenir les inconvéniens qui résulteraient de l'usage clandestin des presses lithographiques, nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit : Vu les articles 11, 13 et 14 de la loi du 21 octobre 1814, Art. 1er : Nul ne sera imprimeur-lithographe s'il n'est breveté et assermenté.

2. Toutes les impressions lithographiques seront soumises à la déclaration et au dépôt avant la publication, comme les autres ouvrages d'imprimerie." (Journal de la Belgique, 13 octobre 1817).

³¹ Passionné de dessin, il étudie la peinture et est désigné pour diriger pendant une période l'atelier du dessin dans la fabrique d'indiennes (toile de coton peinte ou imprimée, fabriquée à l'origine en Inde) de son père. Il est informé des progrès de la lithographie par Edouard Koehin, un ami qui lui rapporte de Munich des exemplaires de lithographies (LANG, Léon, *Godefroy Engelmann*, Strasbourg, 1915; LANG, Léon, *Godefroy Engelmann, imprimeur lithographique : Les incunables 1814-1817*, rééd., Colmar, 1977). Il meurt le 25 avril 1839, quelques mois avant la naissance officielle de la photographie.

³² Cité dans JOBARD, *Rapport*, II, p. 279.

³³ Le Marquis de Chennevières déclare à son sujet : *Il fut tout : soldat, peintre, homme de lettres, dramaturge, administrateur de théâtre, inspecteur général des Beaux-Arts, collectionneur, bibliophile, voyageur, diplomate, missionnaire d'art, archéologue, curieux, en un mot de tout ce que l'esprit, et l'art, et la science peuvent enfanter d'excellent, et enfin, par dessus-tout, homme de patriotisme et de bienfaisance infatigable* (cité par DE SOUSA, Jorge, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Arts et Métiers du Livre, 1998, p. 31). Au fur et à mesure des publications, les techniques évoluent : la teinte en 1835 (vol. X, Picardie), le zinc en 1840 et la photographie en 1863 (Bourgogne) (BÉRALDI, Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle*, t. 12, 1892, p. 86-102).

³⁴ Une thèse de Caroline BECKER-JEANJEAN à la Sorbonne (*Les récits illustrés de voyages pittoresques publiés en France entre 1770 et 1855*, Paris, 1996) a récemment montré l'importance de ces récits et a dénombré, pour la France et l'Angleterre seules, quelque 340 titres.

³⁵ Jean Adhémar, cité par LARAN, Jean, *Les estampes*, coll. *Que sais-je ?* n° 135, Paris, 1948, p. 100.

Au fur et à mesure de l'expansion de la lithographie dans les autres pays, la censure s'établit :

D'après un ordre de l'empereur d'Autriche, du 7 octobre, les appareils lithographiques, soit pour imprimer, soit pour graver, sont interdits à moins d'une autorisation spéciale du gouvernement. Le contrevenant sera puni de la même peine que celui qui aurait chez lui une presse typographique (Journal de la Belgique, 8 novembre 1819)

Ces entraves ne freinent pas l'éclosion de cet art, et bientôt, on reconnaît les qualités "picturales" de la lithographie, en raison des possibilités de dégradés des tons, du noir velouté le plus profond au blanc le plus éclatant, du rendu de l'air et de la lumière. En Espagne, Goya (1746-1828), âgé de 73 ans, s'installe à la Quinta del Sordo et il y exécute ses premières lithographies. Réfugié à Bordeaux, il utilisera encore la technique durant l'hiver 1825-26 pour quelques *Corridos*. A la même époque, Eugène Delacroix (1798-1863) réalise une lithographie d'après une métope du Parthénon conservée au British Museum. De 1826 à 1828, il crée des illustrations pour Faust. De 1822 à 1824, Honoré Daumier (1808-1879) fait imprimer ses premières feuilles chez Godefroy Engelmann et chez le Comte de Lasteyrie, les deux premiers - et plus importants - ateliers parisiens. Il en produira environ 4000. La lithographie, exploitée dans toute l'Europe, va progressivement détrôner les autres formes de gravure.

En juillet 1834, une exposition publique présente la lithographie de Daumier, *Rue Transnonain*. Elle dénonce le massacre d'une famille innocente par des soldats, trois mois auparavant, à la suite des émeutes parisiennes faisant écho aux grèves des canuts lyonnais. Cette estampe fustigeant la force brutale décidant de la mort des hommes attire un public considérable et est saisie par les autorités. Avec cette œuvre, la lithographie acquiert, l'année de la mort de Senefelder, la monumentalité d'une peinture à l'huile.

La lithographie se révèle rapidement dans un rôle éducatif. Comme le dira Charles Blanc³⁶ lors de son discours de réception à l'Académie française en 1876, elle fait "gratuitement l'éducation des illettrés en montrant des idées à ceux qui n'auraient pas su les lire".

La lithographie, et surtout la chromolithographie, véhiculent les exemples nécessaires à l'apprentissage de l'histoire de l'art. Un bel exemple de publication est la *Grammaire de l'ornement*, éditée à Londres en 1858 par Owen Jones.

Sous l'ancien régime, posséder des estampes était un signe d'appartenance aux classes élevées. Après la révolution française, la petite bourgeoisie voudra à son tour les collectionner et en fera un signe extérieur de réussite sociale. *L'Encyclopédie* fait allusion aux collectionneurs de gravures : *Image (Gravure) : [...] On dit de ceux qui sont curieux de livres embellis d'estampes, qu'ils aiment les images*³⁷. L'estampe de qualité permet aux "nouveaux riches", aux "cultivés de première génération", de s'instruire. "Les amateurs d'estampes" seront un des sujets de prédilection de Daumier. La gravure est un produit attrayant, tant dans la capitale que dans les villes de province. Nouvelle étape dans la démocratisation de l'image, la lithographie sera rapidement adoptée par un public élargi. L'aspect important du passage de la taille-douce à la lithographie, puis à la photographie a été relevé par Alain Lanckmans :

Au début du XIX^e siècle, la société est caractérisée par la montée d'une classe sociale : la bourgeoisie; Celle-ci veut apaiser l'énorme appétit de connaissance qui caractérise les classes en voie d'ascension et comme le dit G. Martin, cette technique [la lithographie] permet, pour un public relativement large, de multiplier des œuvres (par

³⁶ Critique d'art né à Castres [Tarn, F], le 17 novembre 1813. Directeur des Beaux-Arts de 1848 à 1852 et de 1870 à 1873, membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1868, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, collaborateur à l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, en 14 volumes. Il écrit une *Histoire des peintres français au XIX^e siècle*; son meilleur ouvrage est la *Grammaire des arts du dessin*. Il devient professeur d'esthétique et d'histoire de l'Art au Collège de France en 1878. Élu à l'Académie le 8 juin 1876. Il meurt le 17 janvier 1882 (<http://www.academie-francaise.fr/immortels>).

³⁷ *Encyclopédie*, t. 8, 1765, p. 559-560.

définition uniques) réservées à quelques privilégiés. C'est le même mouvement social qui est à l'origine de la photographie, dont le but proclamé a toujours été de supprimer le recours obligatoire à ces intermédiaires exigeants que sont les artistes et de donner à tout le monde la possibilité de créer³⁸.

La formidable multiplication des périodiques génère le dessin de presse. Charles Philippon lance en 1832 à Paris *La Caricature* et *Le Charivari*, illustrés de lithographies. En 1841, la Grande-Bretagne embrasse avec *Le Punch*, mais celui-ci est illustré de gravures en bois debout [fig. 15].

1.4 Les précurseurs de la photographie en France et en Grande-Bretagne

La photographie a presque été inventée en même temps que la lithographie, mais pour la photographie, il a fallu résoudre le problème de la fixation et de la multiplication de l'image. La lithographie a donc "décollé" avant.

A la fin du XVIII^e siècle, le physicien Jacques Charles (Beaugency [Loiret, F], 1746 - Paris, 1823) [fig. 16] dispose d'un cabinet de physique au Louvre puis devient professeur de physique au Conservatoire des Arts et métiers (qui conserve aujourd'hui une partie ses appareils). Au moyen d'un fort rayon solaire, il projette le profil d'un étudiant sur un papier imprégné de chlorure d'argent, mais ne peut fixer la silhouette (blanche sur fond noir) obtenue sur le papier. Vers 1780, il s'adonne à des travaux pour expérimenter des manières de mettre la science au service de l'art. Il invente le mégascope, appareil pour projeter au mur des reproductions gravées d'œuvres d'art. Cet appareil servira de modèle à l'opticien parisien Jean-Gabriel-Augustin Chevalier (1778-1848) pour inventer l'agrandisseur photographique et divers instruments de physique³⁹.

En 1801-1802, le physicien et chimiste britannique Sir Humphry Davy (1778-1829), célèbre surtout pour avoir découvert l'arc électrique et avoir inventé une lampe de sûreté à l'usage des mineurs⁴⁰, procède à des essais d'impression à la *camera obscura* : il parvient à copier de très petits objets au microscope solaire, en les plaçant à une courte distance de la lentille. Mais il ne parvient pas à fixer les images obtenues. La même année, Thomas Wedgwood (1771-1805), directeur à Burslem, dans le Staffordshire, de la célèbre manufacture de céramiques néoclassiques, veut reproduire des objets et peintures de vitraux. Expérimentant la sensibilité des sels d'argent, il obtient par contact sur un papier recouvert de nitrate d'argent des images d'objets et de dessins, mais lui non plus ne parvient pas à les fixer. Davy et Wedgwood publient ensemble *An account of a Method of Copying paintings on Glass, and Making Profiles, by the Agency of Light upon Nitrate of Silver*, édité par la Royal Institution en 1802.

³⁸ LANCKMANS, Alain, *L'évolution des techniques d'impression à Bruxelles durant le XIX^e siècle*, dans *Technologia Bruxellensis*, 1980, vol.3, numéros 2&3, p. 56. Il cite Gérard Martin, auteur de plusieurs livres sur l'histoire de l'imprimerie.

³⁹ HOURS, Madeleine, *Les secrets des chefs-d'œuvre*, Paris, Denoël-Gonthier, 1982, p. 23-24. Charles est aussi expérimentateur dans d'autres domaines. Le premier, il utilise l'hydrogène, au lieu de l'air dilaté, pour gonfler les aérostats et effectue plusieurs ascensions. Il étudie la variation de la pression des gaz à volume constant et popularise en France les découvertes de Franklin et des frères Montgolfier. Lors de la création de l'institut de France, il entre l'un des premiers à l'Académie des Sciences et en devient ensuite le secrétaire.

⁴⁰ Il séjourne dans les Pays-Bas en mai et juin 1818 pour la tester. Il arrive à Namur le 28 mai puis se rend dans les houillères de Liège, pour tenter d'y faire adopter sa lampe (*Le Vrai Libéral*, 4 et 5 juin 1818). Le pharmacien Montois Gossart, pionnier de la lithographie en Belgique, correspond avec lui.

Dans le domaine du portrait, une invention est considérée par Gisèle Freund⁴¹ comme l'ancêtre sociologique de la photographie, même si elle n'a rien à voir avec la technique de la photographie : c'est le physionotrace, inventé par le graveur Gilles-Louis Chrétien⁴² en 1786. Ce procédé permet au moyen d'un pantographe, de dessiner en détail un portrait de profil [fig. 17]. Dessiné sur une plaque de cuivre, ce portrait peut être imprimé en taille-douce [fig. 18]. C'est un procédé moins coûteux que la miniature, et plus précis que la silhouette⁴³. Chrétien s'associe un moment avec le miniaturiste Edmé Quenedey⁴⁴, qui prend son indépendance en 1789 et séjourne à Bruxelles et à Gand vers 1800. Il travaille notamment pour le duc Engelbert d'Arenberg. Le travail avec une machine diminue la part d'interprétation de l'artiste, d'où la filiation avec la photographie soulignée par Gisèle Freund. Le procédé fait fureur et près de 600 portraits au physionotrace sont présentés au Salon de Paris en 1797⁴⁵.

On notera que les premières expérimentations de lithographie et de photographie sont quasi contemporaines. Ce n'est pas un hasard : la révolution industrielle (dont on peut faire remonter les débuts à la fin du XVIII^e siècle avec l'invention de la machine à vapeur) et la révolution française, apportant un vent de liberté, ont provoqué une accélération de la production et des transports et un besoin d'exactitude⁴⁶ dans tous les domaines. Une rapidité d'exécution et une diminution des coûts se font également sentir dans les techniques de reproduction : il faut adapter la production aux changements, faire preuve de davantage de souplesse et d'imagination.

1.5 La photographie

Les recherches photographiques de M. Niépce paraissent remonter jusqu'à l'année 1814, déclare en 1839 le secrétaire de l'Académie des sciences, François Arago⁴⁷, mais la

⁴¹ FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 11-18.

⁴² CROMER, *Le secret du physionotrace dans Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique "Le Vieux Papier"*, 26^e année, octobre 1926.

⁴³ Il existe deux explications du nom commun silhouette, toutes deux le reliant à Etienne de Silhouette, ministre de Louis XV. L'une serait que les impôts qu'ils avait levés étaient tels que les gens affamés en étaient réduits à des silhouettes. L'autre, plus sérieuse est donnée par le *Journal officiel* du 29 août 1839, repris par Emile Littré dans son *Dictionnaire* : *Le château de Bry-sur-Marne fut construit en 1759 par Etienne de Silhouette. Une des principales distractions de ce seigneur consistait à tracer une ligne autour de l'ombre d'un visage, afin d'en voir le profil dessiné sur le mur; plusieurs salles de son château avaient les murailles couvertes de ces sortes de dessins que l'on appelle des silhouettes, du nom de leur auteur, dénomination qui est toujours restée.*

⁴⁴ HENNEQUIN, René, *Edm. Quenedey, portraitiste au physionotrace*, Troyes, 1926. HENNEQUIN, René, *Avant les photographies, les portraits au physionotrace gravés de 1780 à 1830, Catalogue des 1800 premiers portraits de ce genre, édition nouvelle illustrée. Estampes de Chrétien et de Quenedey*, Troyes, J. L. Platon, 1932. Cet ouvrage contient un catalogue des gravures réalisées par Quenedey (1^{ère} partie : *La Société Parisienne à la Veille de la Révolution: Portraits dessinés par Quenedey et gravés par Chrétien (1788-1789)*; 2^e partie : *Au temps de la Révolution, citadins de Paris et Parisiens par occasion: Portraits dessinés et gravés par Quenedey (1789-1796)*;

⁴⁵ FREUND, Gisèle, *op. cit.*, p. 17; NEWHALL, Beaumont, *L'histoire de la photographie depuis 1839 et jusqu'à nos jours*, Paris, Béliet-Prisma, 1967, p. 12.

⁴⁶ *Exactitude* : terme relatif à des règles prescrites ou à des conditions acceptées. L'exactitude est en général la conformité rigoureuse à ces règles et à ces conditions (article de Diderot dans l'*Encyclopédie*, t. 6, 1756, p. 214).

⁴⁷ *Rapport sur le projet de loi tendant à accorder au sieur Daguerre une pension annuelle et viagère pour la cession du procédé servant à fixer les images de la chambre obscure, par François Arago*, Paris, 1839. Arago, François (Estagel [Pyrénées orientales, F], 26 février 1786 - Paris, 2 octobre 1853). Physicien. Admis à l'École polytechnique à 17 ans. En 1806, il est recommandé à Napoléon par Monge, qui l'adjoint à Biot pour achever la mesure de l'arc du méridien terrestre, ce qui contribuera à la généralisation du système métrique. Il est reçu à l'Académie des sciences à 23 ans, puis enseigne à l'Observatoire, dont il est nommé directeur. C'est lui qui suggère à Urbain Le Verrier les recherches qui aboutiront à la découverte de Neptune. En 1820, Arago et Gay-Lussac découvrent que le fer acquiert des propriétés magnétiques sous l'action d'un courant électrique. En plaçant des barres de fer au centre d'un des solénoïdes d'Ampère, Arago invente l'électro-aimant que plus tard

première trace écrite remonte à 1816 : le Français Nicéphore Niépce⁴⁸ (1765-1833) entreprend des essais et il est le premier à associer le rôle mécanique de la *camera obscura* et le pouvoir actinique, c'est-à-dire l'action chimique de la lumière : il cherche tout d'abord à reproduire les dessins de son fils sur un papier imprégné de chlorure d'argent. Mais les résultats sont décevants, car l'image est négative et éphémère. En 1822, il copie des gravures, rendues translucides, sur plaque de verre enduite de bitume de Judée. En 1825, il commence à collaborer avec le graveur parisien François Lemaître (1797-1870). La plus ancienne de ses photographies qui soit conservée date de 1826 : Niépce photographie sur plaque d'étain le paysage vu par la fenêtre de sa maison du Gras, près de Chalon-sur-Saône [Saône-et-Loire, F].

Ses premières relations avec M. Daguerre sont du mois de janvier 1826. L'indiscrétion d'un opticien de Paris⁴⁹ lui apprend que M. Daguerre était occupé d'expériences ayant aussi pour but de fixer les images de la chambre obscure. Ces faits sont consignés dans des lettres que nous avons eues sous les yeux. En cas de contestation, la date certaine des premiers travaux photographiques de M. Daguerre serait donc l'année 1826 (Rapport d'Arago, 1839).

Trois ans plus tard, en 1829, est signé un traité provisoire d'association entre Nicéphore Niépce et le Français Daguerre (Corneilles-en-Parisis [F], 1787 - Paris, 1851), qui a auparavant pratiqué la lithographie - il a collaboré aux *Voyages Pittoresques* du baron Taylor - et dirige son "Diorama" à Paris. Le 21 mai 1831, Daguerre signale à Niépce les effets de la lumière sur l'iodure d'argent. Niépce meurt le 5 juillet 1833 et Daguerre poursuit seul les recherches, mettant au point le daguerréotype, photographie unique sur plaque de cuivre surfacée d'argent et sensibilisée aux vapeurs d'iode⁵⁰. Isidore Niépce (1795-1868), le fils de Nicéphore, accepte par contrat que l'invention porte le seul nom de Daguerre. En 1837, Daguerre parvient à fixer ses clichés, au sel marin. Le 7 janvier 1839, François Arago

Morse utilisera pour son télégraphe. En 1830, Arago devient secrétaire perpétuel de l'Académie pour les Sciences mathématiques. Associé aux travaux de l'Académie royale des Sciences de Belgique depuis le 5 avril 1834, il est ami de son confrère astronome Adolphe Quetelet. Il effectue de nombreux voyages à Bruxelles : en 1833 pour visiter l'observatoire (*Le Lynx*, 9 août 1833) et en septembre 1837 : *Arago et Odillon-Barrot ont visité aujourd'hui l'école royale militaire (Le Courrier belge, 17 septembre 1837). M. Arago a reçu à huit heures du matin M. Quetelet [sic] et plusieurs autres personnes de distinction, à l'hôtel de Belle-Vue où il est descendu (Le Courrier belge, 18 septembre 1837). Arago voyage en Belgique (Le Courrier belge, 22 septembre 1837). Quand on réclamait ses bons offices en faveur des sciences, Arago se montrait toujours d'une obligeance parfaite. Il en donna la preuve aux commissaires belges qui furent envoyés à Paris au mois d'août 1839, pour y constater la conformité des étalons prototypes des poids et mesures de Belgique avec ceux de France. Habitué à ce genre d'opération, qu'il avait eu l'occasion de pratiquer déjà pour plusieurs autres États, il voulut bien se charger de diriger lui-même le travail, et de faire les principales observations nécessaires pour la comparaison de l'étalon belge avec celui qui est conservé aux archives de Paris (QUETELET, Adolphe, Dominique-François-Jean Arago dans *Annuaire de l'Académie royale*, 1855, p. 157-197). Sa réputation d'enseignant et de savant passe les frontières et lui vaut de nombreuses décorations. Porté au pouvoir en 1848, il devient ministre de la guerre et de la marine. Il quittera la politique un an avant sa mort. Il a surtout travaillé sur l'optique (théorie des ondulations, polarisation de la lumière) et l'électromagnétisme (recherches à la suite du physicien danois H C Ørsted, qui seront reprises par Michael Faraday). Pour les rapports d'Arago avec la Belgique, voir aussi : *Almanach séculaire de l'Observatoire royal de Bruxelles*, Hayez, 1854, p. 433; *Larousse XIX^e*, t. 1, 1866, p. 543-544. Pour la carrière d'Arago en général, on lira une passionnante biographie, illustrée de gravures de l'époque : DAUMAS, Maurice: *Arago (1786-1853). La jeunesse de la science* [1943], Paris, Belin, 2^e éd., 1987.*

⁴⁸ Paul Jay, alors conservateur du Musée de Chalon-sur-Saône lui a consacré une importante monographie : *Niépce : genèse d'une invention*, Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, 1988.

⁴⁹ Il s'agit de Vincent Chevalier (Jacques-Louis-Vincent, 1771-1841), dit Chevalier aîné. Deuxième génération d'une dynastie d'opticiens, il travaille d'abord pour son père, Louis-Vincent (1734-1800, qui avait débuté la firme vers 1765 au 31 au quai de l'Horloge, où il fabriquait et vendait des miroirs, lentilles et télescopes). Vincent part à l'armée, et revient vers 1803-1804 ouvrir son propre magasin. Constructeur d'optiques, il approvisionne Daguerre, et en 1825, Nicéphore Niépce lui commande des lentilles. Vincent est le père de Charles (Charles-Louis, 1804-1859) célèbre pour l'amélioration des lentilles achromatiques et le grand-père d'Arthur (Louis-Marie-Arthur, 1830-1874), qui fabriquera notamment des agrandisseurs photographiques (VAPERAU, G., *Dictionnaire universel des contemporains*, 3^e édition, Paris, 1865, p. 380).

⁵⁰ Les formats courants sont 21,5 x 16,5 cm (plaque entière); 16,5 x 11 (1/2 plaque); 11 x 8 (1/4); 8 x 7 cm (1/6); 6,4 x 5 (1/9).

présente un premier exposé à l'Académie des sciences, mais le procédé est toujours gardé secret. Le 7 mars 1839, Daguerre a une entrevue à Paris avec Samuel Morse (1791-1871). L'inventeur du télégraphe, qui est aussi artiste-peintre, deviendra l'un des premiers daguerréotypistes américains. Le 22 juin, Daguerre et Isidore Niépce accordent au papetier et marchand de nouveautés parisien Alphonse Giroux l'exclusivité pour la fabrication et la vente des chambres à daguerréotyper. Le 19 août 1839, l'invention est rendue publique à Paris, où Arago la divulgue devant l'Académie des sciences et l'Académie des Beaux-Arts réunies. La même année, le Français Hyppolite Bayard (1801-1887) obtient des positifs directs sur papier, mais cette invention sera éclipsée par le battage médiatique autour de l'invention de Daguerre.

En 1834, en Angleterre William-Henry-Fox Talbot (Melbury [Dorset, GB], 1800 - Lacock Abbey [Wiltshire, GB], 1877) obtient, par contact, des dessins photogéniques sur papier sensible. En août 1835, il capte son premier calotype dans sa "souricière" (tel et le nom donné par son épouse à son petit appareil de prise de vues). Le calotype, néologisme inventé par Talbot (du grec *καλος*, beau et *τυπος*, empreinte/image) est un négatif sur papier. Le premier essai réussi représente une fenêtre de la bibliothèque de son domicile, Lacock Abbey. En 1839, il obtient des positifs à partir de ses négatifs. Il revendique la paternité de l'invention de la photographie suite au succès médiatique de Daguerre et l'on commence à parler de lui sur le continent⁵¹. Le 7 février 1841, il fait breveter le procédé du calotype. En 1844, il publie un recueil de positifs papiers collés sur feuilles de bristol, *The pencil of Nature* et construit à Reading, près de Londres, son *Talbotype printing studio*.

Peu importe, à la vérité, le détail de la genèse des procédés si l'on admet avec Walter Benjamin que "L'heure était venue" de la photographie dans le premier tiers du XIX^e siècle, c'est-à-dire dans le contexte de la Révolution industrielle et de l'avènement d'une bourgeoisie avide d'exactitude et de rapidité (François Brunet)⁵².

En 1847, le Français Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), neveu de Nicéphore Niépce, met au point un nouveau type de négatif : l'albumine sur verre. Les plaques sensibilisées peuvent être préparées une dizaine de jours avant exposition à la lumière. Ce nouveau procédé a pour avantage la finesse qu'il donne aux positifs, contrairement aux positifs issus de calotype, où apparaît la texture du papier négatif. En outre, le prix de revient est peu élevé. Mais l'inconvénient est la faible sensibilité : la moyenne du temps de pose est de 5 à 15 minutes et peut aller jusqu'à plusieurs dizaines de minutes si les conditions atmosphériques sont défavorables. Ce procédé convient donc pour les architectures, mais en aucun cas pour les portraits.

Le négatif au collodion, dont l'invention est attribuée en 1851 au Londonien Frederick Scott Archer (1813-1857)⁵³, va pallier ces inconvénients : plus rapide, il sera le procédé dominant

⁵¹ Académie des Sciences [de Paris]. Séance du 17 février. Communication des dessins photogéniques de M. Talbot. M. Biot présente plusieurs dessins produits par la radiation atmosphérique sur des papiers sensibles, et qui viennent de lui être adressés par M. Talbot. Deux sont des reproductions de lithographies qui sont parfaitement nettes et très bien faites. Les autres sont effectuées d'après nature dans une chambre noire; et, un surtout, daté du 11 janvier de cette année, représente une vue architecturale d'un très bon effet. Tous offrent les clairs et les ombres dans leurs véritables relations, ce qui, au reste, a été obtenu depuis longtemps par M. Bayard au moyen de procédés qu'il n'a pas fait connaître. M. Biot n'a pas encore été informé du procédé à l'aide duquel les dessins de M. Talbot sont reproduits ni du temps qui est nécessaire pour les obtenir. Mais il fait remarquer qu'étant effectués dans les circonstances si défavorables de la saison actuelle, le procédé qui les a donnés s'y est trouvé soumis à une épreuve d'une rigueur excessive, à laquelle la sincérité désintéressée d'un savant tel que M. Talbot, pouvait seule consentir à l'exposer; d'où il résulte qu'on devra en attendre des effets moins lents, par conséquent des dessins encore mieux tranchés, aux époques prochaines de l'année où l'élévation du soleil aura ramené une radiation plus active transmise par un ciel plus serein (Journal de Bruges, 23-24 février 1840).

⁵² BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, p. 27, qui s'inspire de BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la Photographie*, Essais, 1922-1934, trad. Denoël-Gonthier, 1983, p. 149. La rapidité sera d'ailleurs un argument d'Arago dans son plaidoyer pour la photographie : un seul homme pourra reproduire des millions d'hiéroglyphes.

⁵³ Le Français Gustave Le Gray revendiqua l'invention, qu'il avait faite en 1849 et décrite dans son *Traité pratique de la photographie sur verre et sur papier* en 1850. Dans la réédition de 1851, il précisait avoir fait la découverte

jusqu'au début des années 1880 et ne sera supplanté que par l'émulsion au gélatino-bromure d'argent.

Comme le chemin de fer et le bateau à vapeur, la photographie participe à un processus d'accélération et d'amélioration de la communication : la fin de l'ancien régime et la révolution industrielle ont favorisé, nous l'avons vu, la production, les échanges et les déplacements.

Philosophes, artistes et photographes partagent leurs théories et leurs expériences. Auguste Comte (1798-1857) et plus tard Ernest Renan (1823-1892) incitent les artistes au respect de la nature, à son examen scientifique et à sa compréhension objective. Ils sont soutenus par des savants photographes comme Henri Victor Regnault (1810-1875), physicien, chimiste et professeur au Collège de France⁵⁴. La photographie influence fortement la peinture et contribue à la naissance d'une nouvelle vision picturale. Des changements surviennent suite aux études sur la décomposition de la lumière, notamment celles du savant Eugène Chevreul, qui seront à la base du néo-impressionnisme. Mais la photographie influence aussi les peintres au niveau de la composition. On ose en peinture de nouveaux cadrages, des points de vues plus audacieux : *Les raboteurs de parquets* par Gustave Caillebotte en 1875 en est un bon exemple.

Pour ce qui concerne la photographie en couleurs, des essais ont lieu dès les années 1840 par plusieurs daguerréotypistes, notamment les Français Foucault et Becquerel (voir chapitre Jobard). Vers 1851, des daguerréotypes en couleurs auraient été produits par le pasteur Hill aux États-Unis. Ce procédé, nommé hillotypie, est long et compliqué et permet d'obtenir certaines colorations. En 1866, un daguerréotype a été produit selon le procédé de Hill. Mais on considère que l'invention de la photographie couleur revient à Ducos du Hauron en 1868, par synthèse soustractive : un sujet est photographié trois fois en noir et blanc, successivement à travers les filtres vert, violet et orangé (couleurs lumières de base⁵⁵). Le négatif obtenu derrière le filtre violet [bleu] est imprimé sur un papier à la gélatine bichromatée teintée en jaune; celui correspondant au filtre vert sur un papier teinté en magenta; et l'orangé [rouge] sur un papier teinté en cyan. Puis ces trois images sont décollées de leur support papier et superposées grâce à un report minutieux de ces trois positifs monochromes. Le modèle en couleur est ainsi reproduit. Il faudra attendre 1907 pour que soit commercialisé l'autochrome⁵⁶, inventé en 1903 par les frères Lumière, le premier procédé couleur utilisable par les professionnels et les amateurs [fig. 19].

"avant Archer" [1851], mais le typographe interpréta en "avant de marcher", ce qui ridiculisa Le Gray ! (anecdote rappelée par LAVEDRINE, Bertrand, *La Conservation des Photographies*, Presses du C.N.R.S., 1990, p. 24).

⁵⁴ GAUTRAND, Jean-Claude, *Victor Regnault, 1810-1878, homme de sciences et photographe (Histoire de la Photographie, chapitre 6)* dans *Photo Journal*, 1980, p. 96-105.

⁵⁵ Aujourd'hui, les couleurs lumière de base sont décrites comme rouge, vert, bleu (couleurs de base de l'écran couleur d'ordinateur, RVB). Les couleurs matières ou couleurs opaques de base, utilisées en imprimerie, sont magenta, jaune et cyan.

⁵⁶ C'est une diapositive couleur sur verre, constituée d'une couche de minuscules grains de fécule de pomme de terre (6000 à 7000 au mm² soit, ce qui fait environ 75 millions de grains pour un négatif 9x12 cm) préalablement teintés en violet, orangé, et vert. Ils sont écrasés par une forte pression sur une plaque de verre. Les interstices sont comblés par de la poudre de charbon. La couche est recouverte d'un vernis et d'une émulsion noir et blanc panchromatique. Les couleurs sont ainsi restituées par synthèse additive. On expose la plaque de sorte que la lumière traverse d'abord les particules colorées, qui agissent comme des filtres (si l'on fixe directement à l'hyposulfite, on obtient un négatif avec les couleurs complémentaires). Le développement est suivi d'une inversion d'image en dissolvant l'argent réduit par cette opération, puis, sans fixer, on développe ensuite le bromure d'argent non influencé par la lumière lors de l'exposition. Sensibilité générale peu élevée. En 1913, on a produit un million de ces plaques, qui pouvaient être projetées ou regardées par transparence, encadrées devant une fenêtre ou suspendues à un lustre (CHARDÈRE, Bernard & BORGÉ, Guy et Marjorie, *Les Lumières*, Payot Lausanne, Bibliothèque des Arts, Paris, 1985, p. 130).

1.6 Les procédés photomécaniques

Les procédés photomécaniques se divisent en trois grandes catégories : la photogravure en relief ou phototypogravure, que l'on peut imprimer en même temps que les caractères typographiques, la photogravure à plat ou planographie et la photogravure en creux. Voici les principales techniques utilisées au XIX^e siècle.

Le principe de base de la photogravure est le suivant :

On sensibilise une plaque de métal avec une substance (gomme ou gélatine bichromatée) qui se tanne (durcit) à la lumière. On insole cette plaque à travers un cliché. La gomme se tanne proportionnellement à la lumière reçue (les parties protégées par les parties sombres du cliché ne durcissent pas). On dépouille (on lave) à l'eau. Les parties de la gélatine qui n'ont pas durci sont éliminées et à ces endroits,

Pour les procédés à plat (sur pierre, verre ou métal) on tire profit du principe de répulsion eau-graisse. Les zones humides rejettent l'encre, qui ne se fixe que sur les parties insolées.

Pour les procédés en relief ou en creux, on mord à l'acide, les parties non protégées par la gomme sont creusées. Dans la photogravure en creux, ce sont les creux qui sont encrés; dans la photogravure en relief, ce sont les reliefs qui sont encrés [fig. 20].

1.6.1 Les procédés en relief ou phototypogravure

Le gillotage

Inventé en 1850 par Firmin Gillot, est aussi appelé zincographie, paniconographie, ou photogravure au trait ou phototypographie au bitume de Judée sur zinc.

Des clichés typographiques sont gravés sur zinc (images au trait) d'après réserve photographique, suivant une technique de morsure due à au père de Charles Gillot (1853-1903), Firmin Gillot (1820-1872) qui avait pris le brevet du gillotage en mars 1850. Il était lithographe et imagina d'utiliser le report lithographique pour fixer par décalque, l'image à reproduire sur toute espèce de support (pierre ou métal). On remplacera plus tard le papier autographique par un négatif photo (voir ci-dessous). En 1876, Charles Gillot ouvre le premier atelier français de photogravure (Maison V^{ie} Gillot et Fils). Charles avait un atelier Rue Madame à Paris⁵⁷. Le gillotage est utilisé de 1879 à 1891 par la revue hebdomadaire française *L'Illustration* (qui utilisera ensuite la photoxylographie). Le gillotage se réalise en trois étapes : 1° sensibilisation du zinc par de l'albumine bichromatée, placement d'une pellicule positive, exposition à la lumière, enlèvement de la pellicule, encrage de la couche sensible, dépouillement à l'eau froide, séchage. 2° consolidation de l'image d'encre grasse par une résine fusible, incorporation de la résine à l'encre par cuisson modérée, vernissage du dos et des tranches, encrage avec encre fusible et morsure à l'acide nitrique. Alternance d'encrage, de poudrage à la résine, de cuisson (l'encre coule alors le long des talus créés par la morsure), de morsure, jusqu'à obtenir un creux suffisant pour l'impression. 3° nettoyage de la plaque, percement de trous et clouage sur un bois amenant le cliché à hauteur des caractères typographiques.

La photoxylographie

C'est une photographie obtenue sur bois sensibilisé. A partir de 1891, *L'Illustration* utilise un bois sensibilisé grâce à une émulsion de collodio-bromure, qui est ensuite gravé.

⁵⁷ DE VYLDER, Gustave, *Revue photographique* dans *Bulletin du Musée de l'Industrie*, janvier 1878.

La similligravure

C'est un procédé de photogravure en relief, qui utilise une trame. Pour transformer photographiquement des valeurs de noirs, gris et blancs, en un réseau de points suffisamment fins et indécélables à l'œil nu, on doit recourir à une trame. La délicate mise au point de la technique de cette trame nécessite un quart de siècle d'expérimentations, après que le Viennois Berchtold ait pris un brevet pour la première trame photographique en 1857⁵⁸. Il a fallu attendre des améliorations par le Parisien Charles G. Petit en 1880. Des photographies sont imprimées pour la première fois dans *l'Illustrirte Zeitung* à Leipzig en 1884, puis les derniers perfectionnements sont apportés par l'Américain Frederick Ives en 1885. La similligravure est née. A l'impression, les points plus ou moins épais, donnent à distance une illusion de valeurs de gris.

1.6.2 Les procédés à plat

La photolithographie

La photolithographie est un transfert photographique sur pierres lithographiques. Comme la lithographie, elle est basée sur le principe de répulsion eau-graisse. La pierre est revêtue de bitume (ou de gélatine ou gomme bichromatée). Elle est ensuite impressionnée sous un négatif, puis lavée pour éliminer le bitume non durci. Les parties protégées par le bitume, acceptent l'encre.

En 1852, les Français Rose-Joseph Lemerrier, Noël-Marie-Paymal Lerebours, Louis-Alphonse Davanne & Louis-Charles Barreswil déposent un brevet pour la photolithographie à demi-teinte sur pierre grenée sensibilisée au bitume de Judée, puis insolée et dépouillée. Ils ne réussissent en 1852 que la gravure au trait; les demi-teintes ne seront réussies qu'un an plus tard. En 1853-54, le Français Henri Le Secq réalise en photolithographie la statue-cadran solaire de Chartres selon ce procédé (un tirage original est inséré dans le *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'industrie* de 1854). En 1855, le Français Alphonse Poitevin photolithographie sur pierre sensibilisée aux colloïdes bichromatés. Il obtient un brevet 27 août, qui tire parti de la propriété d'un mélange d'albumine et de bichromate de potasse à retenir l'encre d'imprimerie après exposition à la lumière. Il fonde une imprimerie en 1856. En 1857, le procédé Poitevin est racheté par le lithographe français Lemerrier. En 1857, le Hollandais Eduard Isaac Asser photolithographie par report d'une épreuve encrée sur papier bichromaté.

La phototypie

La phototypie, inventée en 1855 par le Français Louis-Alphonse Poitevin, dérive de la photolithographie. On pose un négatif sur une plaque de métal ou de verre enduite de gélatine bichromatée, qui a la propriété de durcir en proportion de la lumière reçue. Après exposition à la lumière, la plaque est dépouillée, c'est-à-dire lavée à l'eau chaude pour éliminer la gélatine qui n'a pas durci. La plaque mouillée est ensuite encrée à l'encre grasse, et selon le principe de répulsion eau-graisse, seules les parties insolées retiennent l'encre, tandis que l'encre est rejetée par les zones qui ont absorbé l'eau.

⁵⁸ Il participe au "grand concours du duc de Luynes" pour le meilleur procédé de reproduction photomécanique, lancé en 1856 sous l'égide de la toute nouvelle Société Française de Photographie, clos théoriquement en 1859, pratiquement en 1867.

1.6.3 Les procédés en creux

L'héliogravure

L'héliogravure de Garnier dérive de la taille-douce. Imaginée par Niépce dès 1827, elle est perfectionnée par Talbot de 1852 à 1858 (héliogravure en demi-teintes), puis par les Français Baldus et Charles. Elle comporte les étapes suivantes : 1° Une plaque métallique enduite d'une couche photosensible est impressionnée à travers un positif. 2° la plaque est grainée par une fine couche de résine. 3° la plaque est mordue dans un bain acide (les échelles de valeur variant selon le degré de morsure). 4° la plaque est encrée comme une eau-forte, en creux. 5° tirage avec une presse. On invente l'héliogravure rotative vers 1880.

Garnier obtient le grand prix de photographie à l'Exposition universelle de 1867 pour ses photogravures représentant des monuments et des paysages.

Le procédé est mis au point par le peintre et photographe Tchèque Karel Vaclav Klič (1841-1926) en 1878, qui invente l'héliogravure au charbon sur plaque : c'est une héliogravure sur cuivre par report d'une épreuve au charbon (ou à la gélatine bichromatée) après dépôt d'un grain de résine. On insole à travers une diapositive une couche de gélatine bichromatée, qui est ensuite transférée de son support de verre sur une plaque de cuivre. Le tout est plongé dans l'eau chaude, qui dépouille la gélatine non durcie. Morsure au chlorure de fer (chlorure ferrique), qui pénètre dans les couches de gélatine les plus minces, correspondant aux parties sombres de l'image. On mord tant que la couche de gélatine la plus épaisse, correspondant aux parties claires de l'image, n'est pas attaquée. C'est l'aboutissement photomécanique de la taille-douce : l'impression est extrêmement fine car le réseau de points peut être infiniment plus fin qu'avec la trame en relief.

Proche de l'aquatinte, l'héliogravure présente un large éventail de nuances, et une grande stabilité de tirage. Mais son prix de revient est élevé.

1.6.4 La photoglyptie

La photoglyptie ou woodburytypie, du nom de son inventeur, Walter Bentley Woodbury (Manchester, 1834 - Margate [Kent, GB], 1885), qui l'a mise au point en 1864 est la multiplication d'épreuves au charbon par moulage. A partir d'un négatif sur verre, on impressionne une feuille de gélatine bichromatée (gélatine et bichromate d'ammoniaque coloré au bleu de Prusse pour examiner plus facilement l'image) suivant le procédé au charbon. L'image est en relief car l'épaisseur de la gélatine est proportionnelle à la densité optique de l'image. Cette matrice est durcie par tannage, puis appliquée au moyen d'une presse hydraulique sur une plaque de plomb qui épouse le relief. On obtient ainsi un moule, qui est rempli de gélatine colorée. Une feuille de papier est pressée sur le moule, l'excédant de gélatine étant expulsé par les bords. La gélatine se fixe sur les fibres du papier. Au démoulage, on obtient une image sur papier dont les parties sombres correspondent à un dépôt important de gélatine colorée (parties profondes du moule). Au cours du séchage, le relief s'atténue. Les épreuves sont ensuite découpées, vernies et collées. La photoglyptie ressemble à s'y méprendre à la photographie au charbon. Elle est inaltérable, avec un léger relief et est caractéristique par ses tons brun chocolat. Elle est exploitée en France par Goupil & Cie et Lemer cier (qui l'indiquent sur le carton de montage). L'exemple le plus célèbre d'utilisation en France est *La Galerie Contemporaine*, entre 1876 et 1885, qui reproduit des portraits de l'élite culturelle réalisés par Nadar, Carjat, Pierre Petit, Antoine Samuel et Adam Salomon.

1.7 La gravure sur bois

Dans le premier tiers du XIX^e siècle apparaît le métier d'illustrateur, dont le travail consiste à fournir des images aux textes imprimés⁵⁹.

Sur bois, le travail au burin est beaucoup plus rapide que celui au canif : Ambroise Firmin-Didot, le célèbre typographe dont nous aurons l'occasion de reparler, joua un rôle décisif dans l'introduction de la manière anglaise en France. Il écrivait qu'*en gravant sur buis et bois debout on obtient une plus grande promptitude d'exécution, que l'on peut estimer à huit ou neuf fois supérieure à celle de la gravure sur poirier et bois de fil* (BLACHON, p. 20). On a parfois procédé par collage d'un calotype (négatif papier); le graveur enlevait alors le bois sous les parties noires du négatif.

Pendant toute la période romantique, les livres sont illustrés de vignettes en bois debout d'après les dessins d'auteurs à la mode : Gavarni, Tony Johannot, Grandville et puis surtout Gustave Doré. Celui-ci dessine directement à l'encre de chine ou au lavis sur le bloc de buis, améliorant ainsi la gravure sur bois en créant "le bois de teinte", qui rend merveilleusement toutes les nuances. Doré est admirablement servi par des graveurs comme le Belge François Pannemaker. En Grande-Bretagne, on citera les œuvres de William Morris puis celles de Aubrey Beardsley.

Ces ouvrages connaîtront une vogue extraordinaire.

Au début du XIX^e siècle, le livre apporte un élément tout à fait nouveau autant au point de vue des textes qu'à celui de l'illustration ou encore de la reliure. Rien ne peut être comparé à la production du siècle précédent. Ni Victor Hugo, ni Lamartine, ni Stendhal, ni Desbordes Valmore ou George Sand ne sont imaginables un demi-siècle plus tôt. Il semble que la Révolution ou les longues guerres de l'empire aient changé la pensée et la mentalité de l'humanité et qu'elles aient mûri une révolution dans l'âme de l'individu [...] Entraînés par cette révolution, les artistes illustrateurs ne pouvaient rester en arrière. Il ne leur était guère possible de maintenir la tradition de la gravure précieuse d'un Eisen [...] Après cette révolution dans l'illustration, tout sera permis aux éditeurs et aux artistes. Ils n'auront plus besoin de se tenir à la règle des gravures hors-texte dans un encadrement rectiligne, ni aux vignettes employées seulement comme en-tête ou cul-de-lampe. Ils pourront se permettre de parsemer le texte même de leurs vignettes, de l'illustrer de dessins dans les marges, de combiner gravure sur bois avec gravure sur acier⁶⁰, en un mot de prendre toutes les libertés que leur goût leur permettra⁶¹.

Le *Magasin Pittoresque*, hebdomadaire parisien lancé par Edouard Charton le 9 février 1833, s'inspire du *Penny Magazine* créé à Londres par Charles Knight en 1832. Dès le 4 mars 1833, donc moins d'un mois après sa sortie à Paris, *Le Magasin pittoresque*, premier périodique français à mettre le bois debout à l'honneur, publie une publicité dans le quotidien bruxellois *Le Belge*, et cette publicité est illustrée d'un exemple de gravure. Le tirage de ce périodique étant important - 100 000 exemplaires, un seul exemplaire de bois ne suffirait pas - il ne résisterait pas au tirage, et en outre, afin de pouvoir sortir l'édition à temps, il faut travailler sur plusieurs presse en même temps. Celles ci assurent un tirage de 800 exemplaires à l'heure. On doit donc procéder à des copies, qui se font par stéréotypage. En 1834, le *Magasin pittoresque* consacre un article à la gravure sur bois et à la manière dont le stéréotypage est réalisé dans ses ateliers (dernier numéro de décembre, p. 405-408). Chaque page, texte et images, est mise dans un châssis, puis enduite d'un corps gras. On

⁵⁹ CHABANNE, Thierry, *Si vous ne savez pas ce que c'est qu'un griffon, regardez l'image*, texte en ligne sur le site de l'école nationale supérieure des arts décoratifs (Paris) : <http://www.ensad.fr/journal/journal17/chabanne.htm>.

⁶⁰ Un des plus célèbres exemples est le *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, édité par Curmer en 1838. Il est illustré de bois parsemant le texte et des quelques hors-textes gravés sur acier.

⁶¹ RAUCH, Nicolas, *Les livres de l'époque romantique*, dans *Formes et couleurs*, n° 3-4, 1945, non paginé (16 pages).

recouvre ensuite d'une bouillie de plâtre, qui est démoulée et séchée au four. On coule ensuite sur cette empreinte un alliage de plomb et d'antimoine. Il suffit ensuite de casser le plâtre pour avoir un cliché identique. Les presses du *Magasin pittoresque* sont suffisamment larges pour imprimer deux livraisons d'un seul coup.

Le *Magasin universel* débute en 1833 et reproduit les clichés du *Saturday Magazine*. Le premier numéro de *L'illustration* paraît le 4 mars 1843 et a pour modèle *The illustrated London News*, créé un an auparavant [fig. 21]. Journal d'actualité⁶², *L'illustration* fait d'appel à l'équipe de graveurs de l'atelier ABL⁶³. En Allemagne, l'*Illustrirte Zeitung* est fondé la même année.

En France, c'est de 1835 à 1845 que paraissent la plupart des livres que les bibliophiles appellent "illustrés romantiques". Souvent au format grand in-8°, généralement publié en livraisons, ces ouvrages étaient habituellement ornés de gravures sur bois, soit en planches hors textes, soit en vignettes dans le texte.

Il faut aussi relever deux catégories de publications utilisant pour la plupart la gravure en relief : l'imagerie populaire et les manuels scolaires.

Parallèlement à l'émergence de la lithographie, puis de la photographie, l'imagerie populaire se développe. En France, l'imagerie d'Épinal⁶⁴ est diffusée dans tout le pays : seize vignettes de taille identique, disposées en quatre rangées [fig. 22], avec un texte typographié sous chaque case, qui en explique le contenu [fig. 23]. Le texte, qui se suffirait à lui-même, prime encore les images, qui seraient incompréhensibles sans illustration. L'imagerie d'Épinal édite également des planches avec une seule grande image, des effigies de saints, des chansons populaires [fig. 24] ou des scènes de l'épopée napoléonienne [fig. 25], destinées surtout aux anciens grognards. Elle connaîtront encore une grande vogue pendant l'entre-deux-guerres, en France et en Belgique, on où pouvait les commander par la poste, en feuilles ou en album de feuilles agrafées avec une couverture différente selon qu'elles étaient destinées aux filles ou aux garçons [fig. 26]

Les "Histoires en images du peintre genevois Rodolphe Töpffer, davantage que les images d'Épinal, annoncent la bande dessinée, par l'intégration du texte aux images (on est proche du phylactère) et la taille variable de l'image en fonction de l'importance ou de la durée de la scène [fig. 27]⁶⁵

⁶² A partir de 1848, la mention "d'après une photographie" sera indiquée en légende d'une gravure en bois debout (GERVAIS, Thierry, *D'après photographie : premiers usages de la photographie dans le journal L'illustration (1843-1856)* dans *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, en ligne sur etudesphotographiques.revues.org).

⁶³ L'atelier ABL, fondé en 1832, est ainsi dénommé selon les initiales des associés : John Andrew, Jean Best (mort en 1879) et Isidore Leloir (né en 1802). C'est le plus important et le plus durable atelier français de l'époque romantique et de l'époque qui suivit. Il fonctionne encore sous des noms divers (BLHR, Best, Hotelin et Cie, Best, Cosson et Smeeton) jusque 1892 (BLACHON., p. 80).

⁶⁴ Créées vers 1809-1810 par Jean-Charles Pellerin, les images d'Épinal, diffusées à la feuille par des colporteurs, sont largement répandues dans nos régions pendant tout le XIX^e siècle : contes pour enfants, histoires édifiantes... Leur vogue importante entraînera l'apparition de fascicules réunissant de manière disparate ces feuilles isolées imprimées au moyen de la gravure sur bois de fil. En 1851, Charles Pinot introduit la lithographie à l'imagerie d'Épinal, ce qui augmente la capacité de production. Au XX^e siècle, elle perdront de leur prestige suite au développement d'autres illustrés, mais seront cependant toujours diffusées pendant l'entre-deux-guerres, sur base de publicités diffusées par les libraires ou envoyées par la poste (CLAES, Marie-Christine et DEMEULENAERE Michel, *Les origines de la bande dessinée* dans *Papyrus et Pop Art*, archéologie, art et bande dessinée, Nivelles, CeseP, 1987, p. 76-78). Voir aussi LERCH, Dominique, *Diffusion en Belgique des lithographies et imageries de la France de l'Est. Quelques réflexions* dans *Imagiers de paradis : images de piété populaire du XV^e au XX^e siècle*, cat. exp., Bastogne, Musée en Piconrue, Bruxelles, Crédit Communal, 1990, p. 89.

⁶⁵ CLAES, Marie-Christine et DEMEULENAERE Michel, *Les origines de la bande dessinée* dans *Papyrus et Pop Art*, archéologie, art et bande dessinée, Nivelles, CeseP, 1987, p. 78, 80 et 81.

Le livre pour enfants, dans l'Angleterre victorienne, qui nous laisse de véritables chefs d'œuvre⁶⁶ a préparé les futures générations de bibliophiles.

En France, les manuels scolaires sont officiellement prescrits à partir du concours sur les manuels du 9 pluviôse an II (22 janvier 1794) mais n'apparaissent pratiquement que dans les années 1830⁶⁷. François Guizot, ministre de l'instruction publique de 1832 à 1837, réorganise alors l'enseignement primaire. Les illustrations sont en général exécutées au trait et l'aspect matériel de ces livres ressemble au début à celui de la littérature de colportage. Les gravures en bois debout sont remplacées à la fin du XIX^e siècle par le gillotage⁶⁸. Au début du XX^e siècle, ce type de livre, diffusé également en Belgique, perdure. Un bon exemple est *Leçons de Choses en 650 gravures* par Georges Colomb⁶⁹, Librairie Armand Colin, édité pour la première fois en 1896 et dont la 18^e édition paraît en 1909 [fig. 28]. Dans la préface, l'auteur annonce :

Au lieu d'un texte long, quelquefois diffus, auquel l'élève ne prête le plus souvent qu'une attention médiocre, dans les détails duquel il perd de vue généralement l'objet principal, nous avons adopté le système de l'"image" qu'accompagne une légende courte mais cependant claire.

A la fin du XIX^e siècle, l'image a gagné tous les publics, c'est-à-dire toutes les classes sociales et toutes les tranches d'âge.

Le XIX^e siècle n'a certes pas inventé l'image [...] Mais il a modifié profondément et radicalement cette relation en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant ou faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle imagerie, - le terme se généralise au XIX^e siècle - faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques [...] Cette modification prend place entre les lanternes magiques et les panoramas de la fin du XVIII^e siècle et le cinéma de l'extrême fin du XIX^e siècle. Elle passe par la promotion de nouveaux objets (la photographie, la figurine-charge de Daumier et de Dantan, l'image d'Épinal, le timbre-poste, la caricature, la bande dessinée, l'affiche commerciale en couleur, le livre illustré bon marché, l'estampe japonaise, la carte postale)⁷⁰.

⁶⁶ *Realms of the Mind : British Fantasy Art and Illustration*, Catalogue de vente, Sotheby's, Londres, 30 octobre 1997.

⁶⁷ LE MEN, Ségolène, *La pédagogie par l'image dans un manuel de la Troisième République : le Tour de la France par deux enfants* dans *Usages de l'image au XIX^e siècle* (Stéphane MICHAUD, Jean-Yves MOLLIER et Nicole SAVY dir.; préface de Maurice AGULHON), 1992, p. 119-127.

⁶⁸ Procédé selon lequel des clichés typographiques sont gravés sur zinc (images au trait) d'après réserve photographique, suivant une technique de morsure due à Firmin Gillot (1820-1872) qui avait pris le brevet du gillotage en mars 1850. Il était lithographe et imagina d'utiliser le report lithographique pour fixer par décalque, l'image à reproduire sur toute espèce de support (pierre ou métal). Le gillotage fut utilisé par *L'Illustration* de 1879 à 1891 (qui utilisera ensuite la photoxylographie). 1^o sensibilisation du zinc par de l'albumine bichromatée, placement d'une pellicule positive, exposition à la lumière, enlèvement de la pellicule, encrage de la couche sensible, dépouillement à l'eau froide, séchage. 2^o consolidation de l'image d'encre grasse par une résine fusible, incorporation de la résine à l'encre par cuisson modérée, vernissage du dos et des tranches, encrage avec encre fusible et morsure à l'acide nitrique. Alternance d'encrage, de poudrage à la résine, de cuisson (l'encre coule alors le long des talus créés par la morsure), de morsure, jusqu'à obtenir un creux suffisant pour l'impression. 3^o nettoyage de la plaque, percement de trous et clouage sur un bois amenant le cliché à hauteur des caractères typographiques (ADELINE, Jules, *Les arts de reproduction vulgarisés*, Paris, s.d. [après 1893], p. 122 et 126-128).

⁶⁹ Georges Colomb (1856-1945) avait une double personnalité : professeur de sciences, il était l'auteur d'histoires en images sous le pseudonyme de Christophe (choisi à cause de son nom Colomb) et est passé à la postérité comme auteur de *La Famille Fenouillard* en 1889 relatant les déboires d'une famille de provinciaux se rendant à l'exposition universelle (CARADEC, François, *Georges Colomb : essai de biographie d'après les remarques de l'auteur*, Paris, Grasset, 1955; CLAES, Marie-Christine et DEMEULENAERE Michel, *Les origines de la bande dessinée* dans *Papyrus et Pop Art*, archéologie, art et bande dessinée, Nivelles, Cesep, 1987, p. 82-85).

⁷⁰ HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 11-12.

2. L'image en Belgique de la fin du Moyen Âge au XIX^e siècle

Pays d'échanges, la Belgique s'est toujours montrée ouverte aux nouveautés. C'est le cas pour l'imprimerie : le premier livre imprimé dans notre pays date de 1474. C'est le *Liber predicabilium*, imprimé à Alost par Jean de Westphalie et Théodoric Martens. Deux ans plus tard, *Frères de la vie commune* est imprimé à Bruxelles par une communauté religieuse⁷¹. La gravure aussi s'y implante rapidement, dès la fin du XV^e siècle, où le monastère des bénédictins de Saint-Trond est un centre important de fabrication d'estampes⁷². Au Moyen Âge, les thèmes des images traités par la miniature et la gravure sur bois sont assez réduits : religion, scènes courtoises, vie quotidienne (métiers, mendiants...), héraldique, fleurs et animaux, cartes à jouer. Au XVI^e siècle : Jérôme Cock (1507-1570) séjourne en Italie, où il rencontre Vasari, et découvre la diffusion d'images gravées par Raimondi d'après Raphaël. A son retour à Anvers, vers 1546, il publie des suites d'eaux-fortes, *Ruines romaines* et *Les arts libéraux*. Il rassemble autour de lui une équipe de graveurs, dont Philippe Galle (1537 - 1612) et les frères Jérôme (1550 ca - 1619) et Antonie (1552 ca - 1604) Wierix, dans le but de répandre l'art romain et italien dont il est devenu admirateur, et fait venir d'Italie le graveur Giorgio Ghisi (1520-1586). Le transfert des comptoirs hanséatiques de Bruges à Anvers est pour Cock une aubaine, car elle lui ouvre un marché international. Après son décès, sa veuve poursuivra les activités de son officine *Aux quatre vents* jusqu'en 1601. Christophe Plantin arrive à Anvers en 1549 et devient rapidement le premier imprimeur d'Europe. Il importe avec fruit la taille-douce, que ses ateliers maîtrisent au milieu du XVI^e siècle. On retiendra l'édition de Christophe Plantin, *Pompe funèbre de Charles-Quint*, en 1558.

L'image a été méprisée à certaines époques, car elle aidait à se passer de l'abstraction. Mais le Concile de Trente (1545 - 1563) provoque la contre-réforme et la "reconquête par l'image", l'outil de propagande par excellence. Après la séparation entre les Pays-Bas du Nord et du Sud (Union d'Utrecht) en 1579, Anvers devient le centre du marché chrétien : des publications érudites, des milliers de Bibles et d'images religieuses - dont les nombreuses effigies de saints, délaissées par les protestants - sont envoyés dans l'Amérique espagnole⁷³. A la fin du XVI^e siècle, la gravure sur cuivre remplace progressivement la gravure sur bois pour l'illustration⁷⁴ des livres. Christoffel Jegher (Anvers, 1596 - Anvers, 1652) est le seul grand spécialiste de la gravure sur bois au XVII^e siècle et travaille surtout pour Plantin entre 1625 et 1643⁷⁵. Avec ses graveurs, Rubens va fonder l'école des burinistes d'Anvers, qui donnera au XVII^e siècle un nouvel essor au livre illustré anversois. Rubens utilise la gravure quasi exclusivement pour la reproduction et seules deux estampes auraient été gravées de sa main : *Sainte Catherine d'Alexandrie* et *Vieille femme à la chandelle*⁷⁶. Lucas Vorsterman l'Ancien (Bommel, 1595 - Anvers, 1675) devient célèbre pour ses reproductions de Rubens. Van Dyck s'attèle à une *Iconografia*, livre des hommes

⁷¹ BRIAVOINNE, Natalis, *Sur les inventions et perfectionnements dans l'industrie depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours*, mémoire couronné le 8 mai 1837 en réponse à la question : *indiquer l'époque précise des inventions, importations et perfectionnements qui ont successivement contribué aux progrès des arts industriels en Belgique, depuis les dernières années du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours, et signaler les personnes qui, les premières, en ont fait usage parmi nous*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, t. XIII, 1838, p.107.

⁷² PIROTTE, Jean, *Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours. Introduction à l'étude d'un "média" dans Imagiers de paradis : images de piété populaire du XV^e au XX^e siècle*, cat. exp., Musée en Piconrue, Bastogne, Crédit Communal, 1990, p. 14.

⁷³ MÉLOT, Michel, GRIFFITHS, Antony, FIELD, Richard S. & BÉGUIN, André, *L'estampe (Histoire d'un art)*, Genève, Skira, 1981, p. 49-50.

⁷⁴ *Si depuis le Moyen Âge, l'illustration est une action (rendre illustre ou éclaircir par des explications), ce n'est que depuis l'époque romantique que l'on donne ce sens aux figures chargées d'accompagner un texte* (CHABANNE, Thierry, op. cit.).

⁷⁵ PAOLUZZI, Maria Cristina, *La Gravure*, Paris, 2004, p. 118.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 116.

illustres, composée de cent portraits à l'eau-forte. L'ouvrage sera édité après sa mort, en 1645-1646 par Gillis Hendrickx à Anvers. Au XVIII^e siècle, on relèvera les noms de deux illustrateurs "belges" : le premier est Charles Eisen (Valenciennes, 1720 - Bruxelles, 1778) : graveur sur cuivre, il a illustré l'édition des *Contes de la Fontaine* dite "des Fermiers généraux" qui l'avaient commanditée en 1762, et a réalisé les vignettes du livre de poésie *Les baisers de Dorat*⁷⁷. Le second est le Liégeois Gilles Demarteau (Liège, 1722 - Paris, 1776) dont la carrière se passe à Paris. Vers 1755, il mène à la perfection le procédé "à la manière de crayon" et s'en approprie la paternité. Il effectue les tirages à l'encre brun-rouge, pour rendre avec fidélité les sanguines de Boucher et de bien d'autres auteurs de scènes galantes.

Pour ce qui concerne la tradition des "voyages pittoresques", celle-ci remonte à Ludovico Guicciardini ou Guichardin (Florence, 1521 - Anvers, 1589) qui publie en 1567 sa *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, richement illustrée de vues et de plans Georg Braun (1541-1622) et Frans Hogenberg (1535-1590) publient de 1572 à 1618 les *Civitates orbis terrarum*, grand recueil historico-géographique; Antoine Sanderus publie à Cologne de 1641 à 1644 sa *Flandria illustrata*; Caspar Merian publie la *Topographia Germaniae inferioris* à Francfort en 1654 et enfin Pierre-Lambert Saumery publie à Liège entre 1736 et 1744 *Les délices du pays de Liège*, illustrés Remacle Le Loup. A ces gravures s'ajoutent les gouaches des *Album de Croÿ* (vers 1600) par le peintre Adrien de Montigny.

• L'optique et les précurseurs de la photographie en Belgique

Dans le domaine de l'optique, notre pays peut s'enorgueillir, à partir du XVI^e siècle, de trois grands noms que l'on peut considérer comme de lointains précurseurs de la photographie. Tout d'abord, Regnerus Van den Steen, dit Frisius Gemma [fig. 29]. Né à Dokkum [Frise, NL] en 1508, il entame des études à l'Université de Louvain en 1526. Il devient mathématicien et astronome. Il est le premier savant en Belgique à être au courant de la théorie copernicienne (publiée en 1543). Dans les années 1535-1540, Gemma était entièrement occupé par l'étude et la fabrication des instruments astronomiques. Son opuscule sur l'anneau astronomique, *Usus annuli astronomica Gemma Frisio mathematico authore* semble avoir paru avant 1537. Il comporte 16 folios. Dans les éditions postérieures à 1545, on trouve la représentation d'une chambre noire dans laquelle le soleil est réfléchi, avec la légende : *Solis deliquium Anno Christi / 1544. Die 24 : Januarij / Lovanij*. Car il est le premier à avoir utilisé une *camera obscura* pour observer une éclipse de soleil, le 24 janvier 1544, et cette image est probablement la plus ancienne figure conservée de la chambre noire [fig. 30 a-b]⁷⁸. Il meurt en 1555. Ensuite, François D'Aguilon (Bruxelles, 1566 - Anvers, 1617), qui entre dans les ordres et enseigne la théologie à Anvers. Il dispose de profondes connaissances en mathématiques et on lui doit l'introduction de l'étude des sciences exactes et physiques dans les collèges de Belgique. Aguilon dispute à Rubens la gloire d'avoir fourni le plan de l'église des jésuites d'Anvers, l'une des plus belles de la société de Jésus, malheureusement détruite par la foudre en 1718⁷⁹. Dans son ouvrage *Opticorum libri sex*, il élabore un schéma de couleurs (rouge, jaune, bleu), avec des disques colorés se superposant partiellement. Sa théorie sera reprise et complétée par Isaac Newton (1642-1727) qui expérimente la décomposition de la lumière par le prisme. Aguilon mène également des recherches sur la stéréoscopie. C'est d'ailleurs à lui que l'on doit le terme "stéréo". Enfin, on se souviendra d'Andrea Tacquet (Anvers, 1612 - Anvers, 1660) : mathématicien professeur à l'Université de Louvain, puis dans sa ville natale. Il entretient des contacts avec Huygens, et Pascal se basera sur certains de ses travaux. Il a contribué de façon importante au perfectionnement

⁷⁷ Claude-Joseph Dorat (1734-1780).

⁷⁸ DE SMET, Antoine, *Gemma Frisius* dans *BN*, t. XLIV, 1985-1986, col. 37 (notice succincte dans DE SEYN, t. 1, p. 1015-1016).

⁷⁹ *Biographie générale des belges morts ou vivants*, 1850, p. 6.

de la lanterne magique⁸⁰, qu'il utilise vers 1655 pour illustrer une conférence au sujet d'un voyage en Chine par le missionnaire Martini, à l'aide de tableaux peints sur des plaques de verre⁸¹. Terminons par un Belge lointain précurseur du cinéma : Etienne Gaspard Robert (Liège, 1763 - Paris, 1837), dit Robertson, d'origine liégeoise, est élève à Paris du physicien Charles, précurseur de la photographie (voir infra) : Ami d'Alessandro Volta, il se livre dans la capitale française à des expériences publiques d'électricité, d'acoustique, d'optique et de mécanique produisant des effets de spectres. Son cabinet de fantasmagorie fait fureur, avec ses fantascopes, trompettes mécaniques, phantorganons, appareils à miroirs et d'autres inventions. Il est considéré comme l'inventeur du travelling : il plaçait ses lanternes magiques⁸² munies de plaques à système⁸³ sur des supports à roulettes et appartient ainsi à la famille des précurseurs du cinéma⁸⁴.

3 L'image au XIX^e siècle en Belgique : évolution des techniques selon les différents usages

Toutes les techniques de gravure, en creux, à plat ou en relief, sont abondamment utilisées au XIX^e siècle.

*La gravure peut satisfaire tous les goûts, toutes les fortunes, toutes les conditions : elle orne le foyer domestique, le livre de prières, le cabinet du savant, le palais du prince. Il suffit de voir les gravures d'une maison pour deviner l'esprit de celui qui l'habite, sa culture intellectuelle, sa moralité, ses traditions, quelles étaient les pensées de ses ancêtres, quelle sera l'éducation de ses enfants, la gravure est vraiment l'art de la famille*⁸⁵

⁸⁰ Inventée en 1646 par le père Athanase Kircher (1602-1680), c'est l'ancêtre du projecteur de diapositives. Pour la lanterne magique, voir *Dictionnaire de l'industrie ou collection raisonnée des procédés utiles dans les sciences et dans les arts*, Paris, 1795, p. 24-32.

⁸¹ SCHOTT, Karl, *Magia Universalis Naturae Et Artis*, Wurzburg, 1657.

⁸² C'est le comte de Paroy, précepteur du dauphin (Louis XVII) qui a conseillé à Robertson l'emploi de lanternes magiques. Le comte de Paroy avait entrepris la réalisation de plaques à sujet historiques et biblique pour l'éducation du dauphin, à la demande de Marie-Antoinette (ADHÉMAR, Jean, *L'enseignement par l'image dans Gazette des Beaux-Arts*, février 1981, p. 57-58).

⁸³ Les plaques à système sont des plaques avec partie mobile que l'on actionne, par exemple une plaque représentant un moulin sur laquelle est fixé un disque où sont dessinées les ailes de moulin. Ce disque tourne au moyen d'une manivelle.

⁸⁴ LEVIE, Françoise, *Etienne-Gaspard Robertson: La vie d'un fantasmagore*, Bruxelles, Les Editions du préambule et Sofidoc, 1990. Robertson était aussi célèbre pour ses ascensions en ballon. Les quotidiens "belges", répercutant les journaux français, donnent régulièrement de ses nouvelles : *Le physicien Robertson se propose de faire, le 6 avril prochain, une ascension aérostatique qui ne peut manquer d'exciter la curiosité. Il aura pour compagnon de voyage un cerf sur le dos duquel l'aéronaute sera monté. Le produit de ce spectacle est destiné au soulagement des indigens (Le Constitutionnel)*. (*Gazette générale des Pays-Bas*, 19 mars 1817). Le *Journal de la Belgique* du 30 juin 1818 signale qu'il utilise le kaléidoscope dans son cabinet de physique parisien. Puis une rumeur circule : *Robertson. Nous avons annoncé sur la foi de lettres de Liège, le décès du célèbre professeur. Le Journal de Paris prétend que cette nouvelle est controuvée. Nous l'espérons autant que lui (Journal de Bruxelles, 24 janvier 1824)*. Elle est démentie le 5 février 1824 par *Le Courrier des Pays-Bas* : *Nous avons lieu d'être définitivement rassurés à l'égard de notre compatriote M. Robertson : Il est certain, d'après une autorité irrécusable, celle du célèbre aéronaute lui-même, que la nouvelle de sa mort était fausse; ce dont le Journal de Paris engage les sceptiques à se convaincre en allant à Paris descendre à l'hôtel d'York, boulevard Montmartre. Le 17 novembre 1824, L'Oracle raconte ses déboires suite à l'escamotage de son portefeuille à Valenciennes*.

⁸⁵ VASSEUR, Adolphe, s.j., *L'Art chrétien populaire et description du Paroissien populaire illustré*, Abbeville, C. Paillart, 1886, p. 46, cité par SAINT-MARTIN, Isabelle, *Voir, savoir, croire : Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle* (Coll. *Histoire culturelle de l'Europe*, 5), Paris, Honoré Champion, 2003, p. 367.

Mais progressivement, la gravure de reproduction cèdera la place aux procédés photomécaniques et à la fin du XIX^e siècle, la gravure originale connaîtra une nouvelle vie. L'illustrateur et le vignettiste, parfois considérés au début du siècle comme des artistes de second rang, vont préparer la place aux grands maîtres et à leurs "livres d'artiste".

3.1 La taille-douce

Au début du XIX^e siècle, la taille-douce déclinait en Belgique. On trouve encore des graveurs pour des illustrations topographiques, et l'un ou l'autre aquafortiste dans la tradition des petits maîtres hollandais (Paul Noël). Certains lithographes utilisent encore l'eau-forte ou le burin, par exemple Pierre-Jean De Vlamynck exécute des gravures d'après des œuvres d'Odevaere, Raphaël, Van Oost, Coxie, Rubens ou Rembrandt. L'arrivée du maître italien Luigi Calamatta suscite un regain d'activité dans le domaine. Né à Civitavecchia [Latium] en 1801, il rencontre Ingres à Rome en 1820 et arrive à Paris en 1824⁸⁶. Il s'installe à Bruxelles en 1837, où il devient professeur à l'Académie des Beaux-Arts, jusqu'en 1860. Il meurt à Milan en 1869. A Bruxelles, il forme avec enthousiasme de nombreux élèves : Gustave Joseph Biot (Bruxelles, 1833 - Anvers, 1905), élève en 1847; Adolphe Léonard De Mol (né à Bruxelles en 1834), élève en 1846; David Joseph Desvachez⁸⁷ (1822-1902), qui gravera son portrait d'après Ingres; Louis Falmagne (Namur, 1828 - Bruxelles, 1871), élève de 1844 à 1853⁸⁸; Léopold Flameng (Bruxelles, 1831 - Paris, 1911), élève de 1844 à 1851; Auguste Gilbert (né à Bruxelles en 1822), élève en 1837; Jean-Baptiste Meunier (Molenbeek-Saint-Jean, 1821 - Ixelles, 1900), qui est le frère de Constantin; Auguste Danse (Bruxelles, 1829 - Bruxelles, 1929), Auguste Numans (né à Anvers en 1823, mort après 1883). Graveur au burin, Calamatta est à la base du *Musée historique belge*, collection de portraits historiques gravés par une série d'artistes qu'il dirigeait. Ce travail est entamé en 1849 et poursuivi jusqu'en 1866. Les burinistes qu'il forme deviendront des copistes de talent. Ainsi Danse parvient-il, selon Henri Mangin⁸⁹, à rendre même le tour de main, la touche du pinceau et à tirer parti de tableaux anciens célèbres comme *La grande Kermesse* de Rubens, *Le Roi boit* de Jordaens ou *l'Embarquement pour Cythère* de Watteau, ainsi que de tableaux contemporains comme *La folie du peintre Vandergoes*, qui avait valu à son peintre, Emile Wauters, la médaille d'or au Salon de Bruxelles en 1872. Danse a aussi transposé en gravure des dessins de Daumier. Il laisse des centaines de planches, qui ont mis l'art à la portée d'un large public à une époque où les procédés photomécaniques étaient pauvres ou coûteux. L'école de gravure qu'il fonde à Mons, où il est professeur de dessin à partir de 1871, est le berceau d'une série d'artistes.

Si le burin est utilisé pour la gravure d'interprétation, l'eau-forte, la pointe sèche, le vernis mou et toutes autres techniques de taille-douce sont utilisées pour la gravure originale. À la fin du XIX^e siècle, l'eau-forte connaît une nouvelle vogue : l'école liégeoise avec Adrien De Witte (Liège, 1850 - Liège, 1936), François Maréchal (Housse, 1861 - Liège, 1945), Armand Rassenfosse (Liège, 1862 - Liège, 1934), Félicien Rops (Namur, 1833 - Essonnes [F], 1898) le plus grand maître de la gravure belge du XIX^e siècle, qui illustre *La Légende d'Uylenspiegel*, puis qui deviendra l'illustrateur parisien le mieux payé de son époque,

⁸⁶ Il laisse des portraits d'Ingres et de Georges Sand, dont le fils Maurice était son gendre (*De Ingres à Paul Delvaux. Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1973, p. 66; http://www.ulg.ac.be/wittert/fr/dico/ca/calamatta_notice.html). Voir aussi chapitre Dewasme.

⁸⁷ Il deviendra célèbre en Grande-Bretagne par ses illustrations pour *The Art Journal* (1857-1883).

⁸⁸ Falmagne grave des planches d'après Portaels, Richir, Gallait, Alexandre Thomas, Campo-Tosto (CLAES, Marie-Christine, *Falmagne Louis dans Arts plastiques dans la province de Namur, 1800-1945*, Bruxelles, 1993, p. 149).

⁸⁹ MANGIN, Henri, *Auguste Danse (1829-1929) dans La Nervie, revue illustrée d'art et de lettres, N° spécial consacré à la gravure moderne en Belgique - Auguste Danse - Marc-Henri Meunier*, V-VI, 1930, p. 3.

travaillant pour Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Villiers de l'Isle d'Adam; Fernand Khnopff (Grembergen-lez-Termonde 1858 - Bruxelles, 1921) qui illustre des frontispices pour le Sâr Péladan, Ensor (Ostende, 1860 - Ostende, 1949), dont tout génie créateur se situe au XIX^e siècle.

Le paysagistes urbains recourent volontiers à l'eau-forte : un Louis Titz se fait une spécialité de la représentation des vues de Bruxelles et illustre de nombreux livres pour bibliophiles; Albert Bartsoen (Gand, 1866 - Gand, 1922), puis Jules De Bruycker (Gand, 1870 - Gand, 1945) laissent de nombreuses vues de leur ville natale.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, trois associations vont œuvrer pour la reconnaissance de l'eau-forte par le public. La première est la Société des Aquafortistes, fondée en 1862; la seconde, qui en émane, est la Société Internationale des Aquafortistes, active à Bruxelles de 1869 à 1870 et de 1874 à 1877. Cette société *plaide pour la fondation d'un département de chalcographie au Musée moderne de Bruxelles. Elle prend ses distances à l'égard de la gravure de reproduction et considère l'eau-forte comme une pure expression artistique. Elle crée un atelier de gravure mettant le matériel en commun [...]* L'exposition internationale d'eaux-fortes au Cercle artistique et littéraire à Bruxelles en 1876 compte plus de quatre cents gravures mais s'avère être un désastre. L'infériorité des envois, de graves problèmes financiers, l'indifférence du public et de la critique, le désengagement de Félicien Rops et l'échec de l'exposition annoncent la fin de cette initiative⁹⁰.

La Société des Aquafortistes Belges, active en Belgique de 1886 à 1913, compte Fernand Khnopff parmi les fondateurs. *Las ! elle apparaît vite comme fort conservatrice, bien que des membres des cercles Les XX participent aux publications. James Ensor publie Le Triomphe de la Mort (1896), Theo Van Rysselberghe Le Tub (1897) et Fernand Khnopff Un geste d'offrande (1900) et Un Voile (1902)*⁹¹.

3.2 La gravure en relief

• La gravure en bois de fil

Au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, les faire-part mortuaires sont imprimés sur de grandes feuilles, avec un décor d'encadrement [fig. 31] gravé en bois de fil, car les faire-part étaient affichés aux façades des églises (comme c'est encore le cas en Italie).

Édifiante, morale⁹², didactique, enfantine, l'imagerie populaire a connu de beaux jours dans notre pays. De nombreuses images d'Épinal sont diffusées en Belgique, mais notre pays édite lui aussi des histoires en images basées sur le même principe (voir supra). C'est d'abord l'imprimerie Brepols qui réalise ce type d'images : Alexandre Cranendoncq, qui travaille pour cette firme de Turnhout, réalise à la fin des années 1820 des "Mannekenbladen"⁹³ [fig. 32]. Comme à Épinal, on substitue partiellement la lithographie à la gravure sur bois de fil dans le courant du XIX^e siècle. Ce type de feuilles persistera longtemps, puisque l'imprimerie Gordinne de Liège en produit encore au début du XX^e siècle [fig. 33]. Pendant la première guerre mondiale, le peintre Edgar Tytgat (1879-1957) réalisera

⁹⁰ www.arto.be (notice Cercles d'art, la Société internationale des aquafortistes).

⁹¹ www.arto.be (notice Cercles d'art, la Société des aquafortistes belges).

⁹² *Nos pères regardaient, en songeant, ces estampes populaires, telles que le Tableau des âges où, du berceau de l'enfant jusqu'au fauteuil du vieillard, gravitent et descendent les hommes et leurs passions. L'Argent était représenté sous des formes saisissantes dans d'autres planches. Le Travail, la Paresse avaient également mis en verve les burins des tailleurs d'images* (CHAMPFLEURY (Jules Husson, dit), *Histoire de l'imagerie populaire*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Dentu, 1886, p. 267).

⁹³ *Van mannekesblad tot strip*, cat. exp., Turnhout, Taxandriamuseum, 1999. Voir aussi Répertoire des lithographies.

en Angleterre quelques planches de "L'imagerie de Watermael", avec la même disposition de vignettes, mais un cadrage beaucoup plus élaboré dans chaque case⁹⁴.

- *La gravure sur métal en taille d'épargne*

Il est pratiquement impossible de distinguer les gravures sur métal en taille d'épargne des gravures en bois debout, qui au début du XIX^e siècle, sont relativement simples et ne laissent pas présager les chefs-d'œuvre de la seconde moitié du XIX^e siècle, parmi lesquels il faut compter les bois du Belge Pannemaker, graveur, nous l'avons vu, pour Gustave Doré. La gravure sur métal en taille d'épargne est utilisée pour les vignettes illustrant les publicités des quotidiens belges à partir de la fin des années 1820. Il s'agit très probablement de polytypage métallique : une gravure en épargne sur métal obtenue par polytypage d'une pierre lithographique vernie et travaillée au burin ou à la pointe. Ce procédé a été inventé en 1810 par le Français Jean-Louis Duplat⁹⁵. Dans *Le Courrier des Pays-Bas* du 16 janvier 1828, les manufacturiers français Papillon père et fils publient une annonce pour des draps et castorines; elle est illustrée d'une figure d'un grand papillon. Dans ce cas-ci, l'image est personnalisée, mais en général on trouve des figures passe-partout, sans demi-teintes et souvent mal imprimées : un cheval pour des ventes de chevaux [fig. 34 a-d] ou d'accessoires de sellerie, des silhouettes d'arbres qui servent tant pour les ventes de rases [taillis] et de baliveaux que de futaies, une berline qui illustre aussi bien une vente de calèches, que de phaétons ou de birouchettes. Petit à petit, les images vont se préciser : pour rester dans le domaine de la carrosserie, *La Trompette* du 4 octobre 1841 publie une vue de rue avec quatre véhicules différents pour montrer la diversité de l'offre du carrossier Gosselin.

En 1834, l'école de gravure dirigée par Antoine Dewasme (voir chapitre Dewasme) se lance dans le stéréotypage :

M. Dewasme Pletinckx vient d'établir une fonderie stéréotype, d'après le procédé de Firmin-Didot, qui peut multiplier les gravures sur bois et l'appliquer aux impressions typographiques. La direction de cette branche importante de l'établissement est confiée à M. Ronsin, avantageusement connu dans cette branche, et qui a reçu la médaille d'encouragement à l'exposition des produits de l'industrie de 1835 (Le Courrier belge, 14 décembre 1837).

On notera qu'avec la multiplication des ornements par polytypage ou stéréotypage, un fleuron ne sera plus spécifique à un seul imprimeur et ne sera plus un critère d'identification de celui-ci.

- *Le bois debout*

En Belgique, il n'y a pratiquement pas de gravure sur bois avant 1836. Les imprimeurs achètent à l'étranger des clichés passe-partout pour orner les couvertures et les livres. Le 30 juillet 1834, les libraires⁹⁶ belges (dont Adolphe Wahlen et J. P. Méline) adressent une pétition auprès du roi Léopold I^{er} pour lui demander la création d'une école de gravure. Un an auparavant pourtant, un graveur sur bois, Bougon, était arrivé en Belgique et avait réalisé quelques gravures [fig. 35]⁹⁷. Une école sera créée en 1836 (voir chapitre Dewasme).

Bougon et Elwall, professeurs de gravure sur bois debout à l'école de gravure, collaborent au premier livre belge illustré de gravures sur bois d'après Jean-Baptiste Madou : les *Œuvres de Victor Hugo*, publiées en 1836-1837 par J. P. Méline en deux tomes, grand in-8°. On voit

⁹⁴ CLAES, Marie-Christine et DEMEULENAERE Michel, *Les origines de la bande dessinée dans Papyrus et Pop Art*, archéologie, art et bande dessinée, Nivelles, Cesep, 1987, p. 78 et fig. 121, p. 79.

⁹⁵ Il a obtenu une médaille de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale en 1810 pour cette invention. BLACHON, p. 39-40; GUSMAN, Pierre, *Gravure sur bois et taille d'épargne. Histoire et technique*, Librairie Floury, Paris, 1933, p. 129.

⁹⁶ Au début du XIX^e siècle, le terme libraire peut inclure la notion d'éditeur. Selon Rémy Blachon (BLACHON, p. 12, note 1), le Français Léon Curmer fut le premier, vers 1835, à s'intituler éditeur. C'est lui qui édite *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), où chaque titre de chapitre est accompagné d'une vignette.

⁹⁷ BLACHON, p. 114-125 : chapitre 10 : *Débuts de la gravure sur bois debout en Belgique*.

donc que la gravure sur bois debout copie la lithographie pour fournir des illustrations que l'on peut imprimer en même temps que les textes. En 1838, paraissent les premiers essais des élèves de l'école de gravure, des illustrations des *Fables* de La Fontaine, copiées de Grandville, qui paraissent en septembre. La même année paraît l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, copiant les illustrations du livre de Prosper Brugière de Barante (BLACHON., p. 117-118). En septembre 1838 paraît aussi la première livraison de *Les belges peints par eux-mêmes*, dont la plupart des gravures sont réalisées par Henri Brown d'après Joseph Coomans, Henri Hendrickx, Adolphe Dillens, Paul Lauters, Jean-Baptiste Madou et Louis Huard.

En 1838 paraît le *Magasin belge, universel et pittoresque*, copié sur le *Magasin pittoresque* français. Outre des bois gravés déjà publiés à l'étranger, ce périodique publie des vignettes réalisées par les élèves de l'école royale de gravure. Plusieurs de ces élèves ne poursuivront pas de carrière dans l'illustration, mais deux noms sortiront du lot : Edouard Vermorcken et surtout François Pannemaker, qui va acquérir une célébrité mondiale. Entré à l'école de gravure à l'âge de 14 ans, il n'a que 17 ans en 1839, l'année de la "naissance" de la photographie, il connaîtra pourtant encore un beau destin à Paris, étant le graveur favori de Gustave Doré. On doit également citer Joseph Conil-Lacoste, dit Lacoste Jeune, Français installé peu après 1840 à Bruxelles où il travaille plusieurs années, avant de retourner à Paris où il meurt en 1866 (BLACHON., p. 119).

Pour les illustrations d'articles ou de journaux, il faudra attendre le début des années 1840 : dans *Le Courrier belge* du 24 décembre 1840, Jobard annonce : *nous avons le projet d'ajouter des tablettes industrielles, avec gravures, à notre journal* [fig. 36]. Les illustrations sont aussi plus précises quand il s'agit de machines brevetées, par exemple une grue-balance, dans *Le Courrier belge* du 3 octobre 1844. Nous ignorons comment Jobard a réalisé ses illustrations pour *Le Courrier belge*, qui ne sont pas signées. Il a pu faire appel à un graveur sur bois debout resté anonyme. Mais comme il maîtrise la gravure sur pierre, il a pu procéder par polytypage et réaliser des empreintes métalliques en relief à partir de la pierre gravée en creux. Il a probablement réalisé aussi lui-même la publicité pour ses revues *La Bombe* (*Le Courrier belge*, 14 et 17 mars 1837) [fig. 37] et *Le railway* (*Ibidem*, 12 août 1837) [fig. 38].

Remi Blachon (p. 123) signale le déclin de la gravure sur bois en Belgique en 1845, déclin qui s'accélère en 1848 avec la liquidation de l'école de gravure (voir chapitre Dewasme) Il ne parle curieusement pas d'un périodique important en Belgique dans les années 1870 et 1880 : *L'illustration européenne*⁹⁸. Ce périodique recopie en bois debout les photographies de paysages et de portraits, en mentionnant en général le nom du photographe ou le nom du dessinateur de l'œuvre source [fig. 39-40] : La plupart des gravures sur bois sont réalisées par Henri Bogaerts, qui est non seulement graveur mais aussi imprimeur et propriétaire-gérant de la revue [fig. 41]⁹⁹.

Le bois debout est encore utilisé dans les quotidiens dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour des publicités spécifiques : un bel exemple est l'illustration de la publicité pour l'Hôtel du Dôme à Cologne, qui représente la cathédrale flanquée d'une grue à côté. Cette publicité est placée les 6 et 7 octobre 1868 dans le *Journal de Gand* par le propriétaire de l'hôtel, Th. Metz, qui est aussi le propriétaire du Cosmorama, un grand diorama présenté au même moment à Gand. Metz précise dans sa publicité que les voyageurs trouveront au café du

⁹⁸ VAN DAELE, Wouter, *Foto's in de Belgische weekbladpers (1885-1900). Een terreinverkenning*, Gand, 1981. Ce mémoire de licence (Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Rijksuniversiteit Gent) est une analyse quantitative des périodiques suivants : *L'illustration Européenne*, *Le Patriote Illustré*, *Le National Illustré*, *De Zweep* et *La feuille Illustrée*.

⁹⁹ Bogaerts, Henri ('s-Hertogenbosch [NL], 18 novembre 1841 - Boxtel [NL], 22 décembre 1902). On trouvera sa biographie dans : ALTENA, M., VAN DE LAAR, M. et STIJNMAN A., *Henri Bogaerts, een leven tussen tijdschriften, houtgravures en kunstreproducties. Fotografie in dienst van de reproductie dans Het licht van de negentiende eeuw. De komst van de fotografie in de provincie Noord-Brabant*, Eindhoven 1997, p. 169-182.

Dôme 65 journaux différents! L'importance de l'illustration de la publicité s'explique donc par le statut cosmopolite de l'hôtel.

Jusqu'à l'apparition de véritables photographies instantanées, les graveurs sur bois animent les vues photographiques qu'ils copient : un cheval, une vache, des moutons, des oiseaux dans le ciel, ce qui donne un avantage à la gravure par rapport à la photographie, où il manque l'aspect vivant.

A l'extrême fin du XIX^e siècle, la gravure sur bois connaîtra une nouvelle éclipse dans notre pays. Remise à l'honneur par les Nabis, les Fauves et les Expressionnistes, elle renaîtra après la première guerre mondiale, notamment avec l'Anversoise Edward Pellens (Anvers 1872 - Anvers, 1947), élève d'Edouard Vermorcken, illustrateur et auteur de nombreuses vues d'Anvers et de la région scaldienne. Il est le professeur d'Henri Van Straeten (1892-1944). Une association, La gravure originale belge, groupera de 1922 à 1939 des artistes graveurs dans le but de faire renaître la gravure originale en Belgique.

3.3 La lithographie

Les lithographies sont peu utilisées dans la presse périodique vu l'impossibilité d'imprimer en même temps que le texte. Pour un quotidien, c'est tout à fait exceptionnel. *Le Courrier de la Sambre*, suite à une importante inondation dans le Hainaut, donne en supplément à l'un de ses numéros la lithographie de l'écluse de Mornimont, avant et après le débordement : la maçonnerie, sans doute très mal construite, est aux trois-quarts éboulée. Ce supplément extraordinaire est relevé par *Le Catholique des Pays-Bas*, le 9 août 1829. L'illustration par la lithographie n'est possible que pour des publications à faible tirage, des publications comptant peu de pages comme les romances, et les publications satiriques auxquelles collaborent des artistes.

3.3.1 Historique de la lithographie en Belgique

La lithographie ne gagne pas la Belgique sous l'Empire. Louis Hissette, conservateur du Cabinet des Estampes en 1935, avance une explication :

D'où viendrait qu'il ait en somme fallu dix-sept ans pour que nos imprimeurs et nos artistes y prissent intérêt ? Je ne suis pas parvenu à en découvrir la raison, malgré de longues et minutieuses recherches. Mais je ne serais nullement surpris qu'elle fût d'ordre politique. [...] Il ne serait donc pas du tout surprenant que les représentants chez nous du pouvoir impérial, puis le gouvernement du "Royaume des Pays-Bas", créé par les Alliés après l'effondrement de l'Empire français eussent estimé plus prudent d'empêcher l'introduction, dans nos provinces mal asservies, d'un procédé d'expression graphique se prêtant aussi merveilleusement à la satire politique, à la caricature...¹⁰⁰.

Louis Hissette a peut-être raison pour la période française, mais pas pour la période hollandaise, car les premiers essais commencent en Belgique peu après le changement de régime et la gravure est moins surveillée dans notre pays que dans la France de la restauration :

Rien n'échappe à l'œil de la défiance. Cette malheureuse lithographie est à peine née qu'une ordonnance royale (de France, heureusement !) lui attache des lisières et lui impose de brevets et des sermens (Journal de Gand, 13 octobre 1817).

¹⁰⁰ DOMINIQUE, *Nos peintres lithographes dans La Gazette*, 4 octobre 1935.

• La période hollandaise

La lithographie arrive relativement¹⁰¹ tard en Belgique. Elle ne peut guère arriver plus tôt : l'Empire a mis l'édition sous le boisseau. Par contre, dès que Guillaume I^{er} est au pouvoir, les choses bougent. La presse se développe, les idées circulent. L'accalmie politique permet une plus grande sécurité et une mobilité des personnes. Les gens et les idées peuvent arriver d'ailleurs.

La circulation des personnes qui font l'actualité (politiques, savants, artistes, criminels) et les informations à leur sujet suscitent un besoin, une demande de portraits. Tant la lithographie que la photographie arrivent dans notre pays pendant une période d'accalmie qui suit les troubles de changement de pouvoir. Le calme politique apporte une sérénité et une mobilité des personnes et des idées, qui peuvent arriver de l'étranger et susciter les bouleversements techniques¹⁰².

La mobilité des personnes entraîne subséquemment la circulation des œuvres d'art. La France et les autres pays continentaux découvrent d'autres styles, d'autres méthodes de travail :

La paix continentale favorisait les échanges d'œuvres d'art entre les nations. L'école anglaise, à peu près entièrement inconnue chez nous, se révélait en quelque sorte subitement, avec son insouciance du dessin, mais avec ses brillantes qualités d'expression, de couleur et d'effet : la simple gravure des portraits de Lawrence causa une vive sensation; les séduisantes vignettes des ouvrages illustrés, où l'on trouve presque toujours des effets piquants de lumière et une chaude coloration, faisaient ressortir la froideur des vignettes dessinées par nos artistes; les planches des monographies monumentales ne ressemblaient en rien à ce qui se faisait chez nous dans le même genre. On s'aperçut en même temps que les procédés des artistes anglais, pour arriver à ces résultats, différents essentiellement des nôtres [les procédés français]; que, chez eux, le graveur n'était pas l'esclave du dessinateur, comme chez nous¹⁰³.

La lithographie apparaît en Belgique en 1817, moment où le pays se redresse enfin après Waterloo. Les journaux sont emplis de signes de cette reprise économique. Tout d'abord l'exode rural¹⁰⁴ vers les villes où se créent de nouveaux emplois¹⁰⁵. Ensuite les nombreuses annonces vantant tout ce qui constitue l'amélioration du bien-être : chauffage, décor intérieur : un bel exemple est l'arrivée de "papiers à meubler" panoramiques français¹⁰⁶.

¹⁰¹ On notera qu'elle gagne aussi tard certaines provinces françaises : à Rouen, par exemple, la première imprimerie lithographique ne s'ouvre qu'en 1819 (PESSIOT, Guy, *Cinq siècles d'édition rouennaise face au centralisme parisien*, 1995, article en ligne sur http://perso.wanadoo.fr/guy.pessiot/histoire_edition.htm).

¹⁰² C'est le cas, nous l'avons vu, pour le bois debout : les premiers livres illustrés en Angleterre par cette technique arrivent en France pendant la courte paix d'Amiens (1802) et les premiers graveurs anglais arrivent en France en 1816, après la chute définitive de l'Empire. C'est aussi le cas pour la presse typographique Stanhope, dont nous reparlerons, inventée en 1795 en Angleterre, soit peu après le début du blocus continental et qui n'arrive en Belgique qu'au début de la période hollandaise (HOREMANS, Jean-Marie, *Le musée de l'imprimerie (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles, 17)*, Pierre Mardaga, 1987, p. 4. Ce sera de nouveau le cas après le coup d'état du futur Napoléon III : *Si les artistes viennent, depuis les commotions politiques des dernières années, chercher en Belgique le calme et la tranquillité, ils y trouvent mieux encore, ils y trouvent des éditeurs pour mettre au jour leurs productions, et des amateurs pour les apprécier et leur payer le tribut qu'elles méritent (L'indépendance belge, 15 mars 1850).*

¹⁰³ *Le Magasin pittoresque*, 1847, p. 259.

¹⁰⁴ Le recensement de 1812 est clôturé avec un total de 75.086 âmes dans la capitale. En 1846, le premier recensement avec comptage officiel, organisé par Adolphe Quetelet dans toute la Belgique, indique 118.239 habitants pour Bruxelles (RENOY, p. 18).

¹⁰⁵ Ce qui entraîne aujourd'hui pour le chercheur la difficulté de "pister" certaines personnes absentes des recensements : on déménageait fréquemment et les propriétaires ne déclaraient pas toujours leurs locataires.

¹⁰⁶ *Magasin de papiers peints, à Namur, rue des Quatre-Coins, n° 740. G. J. Grandgagnage a l'honneur de prévenir le public qu'il vient de recevoir, tant de l'étranger que de l'intérieur, le plus riche assortiment de papier à meubler, du goût le plus nouveau, veloutés, argentés, dorés, pailletés, satinés, bleus et verts superfin; veloutés pleins, verts et amaranthes, à décorations imitant le bas-relief; mousselines et basins pour alcôves et cabinets,*

Des premiers essais individuels ont lieu à Mons, puis à Bruxelles, grâce au duc Louis-Engelbert d'Arenberg (1750-1820). Devenu aveugle en 1775, il protège les lettres et les sciences (notamment, nous l'avons vu, en soutenant les recherches de Minckeleers). Plus curieusement, vu son handicap, il porte un vif intérêt à la peinture et à la gravure, grâce à ses intendants qui lui décrivent en détail les œuvres dont on lui propose l'acquisition. Il contribuera à implanter la lithographie en Belgique en accueillant dans son palais le frère de l'inventeur, Karl Senefelder (1786-1938).

Plusieurs ateliers s'ouvrent quasi simultanément à Bruxelles (Goubaud, Jobard, Vanden Burggraaff, Wuillaume) et dans les grandes villes de province. La technique connaîtra son envol dans les années 1820 (voir Répertoires des lithographes et ligne du temps de l'implantation de la lithographie en Belgique).

A Bruxelles, la lithographie introduite par M. Jobard vers 1820 et cultivée avec un rare bonheur par Madou, Lauters, Fourmois, etc., restreignit considérablement le champ de la gravure¹⁰⁷ - Bien plus que la gravure sur bois et l'eau-forte, la lithographie a donné à l'école belge un éclat d'incontestable splendeur [...] presque tous les chefs d'écoles : Van Brée, Wappers, Navez, Gallait, Wiertz et Verboeckhoven ont manié le crayon lithographique (HYMANS, Henri, *La lithographie en Belgique*, p. 420).

On notera que - dans l'état actuel de nos connaissances - la lithographie pénètre relativement tard dans la cité artistique et francophile qu'est Liège (les premiers professionnels seraient Van Marcke et Avanzo, vers 1824). C'est probablement dû à la tradition importante de taille-douce dans cette ville. Quelques essais auraient été effectués par une société composée de quelques personnes (au début des années 1820) mais les sources manquent malheureusement à ce sujet.

Remi Blachon, qui a pourtant consulté les ouvrages de Van der Marck et de Godfroid (voir infra), et dit avoir été conseillé par ce dernier, déclare un peu vite : *Avant 1836, il n'y a pas eu de livre illustré édité en Belgique - si l'on excepte quelques ouvrages ornés de lithographies, qui semblent avoir été faits surtout pour le marché intérieur* (BLACHON, p. 114). C'est d'autant plus étonnant qu'il déclare : *La gravure sur bois en Belgique n'a jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble, si bien que nous nous trouvons sur un terrain presque vierge, partiellement défriché par Van der Marck*, nous dit Blachon (*Ibidem*). Il est curieux qu'il ne se soit pas demandé si la recherche concernant la lithographie n'en était pas au même stade.

Après quelques années, la lithographie a fait de tels progrès que la presse l'assimile à la gravure, terme qui n'était autorisé que pour la taille-douce : *Ces quatre gravures (car c'est ainsi que désormais il faudra appeler les dessins de Madou et les lithographies de Jobard) sont accompagnées de huit pages* (*Journal de Bruxelles*, 16 octobre 1825, à propos de la 14^e livraison de la *Vie de Napoléon*, illustrée par Madou).

• Après 1830

L'exaltation des journées de septembre a poussé plusieurs dessinateurs au-delà de leurs timidités, libère leur crayon et leur donne une audace supplémentaire. Petit à petit, ils s'autorisent une vision plus personnelle, plus subjective. Le romantisme lance l'idée de l'âme nationale et les historiens cherchent dans les archives des faits qui serviraient une tendance identitaire. Ces publications historiques fournissent une nouvelle documentation aux artistes et aux illustrateurs, qui traitent de sujets historiques. A leur tour, ces images alimentent l'imagination des écrivains qui offrent des œuvres historiques romancées.

papiers turcs, écossais, etc. etc., depuis le plus haut jusqu'au plus bas prix, depuis un jusqu'à 30, 40 et 50 francs le rouleau; paysages de toutes qualités, les amours de Psyché et Cupidon, à grandes figures supérieurement exécutées, vrai chef-d'œuvre dans ce genre; le portique d'Athènes, les aventures de Télémaque et de Robinson Crusoé, les rives du Bosphore, les antiquités de Rome, la chasse anglaise et la chasse française, les monuments de Paris, les quatre saisons, le jardin de Flore, les ports d'Antibes, de Bayonne et de Bordeaux, les vues de l'Helvétie, de Turquie et d'Italie; paysages peints, etc. [...] (*L'Oracle*, 6 avril 1817).

¹⁰⁷ HYMANS, Henri, *Histoire de la Gravure*, p. 678.

Nous verrons plus loin comment les thèmes traités se diversifient.

Après la disparition des établissements de Goubaud, Jobard et Wuillaume, l'édition lithographique des années 1830 reste principalement aux mains de quelques grands éditeurs : Antoine Dewasme-Pletinckx et son école, Guillaume-Philidor Van den Burggraaaf, puis Pierre Degobert.

3.3.2. La lettre

L'identification des auteurs de lithographies n'est pas toujours évidente dans la mesure où l'on a quatre personnes en jeu : l'auteur de l'œuvre source (peinture, gravure, dessin) s'il s'agit d'une reproduction, le dessinateur lithographe qui met sur pierre (et est parfois l'auteur de l'œuvre source), l'imprimeur lithographe qui imprime et l'éditeur qui finance et diffuse.

On peut trouver sur les lithographies diverses mentions, dont voici la signification normale :

inv. (ou *invenit*) : après le nom de l'auteur de l'œuvre copiée en lithographie.

pinx. (ou *pinxit*) : après le nom de l'auteur du tableau source.

del. (ou *delineavit*) : après le nom de l'auteur du dessin source.

f. (ou *fecit*) : après le nom du dessinateur-lithographe

del et f. (ou *del et fecit*) : quand l'auteur du dessin source l'a mis lui-même sur pierre.

Lith. : suivi du nom de l'imprimeur lithographe.

d'après : mentionne l'auteur de l'œuvre source, par ex. "Kierdorff d'après Van Eyck".

Chez : suivi du nom de l'éditeur.

Malheureusement, il est exceptionnels que la lettre soit idéale et que l'on dispose des quatre mentions : nom de l'auteur de l'œuvre de départ, nom du dessinateur-lithographe, nom de l'imprimeur-lithographe et nom de l'éditeur. Quand on ne dispose que d'une partie des mentions, des problèmes d'identifications peuvent se poser. On constate que les mentions "del." et "d'après" peuvent être utilisées différemment de l'usage normal :

"del" peut se rapporter au dessinateur-lithographe : par exemple *Billoin del. d'après Van der Haert*¹⁰⁸, ou "Jobard del." quand Jobard met sur pierre le château de Drakenstein peint par Jonxis (pl. 39 du *Voyage pittoresque*, voir Catalogue Jobard). De même, quand on a "X. pinx. Y del.", la mention "del." désigne aussi le dessinateur-lithographe. On peut avoir "del et lith" si le dessinateur-lithographe est aussi l'imprimeur.

"d'après" est une mention parfois ambiguë. Le fait que le dessin sur pierre soit à la portée des artistes dessinateurs amène dans certains cas une confusion dans les mentions : un artiste (par exemple Madou) peut être dans un cas dessinateur (il réalise le dessin source qu'un autre copie sur pierre), dans un autre cas dessinateur-lithographe (il dessine directement sur pierre), dans un troisième cas les deux (il copie, éventuellement avec modifications, ou reporte lui-même, par autographie un de ses propres dessins sur pierre). Ce n'est pas évident, et encore moins quand l'imprimeur-lithographe est lui aussi dessinateur-lithographe ! "Jobard d'après Madou" signifie-t-il que Jobard a mis sur pierre un dessin de Madou ou que Madou a dessiné sur pierre et que Jobard a imprimé ?

Dans certains cas, la mention "lith." se rapporte au dessinateur lithographe et non à l'imprimeur lithographe, mais alors "lith." suit le nom du dessinateur-lithographe (par ex : *Warnots lith. d'après une photographie*¹⁰⁹).

Il faut donc considérer avec prudence tant les fiches de catalogues de collections d'estampes que la lettre des estampes elle-même.

¹⁰⁸ Portrait en frontispice de l'*Annuaire de la noblesse de Belgique* en 1853.

¹⁰⁹ Portrait en frontispice de l'*Annuaire de la noblesse de Belgique* en 1865.

3.3.3 La contrefaçon : un catalyseur de l'éclosion de la lithographie en Belgique

Pendant l'occupation française, la librairie et la littérature ont connu des jours sombres dans notre pays.

Alors qu'au XVIII^e siècle l'impression et le commerce des livres avaient été très productifs dans tous les Pays-Bas autrichiens¹¹⁰, Briavoinne¹¹¹ nous apprend qu'à la fin du régime français, Bruxelles ne possédait plus aucune fonderie de caractères. Les sévérités de la censure impériale n'étaient pas faites naturellement pour favoriser la reprise et le développement de l'imprimerie (LIEBRECHT, p. 11).

Sous le règne de Guillaume I^{er}, la situation change radicalement : le souverain des Pays-Bas exerce un véritable patronage de la contrefaçon¹¹² :

Personne, ayant un livre neuf sous le bras, ne se fût attardé dans les environs de la rue des Sables, de la Montagne, ou sur le boulevard de Waterloo¹¹³, sans être armé jusqu'aux dents. Il y avait là trois officines dangereuses dans lesquelles on eût mis le livre nouveau au pilon pendant la nuit et d'où, le lendemain, il fût ressorti contrefait (LUTHEREAU, p. 24).

Le 23 septembre 1814, un arrêté abroge les lois antérieures et ne protège plus que les auteurs et les éditeurs habitant le royaume. Il devient alors légal dans nos provinces de copier tout ouvrage paru hors de nos frontières. Il existe cependant un contrôle des publications, par le biais d'un dépôt légal préalable de trois exemplaires de toute publication (article 4 de l'arrêté royal du 23 septembre 1814). Comme ce dépôt n'est pas suffisamment observé, le ministre de l'Intérieur Roell le rappelle aux imprimeurs et aux graveurs des provinces méridionales par une circulaire le 29 juillet 1816. Mais le 25 janvier 1817, un nouvel arrêté n'impose plus le dépôt légal que pour les ouvrages pour lesquels on revendique la propriété¹¹⁴. Le terme contrefaçon consacré par l'usage n'est pas exact puisque ces impressions étaient légales, et qu'il n'y avait pas volonté de fraude : le "libraire" bruxellois indiquait son propre nom en couverture et non celui de l'éditeur copié. Nous verrons plus loin qu'il n'y avait vraiment aucune clandestinité de l'impression.

Guillaume I^{er} encouragera l'imprimerie en soutenant la fabrication de papier, notamment la papeterie Cockerill à Andenne¹¹⁵, car acheter en France provoque - à cause des frais de transports et de douane - un surcoût de 20 %. Bruxelles devient donc tout naturellement le haut lieu de la contrefaçon, ou plus exactement de la copie non autorisée, car dans la plupart

¹¹⁰ Voltaire (1694-1778) fait cependant exception pour Bruxelles, où il réside de 1739 à 1742 : *Ce n'est pas ici le pays des belles-lettres. Bruxelles est le séjour de l'ignorance. Il n'y a pas un bon imprimeur, pas un graveur, pas un homme de lettres* (Lettre de Voltaire à Frédéric, prince royal de Prusse, 26 janvier 1840).

¹¹¹ BRIAVOINNE, Natalis, *Sur les inventions et perfectionnements dans l'industrie depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours*, mémoire couronné le 8 mai 1837, Académie royale de Belgique, t. XIII, 1838, p.109.

¹¹² Un catalogue des ouvrages de contrefaçon imprimés en Belgique a été réalisé par un bibliophile belge : GODFROID, François, *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1998. Il nous a été fort utile pour compléter nos catalogues.

¹¹³ Les officines d'imprimeurs-libraires visées sont celles de Adolphe Wahlen, rue des Sables; Lacrosse, Stapleaux ou Hippolyte Tarlier rue de la Montagne; Méline ou Ode & Wodon, boulevard de Waterloo.

¹¹⁴ GODFROID, p. 724-728.

¹¹⁵ Cockerill plante en 1828 à Andenne une grande papeterie; il y installera une machine à vapeur fabriquant du papier continu, importée d'Angleterre (la première machine à papier continu a été inventée en 1799 par Louis Robert à Essonnes, en France). Peu avant Cockerill, Renoz à La Boverie près de Liège en avait établi une, importée aussi d'Angleterre. Ensuite, Hennessy, papetier à La Hulpe en importe une également. Plus tard, ils vont ajouter des machines à satiner le papier, puis adaptent une machine à couper le papier sur la machine de fabrication en continu (Dopp, Herman, *La contrefaçon des livres français en Belgique, 1815-1852*, Louvain, 1932, p. 73; Briavoinne, Natalis, *Sur les inventions et perfectionnements dans l'industrie depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours*, mémoire couronné le 8 mai 1837, Académie royale de Belgique, t. XIII, 1838, p. 110). Cette papeterie connaît une rapide extension : *Le Belge* du 22 janvier 1832 annonce que la papeterie d'Andenne vient de monter une seconde machine à papier sans fin pour suffire aux demandes.

des cas, il ne s'agit pas d'un fac-similé. Tous les grands auteurs romantiques français sont ainsi copiés. Un ouvrage qui arrive par la malle-poste de Paris est aussitôt réimprimé et mis en vente, souvent dès le lendemain, et la sortie est parfois appuyée de méthodes publicitaires douteuses, à la grande colère des Français, comme le montre cette lettre ouverte d'un grand imprimeur parisien outré :

Paris le 24 décembre 1822

Nous avons reçu la lettre suivante :

A M. l'éditeur du Journal de Bruxelles

Monsieur,

Nous venons de publier en France la première livraison des Mémoires de Napoléon.

MM. Wahlhen et comp. nous ont fait des offres en nous signifiant que si nous n'y accédions pas, ils nous contreferaient. Comme cette maison n'a pas notre confiance, nous n'avons pas accédé.

Qu'on réimprime notre livre en Belgique, nous ne pouvons l'empêcher, mais qu'on annonce que cette impression est faite par nous et qu'on nous fasse signer les prospectus qu'on répand, c'est pousser trop loin l'indélicatesse, et c'est ce que nous ne pouvons souffrir.

Nous déclarons donc hautement que nous ne sommes pour rien dans cette impression, nous déclarons en outre qu'à l'avenir nous imprimerons nous-mêmes en Belgique¹¹⁶, et que chaque livraison paraîtra à Bruxelles vingt-quatre heures après qu'elle aura paru à Paris;

Veuillez insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro et nous croire,

Monsieur l'éditeur,

Vos très-humbles serviteurs

A. Firmin Didot¹¹⁷, Bossange, frères (Journal de Bruxelles, 23 janvier 1823)

A cette colère parisienne s'oppose la plus parfaite mauvaise foi des Bruxellois :

Typographie

Les journaux de Paris retentissent des plaintes des libraires et des imprimeurs de France contre les nôtres et c'est en des termes peu convenables qu'ils s'expriment sur le compte de nos typographes. Les succès toujours croissants de nos presses et de notre commerce de librairie sont des crevecœurs pour les marchands français qui ne cherchaient qu'à nuire à nos établissements que par les plus révoltants monopoles et qui venaient ici frapper monnaie au moyen de la plus juste et la plus louable industrie. Nous ne devons rien de notre état prospère en typographie qu'à un travail assidu, une émulation digne d'éloges et des spéculations que la bonne foi et la probité avoueront toujours, tandis que nos voisins ne devront qu'à des finasseries peu honorables, la réputation de supériorité derrière laquelle, sans cesse ils se retranchent.

Nous savons bien que du premier vol, nos typographes ne s'élèveront pas pour l'exécution d'ouvrages vastes de sciences, de littérature, d'arts et d'autres productions

¹¹⁶ En novembre 1824, le *Journal de Bruxelles* se fera de nouveau l'écho dans plusieurs articles de l'intention de Firmin Didot d'ouvrir une succursale à Bruxelles pour lutter contre la contrefaçon, projet qui semble se concrétiser en 1827 : *La loi d'Amour commence à produire son effet : un des premiers typographes de France, M. Jules Didot, est maintenant à Bruxelles, où il vient transplanter son industrie. MM. les Plantius [sic], les Elzeviers de Bruxelles devront revoir leurs épreuves deux fois* (*Le Courrier des Pays-Bas*, 23 janvier 1827).

¹¹⁷ Membre d'une célèbre famille d'imprimeurs et de fondeurs en caractères. François Didot, né en 1699, est le premier imprimeur de cette famille. Il a deux fils. L'aîné, François-Ambroise Didot (1730-1801), est le premier qui donne aux caractères des proportions exactes et invariables, en inventant le système des points typographiques. On lui doit, en outre, l'invention de la presse à un seul coup, et l'introduction en France de la fabrication du papier vélin. Le cadet, Pierre-François Didot, né à Paris en 1732, est le créateur de la papeterie d'Essonne. François-Ambroise a deux fils, Pierre Didot (1761-1853) et Firmin Didot jeune (1764-1836). Ce dernier invente, en 1795, un procédé de stéréotypage, qui permet de rentabiliser les livres en les retirant à la demande. À l'exposition des produits de l'industrie de 1798, il présente des éditions stéréotypes exécutées par son nouveau procédé. Il est le père d'Ambroise Firmin Didot (né en 1790), auteur de la lettre ouverte en 1823, et de Jules (1794-1871). Le gouvernement français a fait l'acquisition, en 1831, des frappes d'écritures anglaises et rondes des Didot (DUPONT, Paul, *Les Didot*, 1853; <http://www.textesrares.com/dupon/didot.htm>).

françaises à la hauteur des imprimeurs de Paris, parce que les moyens qu'on appelle le nerf des spéculations de tout genre ne sont pas pour nous aussi abondants et aussi faciles que pour nos rivaux, mais nous savons aussi qu'un travail assidu vient à bout de tout et que la bonne foi est la garantie des entreprises les moins aisé[e]s et que sur elle reposent avec sécurité toutes les chances des établissemens.

Sous ces rapports, les nôtre[s] ne sauraient manquer et n'auront jamais aucune concurrence à redouter (Journal de Bruxelles, 1^{er} février 1824).

Un exemple de contrefaçon qui permet la comparaison des prix concerne justement le manuel technique qu'Aloys Senefelder a publié pour décrire son invention. Un premier article annonce l'édition originale parisienne :

En vente chez P.J. Demat, imprimeur-libraire de l'académie royale et de l'université de Louvain. [...] L'art de la lithographie ou instruction pratique, contenant la description claire et succincte des différens procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre; précédé d'une histoire de la lithographie et de ses divers progrès; par M. Aloys Senefelder, inventeur de l'art lithographique, avec le portrait de l'auteur et un recueil de 20 planches offrant un modèle des différens genres auxquels la lithographie est applicable; Paris, 1819, in-4, 38 fr. (Le Vrai Libéral, 24 août 1819).

Et, le même jour (puis le lendemain dans *L'Oracle*), la contrefaçon est annoncée ! Elle est imprimée in-octavo alors que le modèle est in-quarto : les petits formats permettent des éditions meilleur marché. Le nombre de planches n'est pas précisé, et le prix est de 5 au lieu de 38 francs.

En vente chez Aug. Wahlen et cie à Bruxelles [...] Pour paraître dans le courant de septembre : L'art de la lithographie ou Instruction pratique, contenant la description claire et succincte des différens procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre; par Aloys Senefelder, inventeur de cet art, vol. in-8, avec planches, prix 5 francs (Le Vrai Libéral, 24 août 1819).

Les Bruxellois annoncent d'ailleurs sans vergogne la différence de prix par rapport à une édition française :

Annonce littéraire

Sous presse, pour paraître dans les premiers jours de novembre, chez Aug. Wahlen et comp., chansons de Béranger, 2 vol. in-18, imprimé sur beau papier vélin satiné. Prix 5 francs.

L'édition de Paris se vend 7 francs (Journal de Bruxelles, 24 octobre 1821).

Jobard n'est pas le dernier à proposer la comparaison de prix :

[Vie de Napoléon éditée par Jobard] la modicité des prix met l'acquisition de cet ouvrage à la portée des fortunes médiocres. En effet, la collection entière se compose de 30 livraisons, chacune de 4 tableaux à 4 fr. par livraison; prix inférieur de 8 fr. à celui de Paris (Le Courrier des Pays-Bas, 3 mars 1824).

Avec une telle différence, l'édition française n'a aucune chance dans notre pays :

Aucune vie de Napoléon ne peut être comparée à celle-ci, si ce n'est celle qui a été publiée à Paris par M. Arnault, qui en a conçu le premier plan, mais qui n'a pas été préférée par les souscripteurs économes, jaloux d'avoir un grand et bel ouvrage au meilleur marché possible (Le Courrier des Pays-Bas, 26 mars 1828).

Quand il s'agit de contrefaçons, des concurrents tels que Wahlen¹¹⁸ et Lacrosse¹¹⁹ n'hésitent pas à s'associer.

Chansons de M. J. P. Béranger, Deux vol. chez Aug. Wahlen et comp. et Lacrosse, imp.-libraires à Bruxelles (Journal de Bruxelles, 6 novembre 1821).

¹¹⁸ Wahlen, Adolphe (Bruxelles, 1785 - Paris, 1850). Éditeur rue des Sables, 22 à partir du 28 septembre 1835.

¹¹⁹ Lacrosse, Arnold, imprimeur rue de la Montagne, 1015 (qui devient 1012 en 1819).

La saisie [en France] du recueil des chansons de M. Béranger devient une bonne fortune pour M. Wahlen. À peine le 1^{er} volume était-il imprimé que de nouvelles demandes ont obligé de le remettre de suite sous presse; en trois jours il en a été vendu 1000 exemplaires. Nous rendrons compte très incessamment du second volume qui vient de paraître (Journal de Bruxelles, 10 novembre 1821).

Pierre-Jean de Béranger (Paris, 1780 - Paris, 1857) est une aubaine pour les imprimeurs bruxellois. Le chansonnier français est alors très populaire, et ses démêlés avec la justice qui censure sa glorification de l'épopée napoléonienne constituent une publicité supplémentaire.

La quatrième édition des chansons de M. Béranger paraîtra demain chez M. Wahlen; elle sera augmentée d'une notice sur la vie de l'auteur, d'un supplément de chansons et ornée de son portrait. Le prix est de 4 fr. 50 Les personnes qui ont la première édition pourront se procurer la notice, le supplément et le portrait pour 50 c. (Journal de Bruxelles, 13 novembre 1821).

Il arrive même régulièrement que des romans parus en feuilleton dans des journaux français soient publiés sous forme de livres en Belgique avant d'être publiés en France. On parle dans ce cas de "préfaçons".

Cette véritable piraterie persista après la révolution de 1830, jusqu'à ce que la convention réciproque franco-belge du 22 août 1852, approuvée par la loi belge du 12 avril 1854, et mise en vigueur le 12 mai suivant¹²⁰, règle les rapports de la propriété littéraire entre la France et la Belgique. L'article 1^{er} spécifie :

Les auteurs de livres, brochures ou autres écrits, de compositions musicales, d'œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, de lithographie et de toutes autres productions analogues du domaine littéraire et artistique, jouiront, dans chacun des deux États réciproquement, des avantages qui y sont ou y seront attribués par la loi à la propriété des ouvrages de littérature ou d'art, et ils auront la même protection et le même recours légal contre toute atteinte portée à leurs droits, que si cette atteinte avait été commise à l'égard d'auteurs d'ouvrages publiés pour la première fois dans le pays même.

François Godfroid a dressé un catalogue impressionnant des ouvrages étrangers - principalement français - contrefaits en Belgique. Un chapitre de cet ouvrage est consacré à l'illustration. Il apparaît que celle-ci tient une place non négligeable dans le succès des livres publiés. Dès l'annonce à Paris, le public belge s'impatiente. L'illustration doit être aussi rapide que la composition typographique, qui est beaucoup plus rapide depuis l'arrivée en Belgique de presses de type Stanhope, qui peuvent tirer 150 exemplaires de 4 pages à l'heure¹²¹. Le burin est trop lent, et la taille-douce en général trop coûteuse. Les planches en bois de fil ne supportent pas les tirages importants (supérieurs à 300) avec une presse métallique qui développe une force beaucoup plus considérable que les anciennes presses typographiques¹²², et la gravure en bois debout¹²³ n'est pas encore introduite en Belgique de manière à pouvoir livrer rapidement de grandes planches grâce à la diversité du travail en

¹²⁰ DOPP, Herman, *La contrefaçon des livres français en Belgique, 1815-1852*, Louvain, 1932. Ce livre reprend le texte de la convention dans l'Annexe A, p. 206-209. Voir aussi LIEBRECHT, Henri, *L'imprimerie, l'édition et la librairie en Belgique de 1800 à 1852 dans Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique, des origines à nos jours*, sixième et dernière partie, Bruxelles, 1934, p. 31.

¹²¹ WOLGENSINGER, Jacques, *L'histoire à la une : la grande aventure de la presse*, Découvertes Gallimard, 1989, p. 49. Selon René Salles, la presse "à deux coups" tirait 300 feuilles par jour; la Stanhope 3000 feuilles par jour, et la presse typographique à vapeur de Koenig pour le Times à Londres 800 feuilles à l'heure (SALLES, René, *5000 ans d'histoire du livre* (coll. *L'histoire et nous*), Ouest-France, 1986, p. 127-128). *On écrit de Londres, que M. Koenig, inventeur de la presse dite à cylindre, a de nouveau beaucoup perfectionné cet instrument. On sait depuis un an [que] les journaux Le Times et l'Evening Mail se tirent par son moyen. Cette presse dont M. Koenig, à son passage par Bruxelles, a eu la complaisance de communiquer le dessin à un de nos savans, est très-simple : trois cylindres, d'un petit diamètre, broient l'encre, et un gros tambour l'applique. On imprime, par ce procédé, avec une netteté et une vitesse incroyable (Le Journal de Gand, 7 mai 1816).*

¹²² BUSSET, Maurice, *La technique moderne du bois gravé*, Paris, 2^e éd, 1925, p. 64.

¹²³ BLACHON, particulièrement le chapitre 10 : débuts de la gravure sur bois debout en Belgique, p. 114-129.

équipe; elle ne sera introduite dans notre pays qu'en 1833 par le Français Louis-Jules Bougon, qui devient professeur à Bruxelles. La lithographie est la meilleure solution :

La lithographie se propage d'une manière frappante, chaque ville commence à avoir la sienne et toutes rivalisent de zèle pour parvenir à la perfection. M. Jobard, à Bruxelles, se distingue par la réimpression d'ouvrages qui, en nous affranchissant d'un tribut à l'étranger, deviendra insensiblement pour ce pays une nouvelle branche d'industrie (Le Messager des sciences et des arts, 1823, 3^e livraison, juillet 1823).

On peut donc conclure qu'il existe un lien indéniable entre contrefaçon et lithographie.

Terminons par une application de la contrefaçon dans un autre domaine : les *Voyages pittoresques* de Jobard furent contrefaits sur des décors de faïence blanche produite par Jean-François Boch, faïencier à Septfontaine-lez-Luxembourg, qui avait engagé le lithographe Nicolas Liez pour réaliser en gravure sur cuivre des décorations qui étaient reproduites par décalcomanie¹²⁴.

3.3.4 Avantages de la lithographie par rapport à la taille-douce

Nous avons fait allusion aux avantages qu'offrait la lithographie. Le moment est venu de les détailler. Les données qui suivent ne sont pas spécifiques à la Belgique, mais elles sont illustrées d'exemples belges inédits. La lithographie est un bon exemple des exigences de l'époque : souci de rapidité, d'exactitude, d'abaissement du coût.

Ce genre d'impression a remplacé, en plusieurs cas avec avantage, tant à cause de la célérité que du bon marché de son exécution, la taille-douce, la gravure sur bois et la typographie elle-même. [...] C'est donc avec raison qu'on a mis la lithographie au nombre des plus belles inventions modernes. Par ce nouveau procédé d'impression, on a surmonté des difficultés que le burin n'avait jamais pu vaincre, obtenu des effets artistiques jusqu'alors inconnus. L'extrême bon marché de son exécution a grandement favorisé la vulgarisation des connaissances utiles et concouru à la diffusion des chefs-d'œuvre des grands maîtres (Larousse XIX^e, t. X, 1873, article Lithographie, p. 571).

• Facilité d'exécution

La lithographie, par sa facilité d'exécution, augmente la part de rêve : devant ces estampes qui ressemblent tellement au travail à la plume ou au crayon, le lecteur ressent une impression de spontanéité, de croquis sur le vif que ne pouvaient lui donner la taille-douce (hormis peut-être la liberté de quelques maîtres de l'eau-forte, mais tous les aquafortistes ne sont pas des Rembrandt). La raideur - une certaine froideur - du burin a disparu, le trait est léger, enlevé. Les infinies nuances des demi-teintes rendent parfaitement une perspective aérienne, sans porter préjudice à la finesse des détails.

[...] en vain la gravure espérera de rendre la nature de cette légèreté, cette facilité de trait que la lithographie accorde; elle favorise l'improvisation et permet à la main de suivre la pensée dans la rapidité de son vol; c'est vraiment la sténographie de la gravure (Le Courrier des Pays-Bas, 23 novembre 1824).

La lourdeur d'un ciel d'orage tourmenté, l'arbre malmené par le vent, le brouillard vaporeux d'un matin, la fumée s'élevant d'un terrain de combat, le nuage de poussière soulevé par un cavalier, tout cela est rendu avec une vérité et une dramatisation qui amplifient le pouvoir de suggestion et entraînent celui qui contemple ces images dans un autre univers. Le rendu du mouvement donne un aspect plus "vivant", laisse imaginer la rapidité de déplacement du

¹²⁴ SCHMITT, Georges, *Nicolas Liez, artiste et artisan luxembourgeois, 1809-1892, exposition de son œuvre*, Luxembourg, 1960, p. 6.

voyageur, qu'autorise depuis la fin du XVIII^e siècle une amélioration croissante des routes et des véhicules hippomobiles. Qui sait ? Peut-être même, la précision du récit captivant, la richesse d'informations et le naturel des planches qu'il tient en main donnent-ils au lecteur l'illusion d'avoir fait lui-même le voyage ?

Grâce au papier report, l'artiste a la possibilité de dessiner sur place, puis de reporter son dessin sur pierre en atelier, sans la perte de qualité que provoquait le report par calque des dessins sur plaque de cuivre¹²⁵.

La lithographie est aussi un bon moyen d'imprimer les documents administratifs qui comportent souvent des lignes et des tableaux, et dont les textes pré-imprimés changent régulièrement. L'habitude de faire lithographier les documents pour l'administration¹²⁶, ainsi que pour le commerce (factures, cartes de visite, etc.) habitue le public à la lithographie et développe le goût pour cette technique.

• *Exactitude*

Nous verrons plus loin que l'on peut établir un parallèle entre les débuts de la lithographie et ceux de la photographie : le public n'accueille pas immédiatement la nouveauté à bras ouverts et a besoin d'un certain temps d'adaptation. Une nouvelle forme de représentation nécessite une nouvelle forme de perception, les goûts ne changent pas du jour au lendemain. Mais, quelle que soit l'époque, la bourgeoisie est avide de rapidité et d'exactitude. C'est notamment le cas pour les dessins. La *Géométrie descriptive* de Gaspard Monge, diffusée dans l'Empire français, a eu un impact considérable dans le domaine de l'industrie et de l'artisanat¹²⁷. Dans la presse, après quelques années de publications de lithographies, de nombreuses critiques sont basées sur la rapidité d'impression et l'exactitude (voir chapitre Jobard, la querelle qui oppose Jobard à deux de ses confrères, le Bruxellois Tallois et l'Anversois Ratinckx au sujet de l'exactitude de scènes de la révolution belge).

Déjà la lithographie est en honneur dans toute l'Europe; elle a, sur les procédés anciens, l'avantage incontestable de rapprocher les distances qui séparent les imitations de la nature, des paysages, des portraits des grands hommes, des souvenirs de mémorables époques, les fortunes ordinaires et n'eût-elle que ce mérite, elle serait une heureuse invention (Journal de Bruxelles, 10 décembre 1824).

Certaines techniques de lithographie, comme la diagraphie, inventée par Jobard, permet de reproduire fidèlement des taille-douce. Cette technique sera utilisée pour copier des taille-douce au trait reproduisant des bas-reliefs de Flaxman.

Le procédé nouveau employé pour l'exécution de cet ouvrage ne permet pas d'avoir aucune différence entre l'original et la copie, tandis qu'il permet au contraire, par sa célérité, de le mettre à la portée de toutes les fortunes.

¹²⁵ VANDELOISE, Guy, *Dessins et peintures des Van Marcke*, cat. exp. Mus. de la Vie wallonne, Liège, 1964, p. 17-19.

¹²⁶ On confectionne avec activité les bons du trésor. Ils seront lithographiés sur vélin ordinaire; à droite, la mention de la loi et le visa du contrôle; à gauche, le montant du capital et des intérêts; au milieu les mots : Bon du trésor; plus bas, la date de l'émission, de l'échéance, l'énonciation des lieux de paiement : Paris, Anvers ou Bruxelles et l'ordre en blanc. Les bons seront signés par l'administrateur de la trésorerie générale, visés et enregistrés par la cour des comptes avec ordonnance du greffier (*Le Belge*, 8 mars 1833). Les appels d'offre dans la presse s'adressent tant aux imprimeurs qu'aux lithographes : Avis / Adjudication publique / Le ministre de l'intérieur informe MM. les imprimeurs et lithographes qu'il fera adjuger le 30 janvier, à 11 heures du matin, à l'hôtel du ministère, rue de la Montagne, au moins soumissionnaires et au rabais, la main-d'oeuvre des impressions nécessaires au service des bureaux de ce département pour l'année 1832. Le cahier des charges et conditions auxquelles la susdite adjudication aura lieu, sera déposé dans les bureaux de la 1^{re} direction du ministère susdit. / Pour le ministre de l'intérieur, le secrétaire-général / Ph. Doncker. (*Le Belge*, 28 janvier 1832)

¹²⁷ En 1811, Monge visite l'atelier carrossier Pierre Simons. Il offre un exemplaire de sa *Géométrie descriptive* à son fils, également prénommé Pierre, qui deviendra un célèbre ingénieur, artisan de l'implantation du chemin de fer en Belgique (MARCHAL, Edmond, *Simons (Pierre)* dans *Biographie nationale*, t. 23, Bruxelles, 1920, col. 619-620.

L'Illiade aura 6 livraisons. Chaque livr. de 6 feuilles, 1 florin. Il paraîtra une livraison tous les 15 jours.

On souscrit à la lithographie royale de Jobard, rue de la Chancellerie, n° 219 à Bruxelles (Journal de Bruxelles, 27 avril 1825).

• **Rapidité**

- **Rapidité de formation du lithographe :**

Dans sa lettre de proposition d'embauche à Madou, en octobre 1820, Jobard lui promet qu'il lui faudra *15 jours seulement d'apprentissage*. Le *Journal de Bruxelles* du 25 septembre 1825 est moins optimiste, mais indique cependant l'avantage par rapport à la taille-douce : *quelques mois suffisent pour faire un bon graveur sur pierre, plusieurs années ne suffisent pas pour faire un médiocre graveur sur cuivre.*

- **Rapidité d'exécution de la lithographie**

Un buriniste peut passer des mois sur un cuivre; c'est énorme à une époque où tout s'accélère. Certains esprits éclairés ont immédiatement perçu l'avantage que la rapidité d'exécution de la lithographie pouvait apporter dans certaines disciplines, par exemple Wellington dans le domaine militaire.

La première utilisation de l'art lithographique, comme objet d'utilité particulière, a été faite, pendant la guerre d'Espagne, par le duc de Wellington, qui s'en est prévalu pour multiplier des copies de ses ordres, de ses instructions et des plans des positions. C'est ainsi qu'un grand homme sait tirer parti de tout, et que les inventions des arts concourent puissamment au salut des empires. Cet article est extrait du Tilloch's Magazine, n° du 8 mai (Journal de la Belgique, 3 juillet 1817)¹²⁸.

La gravure sur pierre, en permettant de tracer avec une même facilité des traits de toute grosseur, est beaucoup plus rapide que la taille-douce :

A partir du trait le plus imperceptible jusqu'au gros trait de l'encadrement tout y est ferme, pur, et, en même temps, moëlleux et velouté. Or, les meilleures gravures sur cuivre n'étant composée [sic] que de traits fins et gros, on doit en conclure qu'un artiste de talent produira avec 1/10 de temps et 1/100 de peine les mêmes effets par la lithographie que par la gravure (Journal de Bruxelles, 25 septembre 1825).

La rapidité de la gravure sur pierre est particulièrement intéressante pour les sujets topographiques, la gravure en creux convenant particulièrement bien pour des traits géométriques ou stylisés. Jobard en témoigne :

[...] nous avons fait ainsi, en un jour, un petit plan de Jérusalem avec toutes les écritures et les montagnes (Rapport, II, p. 310).

La nécessité de vitesse s'impose partout : dans le domaine de l'actualité (diffusion des nouvelles)¹²⁹, la promotion de produits (publicités) ou de spectacles : A Paris, Achille Déveria réalise en une heure le portrait d'Alexandre Dumas père, le soir de la première de son drame *Henri III et sa Cour*, le 10 février 1829. Le portrait est en vente le lendemain matin, accompagné de la critique de la pièce¹³⁰. L'exploit - car c'en est un à l'époque - fait sensation. Cette obligation de vitesse a sans doute pour conséquence de laisser libre cours

¹²⁸ L'information est reprise le lendemain par le *Journal de Gand* : *La première application de l'art lithographique comme objet d'utilité particulière, a été faite, pendant la guerre d'Espagne, par le duc de Wellington, qui s'en est prévalu pour multiplier les copies de ses ordres, de ses instructions et des plans des positions.*

¹²⁹ *Toujours prompte dans son exécution, toujours habile à saisir les sujets qui piquent la curiosité, la lithographie...* (*Courrier des Pays-Bas*, 21 septembre 1821, à propos de l'édition d'une planche napoléonienne par Jobard).

¹³⁰ *Larousse XIX^e siècle*, t. 6, 1870, p. 653; Achille Déveria, *Témoin du romantisme parisien 1800-1857*, cat. exp., Paris, Musée Renan-Scheffer, 1985; BERSIER, Jean E., *La gravure, les procédés, l'histoire*, Berger-Levrault, 1963, p. 289 [réédition de l'édition de *La Table Ronde*, 1947].

à un style plus libre, plus personnel de l'artiste, qui peine moins sur son sujet. La cadence de l'information induit le rendu.

Plusieurs améliorations techniques dans le domaine de l'imprimerie apparaissent sur le continent au début du XIX^e siècle :

- presses typographiques : la Stanhope décuple la vitesse des tirages;
- encrage : en 1818, Pierre Lorilleux, de l'imprimerie royale à Paris, invente une encre à séchage plus rapide et fonde la première fabrique industrielle d'encre pour l'imprimerie¹³¹;
- manière d'encreur : le bottier Charles Schmutz fabrique en 1816 un rouleau à la demande du comte de Lasteyrie, son voisin¹³².

Tout cela (il ne manque que la mécanisation de la fabrication du papier, qui n'arrivera qu'en 1828, voir chapitre Jobard) contribue à accélérer l'impression des textes. L'impression des images doit donc suivre.

Outre le souci d'exactitude, c'est à un souci d'accroître la rapidité que répond l'invention de la diagraphie par Jobard, qui est une sorte de décalque (voir chapitre 3). La rapidité de production permet de soutenir un rythme plus rapide dans les livraisons (voir infra) et d'éviter que le client ne se lasse.

Certaines techniques lithographiques - lavis, manière noire, aquatinte lithographiques - permettent d'accélérer le travail. Comme dit Jobard, il y a beaucoup plus de noir que de blanc sur un dessin à effet, et il est par conséquent plus expéditif d'y mettre les blancs que les noirs !

C'est à cette méthode que nous sommes redevables de la rapidité avec laquelle se succèdent les livraisons du Voyage Pittoresque des Pays-Bas qui, loin de souffrir de l'activité, je pourrais dire, de la précipitation avec lesquelles on les produit, gagnent en perfection à être traitées de cette manière (Journal de Bruxelles, 1^{er} mai 1822).

La vivacité du style correspond à la vivacité de l'époque. On commençait à avoir une certaine vivacité dans certaines techniques de taille-douce de la fin du XVIII^e siècle : l'aquatinte qui donne l'illusion de lavis, d'abord en valeurs de gris (premiers succès vers 1760), la manière de crayon (1759), manière de lavis (1766), manière de pastel (1769), manière d'aquarelle (1772).

- Rapidité de tirage

En 1828, la presse lithographique à cylindre de pression de François Jeune et Benoist, mécaniciens à Troyes, donne 2 500 bonnes épreuves dans une journée de douze heures (soit un peu plus de 200 à l'heure). Jobard estimait, avec une presse à cylindre d'impression, pouvoir tirer 1 800 épreuves à l'heure. Mais il ne l'a pas construite...

Les presses lithographiques sont plus lentes que les presses typographiques (nous avons vu que celle de König tire 500 exemplaires à l'heure), mais elles sont plus rapides que les presses en taille-douce.

• Possibilité de réaliser en même temps le texte et les illustrations pour certains documents

¹³¹ WOLGENSINGER, Jacques, *L'histoire à la une : la grande aventure de la presse*, Découvertes Gallimard, 1989, p. 50.

¹³² Dès ses premiers essais, Senefelder avait remarqué que l'encrage avec un tampon pour l'eau-forte salissait les intervalles et avait utilisé un tampon dur (BAUDRY, G. & MARANGE, R., *op. cit.*, p. 312). *Le cuir de veau, côté chair en dehors, a une surface sur les grains de laquelle l'encre et l'eau font bon ménage* (BAUDRY, G. & MARANGE, R., *Comment on imprime*, Bibliographie de la France, 1955, p. 326). En 1819, le Français Gannal invente lui aussi un rouleau encreur qui remplace les "balles" (HOREMANS, Jean-Marie, *Le livre illustré néo-classique et romantique dans Le livre illustré en Occident du haut Moyen Age à nos jours*, Bruxelles, bibliothèque Albert I^{er}, Bruxelles, 1977, p. 130). Le fils de Charles Schmutz lui succède et l'entreprise familiale est une des plus importantes dans le domaine pendant l'entre-deux-guerres (CHELET, R., *Manuel de lithographie*, coll. *Bibliothèque professionnelle*, Paris, 1933, p. 28).

Avec la lithographie, on assiste véritablement à une union intime entre le texte et l'image. La lithographie modifie l'illustration : le texte lithographié et l'image peuvent être imprimés en même temps (comme au début de l'imprimerie les gravures sur bois et les textes). Cette impression unique donne la possibilité de mêler davantage texte et image, tandis que l'utilisation de la taille-douce et de la typographie nécessite le passage sous deux presses différentes, avec un repérage précis ou le plus souvent des planches hors texte. Des écrivains se spécialisent dans l'écriture à rebours. La lithographie permet de dessiner les caractères et stimule la créativité : le texte peut être intimement intégré au dessin et adopter le même style, comme dans les enluminures médiévales. La liberté du lettrage s'exprime surtout dans les couvertures et frontispices des livres, mais aussi sur les affiches et dans les couvertures de partitions de romances.

Lorilleux, citant Jobard en 1889, a perçu l'impact de la lithographie :

*Si l'imprimerie et la gravure, écrivait en 1839 un savant et humoriste vulgarisateur, venaient à disparaître, la lithographie pourrait les remplacer toutes deux". Elle a fait mieux, aujourd'hui, elle sert de trait d'union entre les différentes branches des arts graphiques*¹³³.

• Coût inférieur

Aux débuts de la lithographie, celle-ci est utilisée pour la copie de texte. Dans une note envoyée par Weissenbruch au ministère de l'Intérieur en septembre 1819 (voir chapitre Jobard), l'imprimeur bruxellois fait observer que la lithographie est moins coûteuse que la typographie pour des impressions de textes dont le tirage n'est pas supérieur à 100 exemplaires, surtout si l'on procède par autographie et non par écriture à rebours sur la pierre.

La rapidité de production et le moindre coût de la pierre par rapport au cuivre ont une conséquence bénéfique sur le prix de vente des albums illustrés de lithographies. Les éditeurs le font remarquer dans la préface de leurs ouvrages :

*Il faut plaindre les nations qui n'ont point de souvenirs. Ranimer les nôtres, en profitant des progrès d'un art dont les produits - par la modicité de leur prix - sont à la portée de toutes les classes de citoyens*¹³⁴.

Plus rapide, la diagraphie est subséquemment moins coûteuse :

Le procédé nouveau employé pour l'exécution de cet ouvrage [les reproductions des bas-reliefs de Flaxman] ne permet pas d'avoir aucune différence entre l'original et la copie, tandis qu'il permet au contraire, par sa célérité, de le mettre à la portée de toutes les fortunes (Journal de Bruxelles, 27 avril 1825).

Il est évident que les possibilités de copie offertes par la lithographie (diagraphie, autographie) permettent d'autant plus d'obtenir à faible coût et moindre effort, que l'on profite du travail de ses prédécesseurs ! Dans le climat de contrefaçon qui règne au Pays-Bas, cette exploitation ne semble gêner le moins du monde ni les éditeurs ni les journalistes belges :

Nous pensons que cet ouvrage doit avoir un succès prodigieux dans les écoles de peinture, tant pour l'exactitude de son exécution que par la modicité de son prix, car il est étonnant de pouvoir donner pour 6 florins ce qui coûtait 100 francs à Londres quand la première édition a paru; voilà un des bienfaits de la lithographie qu'on ne pourra pas contester (Journal de Bruxelles, 5 août 1825, à propos de L'Illiade de Flaxman contrefaite par Jobard).

Jobard fait le même constat à propos de l'école de gravure de Dewasme, et donne une idée de l'économie réalisée :

¹³³ LORILLEUX, [Maison] Charles, *Traité de lithographie : histoire, théorie, pratique*, Paris, 1889, p. 19.

¹³⁴ Introduction des *Fastes Beligiques* (voir catalogue Jobard).

La lithographie est arrivée à faire sur la pierre pour 15 fr. ce qui en coûtait 100 sur le cuivre (Le Courrier Belge, 2 mars 1837).

Le coût de mise en œuvre est également inférieur grâce à la vente par souscription : Tout concourt à l'abaissement du coût :

- les frais de départ sont plus modérés, car la pierre coûte moins cher que le cuivre;
- les frais de formation des dessinateurs moins élevés;
- le temps nécessaire au lithographe pour terminer un dessin est moins long que pour le graveur au burin, le salaire à la pièce est donc plus modéré.

Tout cela permet de lancer une édition dès qu'on a un petit nombre de souscripteurs qui couvrent ces frais, et même si un grand tirage n'est pas assuré, on peut prendre le risque. On recourt aux ventes par souscriptions qui assurent les fonds minimums de démarrage. Le principe de la vente par souscriptions, suite à des annonces par "prospectus", existait déjà au XVIII^e siècle¹³⁵, mais était appliqué de manière encore limitée. Au XIX^e siècle, la bourgeoisie lit les journaux, qui reprennent en éditorial ou en publicité les prospectus, et touchent un public potentiel plus élevé. Un autre avantage du bon marché de la pierre est que l'on peut s'attaquer à moindre coût à de grands formats. On privilégie cependant des formats plus commodes que ceux des ouvrages illustrés en taille-douce, ce qui permet une démocratisation des ouvrages, qui conviennent à un public ne disposant pas de grands meubles de rangements. Ainsi, dans un prospectus pour une contrefaçon de la *Vie de Napoléon* (*L'Oracle*, 22 septembre 1825), Lacrosse précise les avantages de sa contrefaçon, format in-8°, par rapport à l'édition de Paris : *son format in-folio lui défend l'entrée de la plupart des bibliothèques.*

On propose différentes éditions plus ou moins luxueuses (papiers différents, épreuves coloriées ou pas) pour répondre aux budgets de différentes classes sociales¹³⁶.

La fin de l'édition des *Voyages pittoresques* de Jobard est l'occasion de rappeler que malgré ces techniques et ces pratiques, le succès n'était cependant pas toujours assuré :

M. Jobard termine ainsi la plus grande entreprise lithographique qui ait été non pas commencée (car on en commence et l'on en abandonne tous les jours de colossales)¹³⁷, mais bien conduite et menée à bonne fin dans notre pays; nous avons quelque plaisir à dire qu'il a justifié nos éloges et nos promesses (Journal de Bruxelles, 13 août 1825).

Les variations des prix des ouvrages lancés par souscription suscitent parfois des critiques : les souscripteurs se sentent légitimement lésés si le prix de l'ouvrage complet est inférieur au prix de la souscription :

M. Jobard, comme on voit, sait faire autre chose que des promesses; quand il commence un ouvrage il ne reste jamais en chemin et ses voyages s'achèvent heureusement pour les souscripteurs qui ne se voient pas exposés à payer plus cher que les non-souscripteurs, puisque M. Jobard porte à 33 fl. 7 c. (70 fr.) au lieu de 28 fl. 35 c. (60 fr.) le prix de cet ouvrage terminé; moyen que nous conseillerions fortement à certains éditeurs qui donnent pour 14 fl. 17 c. (30 fr.) aux non-souscripteurs un ouvrage que les souscripteurs ont payé 47 fl. 25 c. (100 fr.) (Journal de Bruxelles, 17 juin 1825).

¹³⁵ Au XVIII^e siècle, le principe fut utilisé notamment pour *Le cabinet des fées*, compilation du Chevalier Charles-Joseph de Mayer (1751-1825) parue entre 1785 et 1789 (source : <http://expositions.bnf.fr/contes/feuilles/cabinet/intro.html>), et pour *L'Encyclopédie : Les souscriptions affluent : plus de mille en avril [1751]; quatre cents de plus trois mois plus tard* (LEPAPE, Pierre Diderot, Paris, Flammarion, 1991, p. 110).

¹³⁶ On procédera de même avec les portraits daguerréotypés, pour lesquels le prix variera selon le format et un coloriage éventuel. En 1865, Ghémar éditera en cartes de visites les scènes des funérailles de Léopold I^{er} pour ceux qui ne peuvent acheter l'Album.

¹³⁷ Il serait intéressant de savoir ce qu'il en est aujourd'hui de la proportion de bonne fin des multiples éditions par fascicules dans les librairies. Une fois dépassés les premiers numéros, dont le prix avantageux de lancement est annoncé à grand renfort de publicités télévisées, la fidélité des acheteurs ne doit pas être très importante.

Les tirages par fascicules¹³⁸ - en livraisons - permettent de réévaluer la production. En cours de vente, de nouvelles propositions sont faites aux lecteurs qui viendraient s'ajouter : on leur donne la possibilité d'acquérir les premiers fascicules, quitte à procéder à un retraitage. On crée un suspense (qui existe aussi dans les journaux où apparaissent les feuillets : *La suite à demain*). On fidélise les acheteurs en proposant des publications supplémentaires aux souscripteurs¹³⁹.

• Nombre de tirage supérieurs

Les gravures sur bois permettent un tirage d'environ 300 exemplaires pour le bois de fil, et plus d'un millier pour le bois de bout¹⁴⁰.

Les tirages d'un cuivre varient selon la technique. A la pointe sèche, les barbes qui retiennent l'encre s'écrasent et les tirages s'éclaircissent. On ne peut tirer que 15 à 20 exemplaires¹⁴¹. Au burin, environ 300. A l'eau-forte et aux autres gravures à l'acide, au moins 200, parfois plus. Jakob Le Blond, inventeur de la taille-douce trichrome, signale que l'on peut tirer avec son procédé 600 à 800 épreuves sans altération sensible. Certaines tailles-douces dépassent le millier (on regrave les tailles). Il existerait des tirages à 3 000 exemplaires de gravures d'après Poussin¹⁴². A partir des années 1830, l'aciérage des plaques permet d'augmenter les tirages. Selon Arago, l'aciérage - dépôt par électrolyse d'une mince pellicule de fer sur un cuivre gravé¹⁴³ - permettait de tirer 100 000 exemplaires à partir d'une seule planche, contre 2 000 avec les anciennes plaques de cuivre; pour Lord Brougham, cet aciérage permettait 20 000 tirages. L'augmentation du nombre d'exemplaires permet un abaissement du prix de revient unitaire et contribue à la démocratisation de la gravure sur cuivre. *Tout ce qui en est résulté, c'est qu'on a eu des gravures dans une foule d'ouvrages où l'on n'en avait pas auparavant* (François Arago)¹⁴⁴. La galvanoplastie permet également de multiplier les tirages : découverte par Spencer et Jacobi en 1837, elle utilise des matériaux très tendres (gutta-percha, cire...) dans lesquels on prend une empreinte de la forme imprimante. On la plonge ensuite dans un bain de sulfate de cuivre : il s'agit alors, par électrolyse, d'obtenir un dépôt de cuivre qui crée une "coquille" métallique, appelée "galvano", copie conforme de l'original¹⁴⁵.

La lithographie permet de faire plusieurs centaines, voire plusieurs milliers de tirages. Mais ce n'était pas le cas au début. Chevallier & Langlumé disent qu'à Milan en 1809, on ne

¹³⁸ Les premières publications par fascicules sont des publications de mode (Nicolas Bonnart, fin du XVII^e siècle). Puis les suites du *Monument du Costume* commandées par un banquier, qui paraissent en séries irrégulières en 1775, 1777 et 1783, imitées par les *Galleries des Modes et Costumes* des éditeurs Esnault et Rapilly qui sont vendues par "livraisons" en 1777. Le *Cabinet des modes* : premier véritable périodique illustré, paraît en 1785; Le *Moniteur de la Mode* en 1796; *Costumes parisiens*, publié par La Mésangère, en 1797 (MÉLOT, Michel, *L'illustration* (Coll. *Histoire d'un art*), Genève, Skira, 1984, passim).

¹³⁹ La photographie utilisera beaucoup plus rarement le système des livraisons. Un exemple est *l'Atlas astronomique* de Willhem Prinz en 1894.

¹⁴⁰ Information orale de Michel Hofkens, maître graveur-imprimeur, septembre 2005.

¹⁴¹ PAOLUZZI, Maria Cristina, *La Gravure*, Paris, 2004, p. 27.

¹⁴² WILDENSTEIN, Georges, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 46, 1955, p. 271. Ceci est exceptionnel : à partir d'une planche de cuivre on peut faire à peu près 200 tirages excellents, 600 bons, 800 passables... et plus encore de qualité médiocre (HENKER, Michael, SCHERR, Karlheinz & STOLPE, Elmar, *De Senefelder à Daumier : les débuts de l'art lithographique*, Munich, Haus der Bayerischen Geschichte & Paris, Fondation Thiers, 1988, p. 34).

¹⁴³ La galvanoplastie a été inventée en 1837 par Jacobi. La technique de l'aciérage aurait été utilisée pour la première fois par le graveur Luigi Calamatta (www.ulg.ac.be/wittert/fr/dossiers/techniques/lexique.html).

¹⁴⁴ MCCAULEY, Anne, *Arago, l'invention de la photographie et le politique* dans *Etudes photographiques*, n° 2, mai 1997, p. 12 et 14.

¹⁴⁵ SALLES, René, *5000 ans d'histoire du livre* (coll. *L'histoire et nous*), Ouest-France, 1986, p. 122.

pouvait pas obtenir d'un dessin plus de 500 exemplaires¹⁴⁶. En 1818, les planches du lithographe Parisien Charles Motte peuvent fournir 750 épreuves environ pour le *Nouveau Dictionnaire d'histoire naturelle* (voir Annexe 2.1). Ensuite la qualité de la technique s'améliorant, le nombre de tirages s'est accru. On peut obtenir des quantités très importantes, surtout s'il s'agit de dessins simples, sans grandes subtilités de demi-teintes.

En 1820, époque où un tirage de 500 était regardé dans tous les pays comme un succès, nous avons imprimé 26,500 armoiries de passe-ports du gouvernement sans altération du type; la première et la dernière épreuve sont signées de MM. Weissebruch et Bory de Saint-Vincent, et il est impossible d'y remarquer une différence. Vingt fois la pierre s'altéra, vingt fois nous la ramenâmes à sa valeur primitive, en suivant pied à pied les phénomènes singuliers de ses diverses transfigurations (JOBARD, Rapport, II, p. 279-280).

La gravure en creux sur pierre permet un nombre important de tirages. Jobard prétend avoir imprimé plus de 2 000 exemplaires de sa Carte de l'île d'Elbe¹⁴⁷.

Grâce à une augmentation de tirage par rapport à la taille-douce, la lithographie permet l'illustration d'ouvrages moins coûteux et à plus grande diffusion.

*Le succès de l'illustration qui alimente le marché de l'image des années 20 et 30 du XIX^e siècle - soit en planches séparées, soit intégrées dans le livre - a été rendu possible grâce à l'évolution technique de la reproduction. Celle-ci, comme pour tant d'autres domaines, subit l'évolution que connaissent à cette époque les pays où se développe le premier industrialisme. Et si les images sont produites en masse, satisfaisant ainsi le goût du public qui en réclame toujours davantage, c'est grâce à la commercialisation de la gravure sur bois et à l'invention d'une nouvelle méthode : la lithographie. L'art de la typographie est lui-même renouvelé, et on voit apparaître dans le livre cette décoration foisonnante et cette mise en page parfois très chargée, typique des ouvrages romantiques. Ce nouveau style intègre un grand nombre de vignettes au texte; mais trop souvent également il fait preuve de moins de minutie et de plus de hâte dans la réalisation technique*¹⁴⁸.

3.3.5 Les thèmes traités par la lithographie

Le XIX^e siècle voit une abolition progressive des genres. La lithographie va pouvoir être appliquée à tous les sujets, tous les styles.

L'abolition des genres favorisée par la mouvance romantique va probablement de pair avec la facilité et le bon marché de la lithographie. Quand la gravure coûte cher, on la réserve à des sujets sérieux : portraits de grands de ce monde, sujets historiques ou religieux, et scènes galantes, pour lesquelles il existera toujours une clientèle. On compte sur un amortissement à long terme. Il faut donc des sujets indépendants des modes ou de l'actualité. S'il s'agit d'un événement, celui-ci doit être important, et la gravure l'immortalise. Avec des techniques plus démocratiques, on peut se permettre des sujets plus anecdotiques, plus légers, dont on adapte le tirage en fonction du succès.

Les exemples cités ici bénéficieront d'explications dans le chapitre suivant et dans le Répertoire des lithographes.

1. Les cours de dessin - la reproduction d'œuvres d'art

¹⁴⁶ CHEVALLIER & LANGLUMÉ, *Traité complet de la lithographie ou manuel du lithographe*, Paris, 1838 (réédition; première édition en 1830), p. 11.

¹⁴⁷ *Compte-rendus de l'Académie des Sciences, Paris, janvier-juin 1855*, p. 1230.

¹⁴⁸ SEARLE, Ronald, Roy, Claude & BORNEMAN, Bernd, *La Caricature, art et manifeste, du XVI^e siècle à nos jours*, Skira, 1974, introduction non paginée.

Dans sa thèse sur la photographie d'art en Grande-Bretagne au XIX^e siècle¹⁴⁹, Anthony Hamber a judicieusement remarqué que quand on veut faire accepter une nouvelle technique artistique, on présente en général "comme échantillons" des reproductions d'œuvres d'art. On associe ainsi cette nouvelle technique à l'art en montrant sa capacité à reproduire les œuvres d'art¹⁵⁰. Candido d'Almeida, pionnier de la lithographie à Gand en 1817, adopte une autre méthode : il publie une lithographie en frontispice d'un livre. C'est une sorte de manifeste. En décidant la lithographie digne de figurer en frontispice, il revendique l'égalité avec la taille-douce.

Le premier article paru dans la presse "belge" sur l'intérêt de la lithographie pour l'histoire de l'art peut être lu en juin 1817 :

Beaux-Arts

Dans l'Observateur du 8 juin dernier¹⁵¹, on lit avec plaisir un article, très-détaillé et écrit avec toute la précision désirable sur la lythographie. L'Observateur est si répandu que nous y renvoyons ceux de nos lecteurs qui veulent avoir une idée juste de cette précieuse découverte destinée à agrandir les domaines de l'art. Nous ajouterons seulement qu'il vient d'être déposé dans les magasins de MM. Tessaro et compagnie, rue des Champs, en cette ville, une nombreuse collection de dessins lithographiques, tels que figures, paysages, fleurs, architecture, ornemens, etc., que les amateurs seront charmés de voir. Nous la recommandons sur-tout aux professeurs enseignant le dessin dans nos collèges et nos académies. Ils ne pourraient, sans l'avoir vue, se faire une juste idée de la perfection avec laquelle le trait primitif du crayon est conservé. La modicité des prix met ces gravures à portée des classes les moins aisées, et cette circonstance même, indépendamment de leur supériorité, doit contribuer à en répandre l'usage (Journal de Gand, 19 juin 1817).

L'article paraît dans la rubrique "Beaux-Arts" du quotidien. Cela ne veut pas dire que la lithographie ait été *illico* adoptée parmi les arts, mais cela montre que l'auteur de l'article - il s'agit peut-être d'un article communiqué par Tessaro lui-même - a perçu comme très intéressant que la lithographie soit très fidèle au dessin d'origine. Dès lors, elle devient un outil très attrayant pour l'enseignement du dessin. Ceci constitue un nouveau créneau fort intéressant pour les marchands d'estampes, puisque les académies de dessins ont été créées deux mois auparavant, le 13 avril 1817, et que ces écoles génèrent donc un nouveau public potentiel. L'utilisation de la lithographie pour l'enseignement du dessin est envisagée dès l'introduction de la technique en Belgique. :

M. de Cauwer, professeur de dessin à l'académie de Gand, va faire paraître aussi un ouvrage qui lui assignera un rang distingué parmi les auteurs de livres élémentaires à l'usage des élèves déjà un peu avancés. Ce sera un traité en français, "sur l'usage des figures et lignes géométriques dans le dessin", traité enrichi d'un grand nombre de gravures, tracées et ombrées, avec cette élégante correction qui distingue le crayon de cet habile professeur. M. Almeida, qu'il s'est empressé de consulter, n'a pas hésité à dire que cette même netteté de trait et d'expression pourra être conservée par M. de Cauwer, dans ses dessins sur la pierre, et il paraît certain que cet ouvrage s'annoncera aussi par le secours de la lithographie (Journal de Gand, 9 septembre 1817).

De Cauwer ne suivra pas le conseil alors. Mais dès l'année suivante, en 1818, Mathieu-Ignace Van Brée (1773-1839), professeur à l'Académie d'Anvers, fait paraître un cours de dessin illustré de cent planches lithographiées imprimées par Jean-Pierre Ubaghs. L'ouvrage sera terminé en 1821. Et il est apprécié par le pouvoir, car en février 1821, le ministre de

¹⁴⁹ HAMBER, Anthony, *The photography of Art, 1839-1890*, University of London, Birkbeck College, 1990. Nous avons pu consulter un exemplaire de cette thèse. Un livre en a été tiré : HAMBER, Anthony, *A higher branch of The Art : Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996.

¹⁵⁰ Les photographes useront eux aussi d'astuces pour induire cette assimilation, notamment en utilisant des logos au dos de leurs cartes de visite avec des putti en train de peindre, des chevalets ou d'autres objets évoquant la peinture.

¹⁵¹ Nous reparlerons au chapitre suivant de cet article, qui est reproduit en Annexe 2.4.

l'Instruction publique adresse aux gouverneurs de provinces une lettre les invitant à répandre et encourager par tous leurs moyens, l'étude et les leçons de dessin d'après les exemples lithographiés par Van Brée (*Journal de Bruxelles*, 29 décembre 1821).

Les différentes publications ne manqueront pas de signaler l'intérêt des ouvrages illustrés pour l'apprentissage du dessin.

Il n'est rien qui contribue plus puissamment à former le goût des jeunes dessinateurs que d'avoir sous les yeux et de pouvoir consulter à chaque instant les chefs-d'oeuvre des maîtres, de s'identifier avec eux et de ne cesser de les étudier qu'après avoir atteint le goût et la perfection de leurs productions (*Journal de Bruxelles*, 27 avril 1825, à propos des bas-reliefs de Flaxman édités par Jobard).

L'objectif pédagogique est même dans certains cas clairement affirmé :

Ces fragmens étant spécialement destinés à l'instruction, on y a joint les côtes [sic] et mesures, ainsi que les noms des monumens auxquels ils ont appartenu. Elégance, pureté, magnificence, telles sont les qualités qui distinguent essentiellement l'architecture des anciens. C'est dans les débris qui nous en restent, que les artistes trouveront toujours les modèles les plus parfaits (*Le Courrier des Pays-Bas*, 25 avril 1827, à propos des *Fragments et ornemens d'architecture* de Charles Moreau publiés en 1826 par Jobard).

Les albums de dessins restent encore très à la mode dans la première moitié des années 1830.

Les lithographies ne se vendent pas seulement avec des albums, on peut en acheter à la feuille. Pour qui, pourquoi reproduit-on des œuvres d'art ? Quelles sont les œuvres d'art que l'on reproduit en Belgique ? on peut distinguer différentes catégories :

- les reproductions de "propagande" : pendant la période hollandaise, on reproduit des portraits de membres de la famille royale pour se les concilier : Portrait de *Guillaume I^{er}*, par Paelinck (1821), *Le Prince d'Orange à Waterloo* par Odevaere (1821), *Le Traité d'Utrecht* par le même, Portrait de S.A.R. et I. la Princesse d'Orange, [d'après le] tableau de M. Fr. Kinson (1823); Diez reproduit pour *Le Messenger des Sciences* le tableau d'Odevaere *Fondation de la Maison et Principauté d'Orange* (1824). Après la révolution, c'est bien sûr Léopold I^{er} et sa famille qui seront portraiturés.

- les sujets romantiques à la mode, comme *Le convoi du Pauvre* du Français Pierre-Roch Vigneron (1789-1872), reproduit par Jobard en 1821 sur la partition d'une romance.

- les œuvres des gloires nationales. Rubens, on ne s'en étonnera pas, est fort prisé, et des reproductions de ses œuvres conservées à l'étranger sont vendues dans notre pays, comme *Le martyr de Saint Pierre* de l'église de Saint-Pierre, à Cologne (*Catholique des Pays-Bas*, 13 décembre 1829). Dans l'*Album pittoresque* de Bruges, Ghémar copie un Van Eyck, *La Vierge au chanoine Van der Paele*, et le *Journal de Bruges* du 1^{er} février 1840 signale que c'est la première fois que ce tableau est copié.

- les œuvres patriotiques seront à l'honneur après 1830. Billoin reproduit *Belges illustres* d'après Decaisne.

- les œuvres présentées dans les Salons des grandes villes du pays, par exemple Wappers lithographie lui-même le *Coriolan* qu'il vient de présenter au Salon d'Anvers. Les associations organisatrices de ces salons encouragent, et commandent des reproductions, souvent offertes en cadeau de bienvenue aux membres de l'association, ou en lots pour des tombolas¹⁵². Kreins exécute une lithographie destinée aux souscripteurs de l'exposition nationale des Beaux-Arts d'après un tableau de Henry Leys représentant une noce au XVII^e siècle (1840), Ghémar copie *Les fileuses de Fundi* exposé par Navez en 1845 [fig. 42 a-b], et Schubert copie une toile de Alexandre Robert exposée en 1848 [fig. 43].

¹⁵² Quand on voit les listes des gagnants de ces tombolas, on peut se demander si le tirage au sort était irréprochable ! Le roi par exemple, remporte toujours un cadeau de valeur...

La revue *L'Artiste* fournit plusieurs reproductions d'œuvres présentées au Salon de Bruxelles, et les articles les commentent abondamment (voir Chapitre Dewasme et Catalogue Dewasme).

Les peintres-lithographes reproduisent évidemment leurs propres œuvres : deux *Têtes d'hommes barbus* de Cels, Dès 1820, Hennequin reproduit son tableau *Remords d'Oreste*, puis *Saint-Hubert au Tombeau de Saint Lambert*, Gallait met sur pierre un de ses tableaux [fig. 44 a-b].

On reproduit en outre les œuvres d'artistes en vogue. Celles-ci font régulièrement l'objet de description dans la presse. Billoin reproduit *Belges illustres* d'après Decaisne, *L'invention de la Croix* d'après Paelinck, le *Couronnement de Baudouin de Constantinople* d'après Gallait, *L'adoration des Mages* (attribué à Van Eyck, Musée de Bruxelles). Sturm copie en lithographie le tableau de Philippe Van Brée, *La Dibutade, ou l'invention du dessin*.

On continue cependant à effectuer des copies au burin des tout grands chefs d'œuvre : en 1828, Pierre-Jean Devlamynck grave un autoportrait de Raphaël (1828).

Les marchands commercent avec l'étranger, les collectionneurs se déplacent eux-aussi ou font appel à des marchands d'autres pays. Les œuvres d'artistes étrangers sont connues dans les Pays-Bas.

Certains peintres très cotés renâclent cependant à laisser copier des dessins ou des tableaux originaux :

Il est à regretter que la plupart de nos bons maîtres nous privent de la jouissance de leurs productions, ce qui ne leur coûterait que la peine de tracer leurs inspirations sur la surface d'une pierre polie comme une feuille de papier (Journal de Bruxelles, 20 novembre 1824).

Il est dommage que ces "bons maîtres" ne soient pas cités. Plusieurs raisons peuvent expliquer leur réticence : tout d'abord, une crainte de ne pas être décemment rétribué, car le droit d'auteur n'était pas réglementé comme aujourd'hui. C'est sans doute le cas de Jacques-Louis David (voir chapitre Jobard). La crainte d'un manque à gagner si l'œuvre était trop rapidement diffusée peut jouer également, car il est courant au XIX^e siècle qu'un peintre réputé expose quelques jours un tableau qu'il vient de terminer, moyennant un prix d'entrée¹⁵³. Certains artistes qui considèrent la lithographie comme inférieure à la taille-douce peuvent aussi refuser ce qu'ils estiment être une vulgarisation de mauvaise qualité.

2. la lithographie de paysage et les "voyages pittoresques"

Plus libre, plus original, plus rapide que le burin, le crayon hardi du lithographe semble avoir été inventé pour fixer les impressions libres, originales et rapides du voyageur (Charles Nodier)¹⁵⁴.

La lithographie se met au service d'une mode : les récits illustrés de voyages pittoresques¹⁵⁵. Deux ouvrages parus au XVIII^e siècle sont les prototypes du genre : *Voyage pittoresque des*

¹⁵³ Certains artistes généreux (ou vaniteux ou s'y sentant obligés ?) les exposent au profit de sinistrés lors de catastrophe, ou simplement au profit de nécessiteux. *Le Vrai Libéral* du 10 août 1817 annonce que le tableau de David, Psyché, sera exposé dans le local du Musée, ci-devant Cour au profits vieillards indigents. Peut-être David se sentait-il obligé de faire un geste de temps à autre pour remercier de l'hospitalité que les Pays-Bas lui accordaient. Une exposition de tableaux d'Odevaere, au profit des vieillards des hospices, est annoncé par le *Journal de Bruxelles* du 1^{er} décembre 1820. Ce sera encore le cas en 1866 avec Ghémar qui annonce qu'il exposera son reportage des funérailles de Léopold I^{er} au profit des "pauvres honteux" (voir article sur CD-Rom).

¹⁵⁴ Introduction au premier volume, *La Normandie*, 1820 des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publiés par le baron Isidore Taylor.

¹⁵⁵ Ceux-ci prolifèrent avec une qualité inégale : *Le Courrier des Pays-Bas* du 16 février 1829 se plaint que dans de gros volumes trompeusement intitulés *Voyages*, le public ne trouve bien souvent d'autre instruction que le récit lamentable des infortunes du voyageur.

royaumes de Naples et de Sicile, de l'abbé de Saint-Nom, réalisé de 1781 à 1786 avec la collaboration d'artistes aussi réputés que Hubert Robert et Jean-Honoré Fragonard, et *Voyage pittoresque de la Grèce*, du comte de Choiseul-Gouffier, publié de 1782 à 1822. La découverte de Pompéi et d'Herculanum a stimulé le goût pour l'antiquité et l'archéologie, et suscité une mode dans les arts décoratifs. Le goût de la nature, influencé par la littérature (*Paul et Virginie*, *Robinson Crusoë*, les rééditions de Virgile) apparaît non seulement dans l'illustration mais aussi dans le décor intérieur (par exemple dans le papier peint, qui est aussi influencé par les travaux de naturalistes comme Alexandre Von Humboldt qui ramène des essences inconnues du Brésil). L'existence aventureuse d'un Champollion fait rêver. Chez nous se manifesteront le retour au Moyen Age et la réhabilitation du gothique. Ce nouvel intérêt pour l'archéologie aura pour corollaire un goût pour le pittoresque, et notamment pour les ruines au milieu d'une nature sauvage. Il n'est pas nécessaire d'aller au bout du monde pour trouver le pittoresque, et nombre de voyages ne dépassent pas nos frontières. Le goût de la nature est également favorisé par une réaction rousseauiste des préromantiques contre l'intellectualité qui régnait dans la littérature au XVIII^e siècle. Le romantisme, apparu après la fin du premier Empire, triomphe jusqu'au milieu du XIX^e siècle. L'exaltation de l'individu qui repense le monde se manifeste notamment, dans notre pays, par la liberté de ton des journalistes, longtemps bridée sous la domination française. Dès avant notre indépendance, un sentiment national visera à la mise en valeur de notre patrimoine naturel et bâti. Car aux sites naturels s'ajoutent les bâtiments et complexes industriels, ainsi que les voies ferrées¹⁵⁶ et ouvrages d'art, qui élargissent la diversité de la physionomie de notre pays. Jobard introduit quelques sites industriels et éléments modernes dans ses *Voyages pittoresques* : *Forge de Marche-lès-Dames*, *Fosse à houille* ou *Bateau à vapeur sur le passage du Moerdijk*. Jules Géruzet en fera le thème de sa publication *La Belgique industrielle*, un recueil de 200 planches en deux tomes, publiées de 1852 à 1854 [fig. 45-46]. En 1845, Henri Borremans publie *Vues perspectives des stations et travaux d'art des chemins de fer de la Belgique*.

Dans les années 1840, les albums "pittoresques" connaissent encore la faveur du public. Une entreprise comme *La Belgique par Province* fait appel à de nombreux lithographes qui mettent sur pierre, entre 1844 et 1846, les esquisses de l'amateur Jacques-Antoine-Abraham Vasse (1800-1859) par plusieurs lithographes : Canelle, Fourmois, Ghémar, Kindermans, Lauters, Stroobant, Van der Hecht¹⁵⁷.

Ce type d'ouvrage, où l'image joue un rôle important, poursuit un double but : informer le lecteur et le distraire. D'où la grande vogue de ces images présentant de manière agréable les vues de nos régions ou de l'étranger. Le volet éducatif consiste en de multiples informations révélées par l'image : paysages, costumes, véhicules, animaux, objets curieux... Quant au caractère attrayant, il résulte du soin de la mise en page et de l'aspect plaisant ou terrible des personnages. L'image, support léger, est un moyen idéal de faire la "collecte du monde", pour reprendre l'heureuse expression d'Henri Van Lier. Ne dit-on pas qu'un bon dessin vaut mieux qu'un long discours ? L'estampe est un moyen commode d'accumuler les connaissances.

3. La propagande (épopée napoléonienne) et l'exaltation du sentiment national (maison d'Orange puis nouvel état belge).

¹⁵⁶ Les trains et bateaux à vapeur apparaissent aussi dans les papiers peints panoramiques, par exemple dans *Vues d'Amérique du Nord*, manufacture Zuber (dessin de J.J. Deltil), vers 1833 (lés 28 et 29 : bateau à vapeur; *Chemins de fer de Saint-Etienne à Lyon*, manufacture Pignet (Saint-Denis Laval, vers 1840 (lés 20 à 22); *La guerre de l'indépendance américaine*, publié par Zuber [Rixheim, France] en 1852 (lés 28 à 32 des chutes du Niagara).

¹⁵⁷ VAN DER MARCK, p. 190.

Les estampes bonapartistes rencontrent un franc succès. Admirateur de Raffet¹⁵⁸, Madou se lancera sous la direction de Jobard dans une *Vie de Napoléon* qui comptera 144 planches.

*Et comme la Belgique subissait de première main l'influence des courants d'opinion de la France dont elle avait, d'ailleurs, si longtemps partagé les destinées, il n'est pas étonnant que l'épopée napoléonienne y ait largement alimenté l'image*¹⁵⁹.

L'attachement, sincère ou calculé, à la maison d'Orange s'exprime surtout par des portraits lithographiques des souverains et des membres de leur famille, qui s'inspirent parfois de portraits en taille-douce.

La publication de Lecocq et Reiffenberg, *Fastes Belges*, dont l'édition est entamée par la Calcographie Royale de Jobard et Goubaud, et terminée par Jobard seul, poursuit à l'évidence un but patriotique :

J'ai dit grande la pensée des éditeurs de cette galerie parce que, comme eux, je pense qu'il faut plaindre les nations qui n'ont point de souvenirs; ranimer les nôtres; entourer le présent de la pompe du passé; réunir dans une série de tableaux, les plus beaux faits d'une nation, fille aînée de la gloire et de la liberté; aider à la recomposition de l'esprit public en parlant aux yeux et à l'imagination; développer dans l'âme de la jeunesse belge les sentimens du plus vrai patriotisme et concourir à rendre notre belle patrie respectable aux étrangers (Journal de Bruxelles, 29 novembre 1821).

La *Description de Java* publiée par Jobard est aussi considérée comme une œuvre patriotique. Le but caché d'un tel ouvrage était-il de susciter des vocations de colons ?

Cet ouvrage qui, à part bien d'autres mérites, a éminemment celui de la nationalité. Le prospectus de cette description est historique et fait remonter la possession de ce vaste empire où la nature a prodigué toutes ses richesses, à des temps où des princes, des sultans, des rois et même un empereur étaient déjà nos tributaires et obéissaient à nos lois (Journal de Bruxelles, 4 avril 1824).

Le traducteur de l'ouvrage est Joseph Marchal, qui avait été envoyé par le ministre Falck en Indonésie pour faire connaître les possessions d'outremer. La publication, qui valorise ces colonies, laisse entrevoir des débouchés pour les productions des Pays-Bas :

Le traducteur de cet ouvrage démontre que nos fabriques de coton imprimé de Bruxelles, nos manufactures de drap de Verviers, nos fayenceries, nos porcelaines de Tournai, nos usines de Luxembourg, nos verreries de Vonesge [aujourd'hui Vonêche] et de Charleroi, pourraient approvisionner nos colonies (Journal de Bruxelles, 11 décembre 1824).

Après la révolution belge, les lithographies glorifient les combats pour l'indépendance, familiarisent le public avec les nouvelles institutions, par la représentation des bâtiments publics, et avec notre armée, par les séries de costumes militaires (voir thème 10). L'accent est mis aussi sur la reproduction d'œuvres "nationales". Toute cette iconographie suscite à son tour des recherches historiques, qui vont fournir matière à de nouveaux thèmes pour l'illustration.

Ensuite, la lithographie sert à glorifier l'industrie. L'éditeur Géruzet réunit les travaux de six lithographes, qui représentent 200 sites industriels, en son album *La Belgique industrielle*, "hymne à la société industrielle moderne" :

[...] La Belgique industrielle est à beaucoup d'égards un point d'orgue, un ensemble esthétique et documentaire unique au monde, l'expression de la fierté de la nation censitaire, de la "bourgeoisie triomphante" qui a dépassé ses doutes et ses peurs. Les lithographies mettent en valeur un héros, l'usine imposante aux cheminées élancées, serties dans des paysages pittoresques, des environnements champêtres, pour ainsi dire bucoliques. C'est une vision rose de l'industrialisation, sans traces d'accidents, de pollution, de travailleurs harassés, d'urbanisation sauvage, l'image rassurante d'une

¹⁵⁸ Denis-Auguste-Marie Raffet (Paris, 1804 – Gênes, 1860), dessinateur de l'épopée napoléonienne (BÉNÉZIT). Selon GUISLAIN (p. 17-18), Raffet a rendu visite à Madou à Bruxelles, à une date indéterminée.

¹⁵⁹ GUISLAIN, p. 18.

*révolution apaisée, d'un ordre nouveau et prospère. Les affreux tableaux de l'enquête de 1843 sur la condition ouvrière sont déjà oubliés...*¹⁶⁰ [fig. 47]

4. Le portrait

Selon VAN DER MARCK (p. 272), les plus anciens sont ceux d'Eeckhout et de Van den Burggraaff. Il fait sans doute allusion à *Portraits des peintres belges modernes*, 60 planches lithographiées in-4°, dessinées par Eeckhout et imprimées par Vanden Burggraaff en 1828. C'est une série importante, mais c'est loin d'être la première fois que des portraits sont publiés. Le 23 avril 1816, Odevaere dessine un portrait que l'on croit être de fantaisie. Il fait ensuite son propre portrait. Puis Pierre-Jean De Vlamynck réalise un portrait du curé brugeois Coquelaere. En décembre 1817, Goubaud (ou l'un de ses dessinateurs) exécute le portrait de Mercy d'Argenteau, gouverneur de la Province, puis celui du bourgmestre de Bruxelles, Vanderfosse. Certains portraits conservés dans le fond Gossart sont parmi les plus anciens. Ils sont dus à Philibert Bron, vers 1818/19. En 1818, Innocent Goubaud réalise le portrait de Madame Manson, protagoniste d'un procès en France, d'après une autre gravure sans doute. En 1819 probablement, Karl Senefelder édite les portraits de deux acteurs de l'opéra. En 1820, Caroline Châtillon dessine un portrait du duc Engelbert d'Arenberg, qui vient de mourir.

On reproduit les portraits des souverains : Madou copie un portrait de Guillaume I^{er} par Paelinck, Billoin est réputé pour ses portraits de Léopold I^{er}, Joseph Schubert était loué également pour ses portraits des différents membres de la famille royale.

Les figures de politiciens sont fort prisées. Baugniet et Huard réalisent de 1835 à 1842 les portraits de 130 députés.

Les portraits d'après nature ou d'après peinture du début du règne de Léopold I^{er} font place à la fin du règne, à des portraits d'après photographies. Les copies successives, en Belgique et à l'étranger, aboutissent à de bien pauvres figures. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on exécutera de plus en plus de lithographies d'après des photographies, et ce sera mentionné comme preuve de l'exactitude. C'est le cas en 1865 pour le portrait du Comte Gustave de Lannoy que Warnots lithographie d'après une photographie pour servir de frontispice à l'*Annuaire de la noblesse de Belgique* [fig. 48].

On exécute aussi les portraits d'artistes (peintres et musiciens), de savants et de ceux qui font l'actualité [fig. 49]. Ce sont parfois des figures édifiantes, aujourd'hui complètement tombées dans l'oubli. Quand plusieurs éditeurs choisissent un même sujet, cela donne parfois lieu à des litiges et à des comparaisons querelleuses.

5. L'actualité, la caricature

VAN DER MARCK (p. 93) voit pour cause de l'absence de maîtres de la caricature en Belgique le fait qu'il n'y a jamais eut de véritable terreur dans notre pays. Il est vrai que les caricatures et gravures politiques ou sociales sont moins féroces en Belgique que dans les pays voisins dans la première moitié du XIX^e siècle. Mais ce n'est plus le cas ensuite. Les estampes politiques de Félicien Rops - *L'ordre règne à Varsovie* - ou les dénonciations de l'hypocrisie et du manque d'humanité de certains religieux [fig. 50] - n'auront rien à envier aux charges des meilleurs Français.

¹⁶⁰ ORIS, Michel, *Le contexte économique et social* dans HALLEUX, Robert, VANDERSMISSEN, Jan, DESPY-MEYER, Andrée et VANPAEMEL, Geert (dir.), *Histoire des sciences en Belgique, 1815-2000*, première partie, *De la fondation des universités au discours de Seraing [1815-1927]*, Bruxelles, Dexia Banque - La Renaissance du Livre, 2001, p. 49-50.

*Les événements précurseurs de la Révolution donnèrent à la lithographie un vigoureux essor; pas une mesure de Gouvernement qui, aussitôt, ne trouvât sa répercussion en des images le plus souvent, il faut le reconnaître, dénuées surtout de portée artistique, mais bien accueillies de la foule dont elles traduisaient les idées de façon satirique. Le plus souvent ces feuilles volantes sont insérées dans des recueils comme La Sentinelle des Pays-Bas ou Le Manneken. Le puissant intérêt de ces pages pour nous est d'avoir rendu sensibles les courants d'idées fugitives. La liberté d'enseignement, le retour des jésuites, le pétitionnement organisé par le clergé dans les Flandres pour l'abrogation des lois restreignant sa liberté d'action, tout cela donne lieu à de nombreuses lithographies (HYMANS, *Lithographie*, p. 431-432).*

En quelques années, la lithographie a créé la légende napoléonienne, positive (par les allégories) ou négative (par la caricature). Juste retour des choses, puisque Napoléon avait été un des premiers à percevoir l'intérêt de la lithographie, mais avait aussi exercé une grande censure sur la presse.

La mort de Napoléon, le 5 mai 1821, suscite de nombreuses caricatures, françaises ou publiées dans notre pays :

La lithographie est dans une activité extraordinaire : déjà plusieurs caricatures ont paru, et l'on en annonce encore d'autres; toutes sont extrêmement piquantes, tant par le choix des sujets que par la manière burlesque dont on les représente (L'Oracle, 9 juillet 1821).

Ces gravures se multiplient tellement qu'une censure intervient :

Depuis quelques jours, les caricatures se multiplient à l'infini, et l'on en annonçait plusieurs autres qui devaient paraître. Toutes avaient pour objet de jeter le ridicule sur quelques circonstances du moment; mais hier la vente en a été interdite et depuis cet instant elles ont disparu (L'Oracle, 14 juillet 1821).

Jobard n'est pas de reste :

Tandis que la police de Paris fait saisir¹⁶¹ les estampes et les brochures qui sont relatives à la mort de Napoléon Buonaparte, nos lithographes en publient chaque jour de nouvelles. Il vient de sortir des ateliers de M. Jobard une brochure lithographiée intitulée Sentiment d'un citoyen sur les cancers héréditaires, douzième édition. La figure représente un enfant couché ayant une épée au chevet de son lit; un fantôme lui apparaît tenant dans ces mains une couronne de lauriers et dit ces mots : Votre père en est mort, vous en mourrez, votre aïeul n'en est pas mort... Se trouve à Bruxelles, rue de Loxum, n° 289. Prix 1 fr. 50 (L'Oracle, 5 septembre 1821).

Employé de Jobard, Van Hemelrijck semble le seul à s'être adonné à la satire quelques mois avant la révolution. Les gravures publiées dans le Manneken par Jobard sont cependant davantage tournées contre Charles X. Jobard oppose l'absolutisme du roi de France à l'attitude bon enfant du souverain des Pays-Bas (*Les rencontres du roi Guillaume*). Celui-ci est présenté sous son jour le plus paternalisme et sur un ton gnanngnan qui a dû apporter de l'eau au moulin de ceux qui accusaient Jobard de servilité.

Les scènes de la révolution ont inspiré quelques planches à Madou et ses confrères (voir Répertoire des lithographes). Tels les photographes de guerre plus tard, les dessinateurs suivent de près les événements dans le centre ville (Madou) et la périphérie (Lauters, Simonau). La lithographie rend fidèlement les croquis pris sur le vif.

La lithographie nous met jour par jour sous les yeux les événements mêmes de la Révolution, tant ceux de Bruxelles que ceux de la province. À côté de Madou, Van

¹⁶¹ Le pouvoir français est évidemment plus chatouilleux quant aux estampes napoléoniennes : France. De Paris, le 19 juillet. Des commissaires de police ont saisi aujourd'hui diverses brochures relatives à la mort de Napoléon. On a également saisi des lithographies qui représentaient ses derniers moments, ses funérailles et son tombeau. Plusieurs pierres lithographiées, sur lesquelles étaient divers sujets, ont aussi été saisies ces imprimeurs (Journal de Bruxelles, 23 juillet 1821).

Hemelryck, Lauters, Simonau, Van Genck, E. Verboeckhoven, E. Montius, déjà mentionné, apparaissent Jacques Sturm (1808-1844), Louis Huard, né en 1823 à Aix-en-Provence, mort à Londres en 1874, Théodore Fourmois (1814-1871) et les Anglais Mogford et T.S. Cooper¹⁶².

Grâce à la rapidité d'exécution de la lithographie, on assiste à une diversification de la caricature, qui colle davantage à des anecdotes et à des faits ponctuels plutôt qu'à la dénonciation d'une situation permanente. Au XVIII^e siècle, on traitait de thèmes généraux comme l'exploitation des pauvres par les riches, les pyramides sociales, etc. La reproduction en gravures de la série des tableaux moralisateurs de William Hogarth, *Le Mariage-à-la-Mode* [sic] (1743-1745) a connu un vif succès. La caricature était utilisée par l'opposition au pouvoir en place ou contre un ennemi en temps de guerre, comme celles du Britannique James Gillray (1757-1815) contre Napoléon I^{er}. Avec la lithographie, de nouvelles possibilités sont offertes : on peut exécuter en une nuit une estampe en rapport avec un fait bien précis, et parfois tellement ponctuel qu'il est difficile d'en comprendre aujourd'hui la signification !

Des événements extraordinaires de l'actualité suscitent aussi l'intérêt du public et sont détournés de manière séditieuse :

La gigantesque baleine qui vint s'échouer sur la plage d'Ostende le 4 novembre 1827, est le sujet d'une foule d'images lithographique. La baleine, achetée par H. Kessels, d'Ostende, officier d'artillerie en disponibilité, fut exhibée partout, même à Paris. Kessels était décoré de la légion française pour avoir sauvé l'équipage français d'une goélette échouée près d'Ostende. Plus tard, il mit son épée au service de la cause nationale. La baleine et lui ne firent qu'un dans les images satiriques où Hollandais et Belges faisaient intervenir le cétacé comme machine de guerre (HYMANS, *Lithographie*, p. 432).

Rops et Ghémar [fig. 51-52] offrent d'amusantes critiques des expositions de peinture. On notera, dans son pastiche de *l'assassinat du bourgmestre Laruelle*, le fusil qui casse le cadre. Ghémar précède de loin Windsor Mc Cay, pionnier de la bande dessinée dont le héros sort de la case (*Little Nemo in Slumberland*, 1905).

Alors qu'en France, l'alliance de la lithographie avec la presse apparaît au début des années 1830, avec *La Caricature* et *Le Charivari* (1832), en Belgique, il n'y a pas de quotidien qui en fasse usage. Dans les périodiques, on retiendra le mensuel *Le Messenger des Sciences et des Arts*, qui publie des lithographies à partir de 1823, et quelques publications satiriques, par exemple *L'Argus* (1845-1848¹⁶³) [fig. 53], *le Crocodile* (1853-1855) [fig. 54], financé par Rops qui fournit des lithographies hostiles à Napoléon III, notamment au sujet du siège de Sébastopol; ce sera l'hebdomadaire bruxellois le plus vendu à cette époque, *Le Charivari belge* (1854), l'*Uylenspiegel*, fondé par Félicien Rops en 1856 [fig. 55] et qui vivra une dizaine d'années, et *L'Espiegle* (1863-1868) [fig. 56].

Le pouvoir établi craint la puissance de l'image. En France, une circulaire du ministre de la police adressée aux préfets, le 30 mars 1852 le prouve :

*Parmi les moyens employés pour ébranler et détruire les sentiments de réserve et de moralité qu'il est si essentiel de conserver au sein d'une société bien ordonnée, la gravure est un des plus dangereux. C'est qu'en effet la plus mauvaise page d'un mauvais livre a besoin de temps pour être lue et d'un certain degré d'intelligence pour être comprise, tandis que la gravure offre une sorte de personnification de la pensée, elle lui donne du relief, elle lui communique, en quelque façon, le mouvement et la vie, présentant ainsi spontanément, dans une traduction à la portée de tous les esprits, la plus dangereuse de toutes les séductions, celle de l'exemple*¹⁶⁴.

¹⁶² Hymans, *Lithographie*, p. 432-433.

¹⁶³ Cette revue illustre aussi l'actualité française, par exemple, le 10 décembre 1848, un combat de coqs figure l'opposition entre Louis-Napoléon, Thiers, Ledru-Rollin... (cité par Dumont, Georges-Henri, *Le miracle belge de 1848*, Bruxelles, Le Cri, p. 205-206).

¹⁶⁴ Circulaire citée par CHABANNE, Thierry, *op. cit.*

Il est très regrettable que le dossier lithographie (dossier de la police 893) ait disparu des Archives de la Ville de Bruxelles (voir chapitre Jobard). Il est fort probable qu'il contenait des directives d'une semblable teneur. Le pouvoir sait que, comme le dira Régis Debray, *l'image est plus contagieuse, plus virale que l'écrit*¹⁶⁵. Elle est donc beaucoup plus dangereuse : l'image est beaucoup plus directe, a un effet immédiat sur les émotions et l'imagination. Les délits par caricature pourront donc être plus sévèrement réprimés que les écrits.

*En 1866, Odilon Delimal, rédacteur en chef du satirique L'Espiegle, est jugé par la Cour d'Assises du Brabant et condamné à un an de prison et une amende de 1000 francs pour avoir publié une caricature représentant des chefs d'État étrangers, dont l'Empereur d'Autriche, Napoléon III et Bismarck, pendus à un gibet. Remarquons que le rédacteur est coupable d'offenses envers la personne de souverains étrangers et d'avoir attaqué leur autorité par un dessin ; autrement dit les articles — pourtant injurieux eux aussi — ne sont pas poursuivis. Pour l'avocat général, l'offense par caricature est bien plus outrageante que l'écrit, car elle frappe les sens d'une manière beaucoup plus saisissante : un écrit aurait attiré bien moins de curieux que cette gravure*¹⁶⁶.

6. La cartographie et la topographie

La géographie est une des premières bénéficiaires de la lithographie. Auparavant, les cartes en taille-douce, qui nécessitaient un travail de précision - traits, textes, indications des reliefs - avaient un prix de revient élevé. Les cartes étaient des estampes de luxe. Dès les premiers balbutiements de la lithographie, des cartes sont réalisées : Johann Christoph von Aretin, associé de Senefelder, réalise les quatre cartes historiques de Bavière en 1809 [fig. 57]. L'intérêt pour la cartographie est évidemment suscité dans le grand public par le fait que les événements politiques ont sans cesse modifié les frontières entre la Révolution française et le Congrès de Vienne. Après celui-ci, le public est avide de visualiser comment l'Europe a été partagée. Quels sont les pays, les forces en présence ?

*D'anciens cuivres gravés avec des cartes ou des plans de ville furent couramment transférés sur pierre lithographique, pour être par la suite corrigés, si nécessaire, et réimprimés par cette technique, qui permettait un gain de temps appréciable pour les tirages de plus en plus élevés*¹⁶⁷.

La reprise de contacts commerciaux avec d'anciens ennemis suscite une curiosité pour leurs pays, tandis que certaines régions toujours troublées font l'objet de nombreux articles dans les journaux et donnent des idées à des éditeurs : Picard, pendant toute l'année 1823 publie une petite annonce dans le *Journal de Bruxelles* : *Dans un moment où le sort de la Grèce va être décidé, le public verrait avec plaisir une bonne carte de ces contrées [...]*. Le développement rapide du chemin de fer dans notre pays provoque de nombreuses éditions des cartes des voies ferrées. Le développement de la sociologie et des statistiques provoquent l'apparition de cartes colorées ou "tramées" selon certains critères : dans sa *Carte de la France éclairée*, publiée à Paris en 1824, Charles Dupin est le premier à utiliser des couleurs différentes pour montrer le développement de l'éducation dans les différentes parties de la France. L'apprentissage de la géographie dans les écoles suscite l'impression de cartes muettes¹⁶⁸. Nous verrons que Jobard en éditera en 1825.

7. Les manuels scolaires, les ouvrages scientifiques et techniques

¹⁶⁵ DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 96.

¹⁶⁶ BARTIER, John, *Odilon Delimal, un journaliste franc-tireur au temps de la première Internationale*, Édité et présenté par Francis Sartorius, Préface de Jean Stengers, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983, p. 2-3.

¹⁶⁷ DE SOUSA, Jörg, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Arts et Métiers du Livre, 1998, p. 70.

¹⁶⁸ La première dont nous ayons trouvé trace est une carte gravée muette du Brabant méridional diffusée par les frères Delemer à Bruxelles (*L'Oracle*, 25 octobre 1821).

En Belgique, le premier livre scolaire illustré par la lithographie est *Petite histoire sainte* depuis la création du monde, jusques et inclus l'ascension de N.S.J.C., mise à la portée des enfants, en 40 tableaux lithographiques, avec texte, destiné pour l'enseignement simultané des écoles belges, in-4° oblong. La première édition est sortie de presse en 1821 chez Casterman. L'auteur est Charles Lecocq, inspecteur de l'enseignement, qui a été en contact avec le pharmacien montois Gossart, pionnier de la lithographie en Belgique. Les illustrations, 24 lithographies, sont imprimées par Jobard (voir Catalogue Jobard). 75 exemplaires ont été distribués dans les écoles, apparemment avec un subside du gouvernement. En permettant à l'image d'entrer à l'école primaire, la lithographie est un remarquable outil de démocratisation. La lithographie est utilisée pour des abécédaires pour enfants, car elle peut montrer toutes les formes des lettres. L'image est en effet un moyen privilégié d'apprentissage pour les enfants. *Supposée immédiatement compréhensible, l'image y [dans l'enseignement] est perçue comme une "langue naturelle", qui jouit, en outre, d'un pouvoir particulier de la mémoire; et c'est enfin en captivant le regard, elle offre une voie d'accès privilégié au "cœur",* écrit Isabelle Saint-Martin. Au XIX^e siècle, on est convaincu que tenir les yeux d'un enfant, c'est tenir son intelligence¹⁶⁹.

Les sciences naturelles utilisent volontiers la lithographie : planches en noir et blanc ou coloriées, puis chromolithographies : fleurs et fruits, insectes, oiseaux... Les publications de botanique et de zoologie illustrées par la lithographie sont appréciées, et l'on trouve déjà des planches de fruits délicatement coloriées dans les *Annales générales des sciences physiques* (1819-1821, voir catalogue Jobard). Les classifications effectuées au XVIII^e siècle par les grands naturalistes (Linné, Buffon) ont développé l'intérêt pour les représentations des règnes animal et végétal. Une édition de Buffon par Lejeune paraît à Bruxelles en 1828 (voir Répertoire des lithographes). L'illustration d'anatomie humaine a aussi très fort évolué avec la lithographie : la précision et la rapidité d'exécution sont un gain appréciable, mais aussi la souplesse du trait qui donne un rendu plus naturel des matières organiques. Le chirurgien Jules Cloquet, à Paris, est le premier à y avoir recours (voir chapitre Jobard et catalogue Jobard). En 1871, Quetelet fait imprimer une planche d'un de ses ouvrages par Simonau et Toovey [fig. 58].

La relative facilité des voyages lointains amène un intérêt pour les peuplades des autres continents. En témoigne la curiosité énorme que suscitait le passage en Europe d'indigènes : Saartjie Baartman, dite Vénus Hottentote, exhibée en Europe de 1810 à 1815, les Osages montrés en spectacle chez nous [fig. 59]. Au début du XIX^e siècle, les "sauvages" offrent matière à des lithographies accentuant, de manière parfois morbide, les "particularités anatomiques", ou faisant preuve de ce qu'on appellerait aujourd'hui un "racisme angélique", c'est-à-dire une bienveillante attention pour ceux que l'on estime inférieurs.

Dans le domaine technique, les planches de descriptions de machines prennent une importance considérable, à tel point que Jobard déclarera, dans sa vision optimiste et généreuse du progrès, que le dessin technique est le langage international des ingénieurs et permettra de rapprocher les peuples. Un des buts de la création du *Manneken* par Jobard est d'ailleurs la vulgarisation scientifique :

Toute invention nouvelle, d'une utilité pratique ou générale, sera consignée dans notre journal, accompagnée de planches qui en facilitent l'intelligence; c'est ici surtout que l'utilité de la lithographie est frappante, une simple figure faisant mieux comprendre une machine que cent pages de description; et les artisans auxquels les occupations et la fatigue de la journée ne permettent pas d'assister à des cours publics, trouveront le soir

¹⁶⁹ SAINT-MARTIN, Isabelle, *Voir, savoir, croire : Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle* (Coll. *Histoire culturelle de l'Europe*, 5), Paris, Honoré Champion, 2003, p.185. Ceci vaut également pour les adultes : dans un texte, ce sont les anecdotes que l'on retient le plus, parce qu'on peut les visualiser, contrairement à des textes abstraits. L'image frappe l'imagination, procure un plaisir immédiat. Quand un enfant ouvre un livre qu'il ne connaît pas, il regarde d'abord s'il y a des images. Avouons-le, adultes, nous faisons souvent de même !

notre feuille dans les lieux de leur réunion; ils en regarderont du moins les images parlantes; ils y penseront [...] (Prospectus du *Manneken*, 1827, p. 3).

Le 24 décembre 1848, L'Indépendance belge répercute une idée du Ministre Rogier et de l'artiste Heyndrickx, sans préciser les sujets ni la technique graphique :

Jusqu'ici, l'imagerie n'a été qu'un accessoire de luxe pour les publications illustrées de la librairie; on veut lui assigner un but utile et populaire et la faire servir à la diffusion des connaissances. On s'occupe à cet effet d'une publication d'images à deux sols, qui aura lieu avec l'encouragement du gouvernement.

8. Les albums d'étrennes

L'amélioration des conditions économiques amène un meilleur pouvoir d'achat; la bourgeoisie peut se permettre l'acquisition d'ouvrages plus futiles, juste pour le plaisir de l'œil. Des albums de Madou, publiés par Dewasme, seront repris par Charles Motte à Paris, qui imprime *Album de Douze Petits Sujets pour l'année 1830* et *Étrennes pour 1831*. En 1836, Dero-Becker fils édite *Étrennes Pittoresques ou Collection de 40 Rébus lithographiés d'après les dessins de Madou*. L'année suivante, *Promenades au parc de Bruxelles. Étrennes lithographiques* de Pierre Degobert offre six vues du Parc de Bruxelles à différentes heures du jour.

9. Les ouvrages de mode

Un nouveau type de périodiques apparaissent avec la montée de la bourgeoisie et l'accélération de la production et la diversification des vêtements. Les journaux de mode destinés aux femmes (*Journal des dames et des demoiselles*, etc.) connaissent une grande vogue¹⁷⁰. Ce sont le plus souvent des contrefaçons de publications parisiennes, la capitale française étant la référence du bon goût. Les publications destinées aux femmes sont-elles une conséquence de la notion d'égalité prônée par la révolution ? Cette égalité est toutefois très relative : les matières destinées aux femmes se limitent à la femme elle-même, à son apparence et à la gestion de son logis et de sa maisonnée. Les publicités et articles de fond - politiques, scientifiques - dans les journaux de la période hollandaise et du règne de Léopold I^{er} s'adressent exclusivement aux "Messieurs". Les premiers lithographes belges à exploiter le filon de la gravure de mode sont les frères Williaume, avec le *Journal des Dames et des Modes*, dès 1818, suivis par Tallois, avec *Le Conseiller des Grâces ou l'indicateur des Modes*, 1824-1826, qui recopie les gravures parisiennes du *Journal des Dames et des Modes*, et Dero-Becker avec *La Papillotte*, en 1832.

10. Les recueils de costumes

Ces albums sont très prisés par les artistes - peintres, sculpteurs, gens de théâtre - qui y trouvent une riche documentation, non seulement pour les costumes, mais aussi pour quantité d'accessoires, d'autant que ce type d'album est en général colorié à la main et donne donc davantage d'indications. Ces planches - qu'elles soient de types historique, folklorique (souvent dans un but d'exaltation de l'esprit national) ou militaires (présentant les uniformes dans leurs moindres détails) sont aussi fort appréciées par la bourgeoisie pour leur aspect décoratif. Encadrées, les estampes de ce type sont un ornement de choix pour les salons et cages d'escaliers.

¹⁷⁰ Un bon aperçu est donné dans COPPENS, Marguerite, *Mode en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles, Les amis des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1996, p. 103-118.

Les costumes sont évidemment présents dans les estampes napoléoniennes. Quant aux costumes de l'armée des Pays-Bas, leur publication était en général encouragée, c'est-à-dire soutenue financièrement, par le ministère de la guerre. Par exemple, *Militaire Costumen van het Koninkrijk der Nederlanden*, édité en 1825 par Schouten-Parmentier.

Des planches de costumes étaient fréquemment aussi incluses dans les albums de "voyages pittoresques". Le premier exemple en Belgique est la *Description de Java* éditée par Jobard.

En France, des ouvrages comme celui de Frédéric Hottenroth, *Costumes, armes, bijoux, céramique, ustensiles, outils, objets, mobiliers, ... chez les peuples anciens et modernes*, Paris, Goérinet, 1840 ont été jusqu'aujourd'hui d'importants ouvrages de référence¹⁷¹.

11. Les guides touristiques et keepsake

On trouve déjà à la fin du XVIII^e siècle quelques guides pour les grandes villes comme Bruxelles ou Liège ou des cités touristiques comme Bruges. Ces guides sont parfois illustrés d'un frontispice ou de quelques planches en taille-douce. Après la révolution belge, les guides touristiques connaîtront un grand essor avec le développement du chemin de fer (on retiendra les *Itinéraires pittoresques du chemin de fer de Liège à Aix-la-Chapelle*, illustré de lithographies de Ponsart de Malmedy). La reprise des relations avec l'Angleterre provoque une certaine anglophilie. Le terme "Keepsake" devient à la mode dans le titre des livres touristiques. Difficile à traduire, ce terme signifie "souvenir", "objet gardé en souvenir de quelqu'un ou de quelque chose", "objet auquel on attache une valeur sentimentale". Ainsi, en 1846, la Société des Beaux-Arts annonce que *La Terre-Sainte illustrée* formera "le plus beau Keepsake religieux qui ait paru en Belgique" !

On trouve aussi régulièrement des estampes isolées à l'usage des voyageurs étrangers ou pour l'exportation, avec une légende bilingue, par exemple *Liège. Hôtel de Ville. The town Hall*, dessiné par Ghémar en 1840, imprimé par Degobert et diffusée par D. Avanzo et Cie, qui fournissait certainement ses confrères dans d'autres pays (voir infra, les Tesini).

12 L'imagerie religieuse

Au début du XIX^e siècle, on trouve quantité de souvenirs mortuaires¹⁷² illustrés de gravures en taille-douce, qui sont rarement personnalisées (vu le coût, elles servent à plusieurs défunts) [fig. 60]. Les images pieuses (images de missel, souvenirs de communion, souvenirs mortuaires...) utilisent encore la taille-douce jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Mais dans de nombreux cas, à partir des années 1850, des typographes impriment les données du verso au dos d'images en bichromie (fond beige) avec rehauts dorés, le plus souvent pré-imprimées à Paris par les éditeurs saint-sulpiciens. Une série d'éditeurs-imprimeurs sont en effet installés dans le quartier de l'église Saint-Sulpice - Basset, Dopter, Charles Letaille, Ledoyen - et réalisent des impressions souvent mièvres (Vierge, Sacré-Cœur) ou doloristes qui ont valu une connotation péjorative à la production "saint-sulpicienne". Il s'agit souvent de plus ou moins bonnes reproductions de tableaux religieux. Deux images très répandues à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e sont des reproductions de l'*Ecce Homo* [fig. 61] de Guido Reni (1572-1642) et la *Mater Dolorosa* de Carlo Dolci (1616-1686) [fig. 62]¹⁷³. Au premier Congrès catholique de Malines, en 1863, on fustige ces *images à surprise*, ces

¹⁷¹ Ce livre reste un ouvrage de référence, il a notamment été la principale source pour les costumes et décors des aventures d'Alix par Jacques Martin (information orale du dessinateur, 1982).

¹⁷² Voir PIROTTE, Jean, *Images des vivants et des morts. La vision du monde propagée par l'imagerie de dévotion dans le Namurois. 1840-1965*, Louvain-la-Neuve, Collège Erasme, Bruxelles, 1987.

¹⁷³ LERCH, Dominique, *L'image dans l'imagerie pieuse en Alsace (1848-1914). Souvenirs d'ordination et souvenirs mortuaires dans Usages de l'image au XIX^e siècle*, (MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves et SAVY, Nicole dir.; préface de Maurice AGULHON), 1992, p. 39-49.

*représentations sensuelles et molles qui faussent le goût et énervent la piété*¹⁷⁴. Au XX^e siècle, cette imagerie sentimentale, parfois à bord ajouté imitant la dentelle¹⁷⁵ pour en augmenter la joliesse, voire parfumée, persiste notamment grâce à l'important éditeur d'images pieuses Bouasse-Lebel, établi 9 rue Mabillon à Paris. Elle s'inspire notamment des compositions d'Etienne Azambre (1859-1933), élève de Bouguereau, membre de la Société Saint-Jean l'Evangéliste. Un bon exemple est la Trinité avec Dieu le Père coiffé d'une tiare, reflet de l'idéologie ultramontaine, où la distance du Père au Pape n'est pas grande¹⁷⁶. Les combinaisons de textes et d'images deviennent parfois tellement fantaisistes que l'autorité religieuse belge réagit et tente d'imposer un visa diocésain.

Des firmes comme celle de Jacques Petyt à Bruges, adoptent à cette époque, en réaction semble-t-il contre l'invasion d'images françaises, un style plus sobre et irréprochable, imitant les miniatures médiévales, ou présentant de simples textes noirs avec lettrines rouges, entourés d'un ornement géométrique, à la manière des canons liturgiques [fig. 63]. A la fin du XIX^e siècle, la Société Saint-Augustin à Bruges, et Vande Vyvere-Petit (successeur de la Veuve Jacques Petyt) éditent des chromolithographies dans le goût néo-gothique.

Les souvenirs mortuaires sont évidemment davantage personnalisés que les images de missel : entre 1850 et 1880. Nous avons retrouvé de nombreux souvenirs mortuaires illustrés de lithographies. Ce sont rarement des portraits, à moins qu'il ne s'agisse de personnalités, comme Félix de Mérode en 1857 par Billoin¹⁷⁷ [fig. 64]. Plusieurs ont été réalisés dans les années 1870 par le Gantois Florimond Van Loo [fig. 65]. Mais pour la plupart, les dessins lithographiés représentent des scènes funéraires [fig. 66a-b]. Le lithographe Anverso Vandennest disposait de quelques vues d'église, comme Hoboken, Berchem ou Saint-Willibrord à Anvers [fig. 67], qu'il utilisait en fonction de la paroisse du défunt. Dans tous ces exemples, le recto et le verso sont imprimés par un lithographe belge. Les portraits lithographiques [fig. 68] continuent encore une dizaine d'années après l'apparition de souvenirs avec photographie collée.

13. Les romances

La typographie peu adaptée à l'édition musicale : les raccords se voient, et la taille-douce est chère. La lithographie est la technique idéale pour les partitions musicales, souvent agrémentées d'un dessin qui est mêlé à un lettrage ornemental lithographié lui aussi.

Comme le fait remarquer VAN DER MARCK (note 24, p. 234), les partitions - chants populaires, marches, romances - ornées de vignettes par Madou, Lauters, Kreins, Van Hemelrijck et d'autres, mériteraient une étude¹⁷⁸ : souvent de telles partitions sont le résultat d'une étroite collaboration d'un groupe d'amis : Adolphe Quetelet, André Van Hasselt, Florent Delmotte, Mathieu-Edouard Smits pour les textes, qui sont mis en musique par J. B Stevens, Ch. Aug. Lis, le baron Auguste de Peellaert, L.N. Groetaers, F. Campenhout, J.C. Smets et P. K.

¹⁷⁴ Cette condamnation est citée par PIROTTE, Jean, *Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours. Introduction à l'étude d'un "média" dans Imagiers de paradis : images de piété populaire du XV^e au XX^e siècle*, cat. exp., Musée en Piconrue, Bastogne, Crédit Communal, 1990, p. 55.

¹⁷⁵ On appelle aussi ces images canivets, car les plus anciennes étaient découpées manuellement au canif. Au XIX^e siècle, il s'agit de dentelle mécanique à l'emporte-pièce.

¹⁷⁶ LERCH, Dominique, *L'image dans l'imagerie pieuse en Alsace (1848-1914). Souvenirs d'ordination et souvenirs mortuaires dans Usages de l'image au XIX^e siècle* (MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves et SAVY, Nicole dir.; préface de Maurice Agulhon), 1992, p. 39-49.

¹⁷⁷ C'est une copie légèrement réduite de la lithographie parue en frontispice de l'*Annuaire de la Noblesse* en 1855 (lithographie de Tuerlinckx d'après Schubert).

¹⁷⁸ Une exposition, "Partitions musicales 1820-1920", présentant la collection de partitions musicales illustrées de Pierre Istace en 166 planches, au Centre de la Gravure de La Louvière, du 22 janvier au 7 avril 2005, donnait un bon aperçu de ce type de document.

Michelot. Ces romances sont parfois publiées dans des périodiques, comme *L'Artiste* (voir Catalogue Dewasme).

14. Publicités et objets divers

Au cours du XIX^e siècle, l'image devient de plus en plus omniprésente; elle ne se limite plus aux livres et aux cartons où les collectionneurs gardent précieusement leurs estampes. Cette débauche est souvent au détriment de la qualité : *La lithographie envahit l'image, l'œuvre d'art va se perdre littéralement dans une multiplication, parfois médiocre, d'estampes "de genre" à bas prix, au détriment d'une vraie originalité plus noble, et pour un temps, les artistes s'en méfient et s'en écartent*¹⁷⁹. Dans la seconde moitié du siècle surtout, elle envahit la vie quotidienne sur quantité de supports et dans des buts très variés¹⁸⁰ :

- Publicités : affiches en rue et affichettes collées sur carton dans les magasins [fig. 69], les images publicitaires : de chocolat, de cigarettes, les célèbres chromos Liebig initiés en 1872 et qui comptent 5.000 séries thématiques jusque 1914, notamment des séries sur les inventeurs [fig. 70 a-d], les étiquettes, les en-tête des courriers. Les chromolithographies ont abondamment été utilisées à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

La Belgique a été le principal producteur d'un type d'objet particulier : la carte porcelaine [fig. 71]. Sa durée de vie coïncide presque avec le règne de Léopold I^{er} et elle fut très courante pendant les années 1840 à 1860¹⁸¹. Deux publications ont été consacrées à la carte porcelaine, un répertoire par Georges Renoy¹⁸², puis tout récemment par le Stedelijk Museum d'Ypres¹⁸³. Actuellement assez prisée par les collectionneurs, comme en témoignent les ventes sur Internet, ces cartes sont très intéressantes tant par leur technique que par leur sujet : publicités (fabricants, marchands, artisans) ornées de représentations de la façade du magasin ou de l'usine, des travailleurs dans leurs ateliers, de vues de villes, de motifs ornementaux, calendrier, souvenir de mariage, invitation à des bals, des manifestations militaires, elles fourmillent de quantité de détails qui font le bonheur des historiens locaux. A leur époque, elles ont certainement contribué à faire apprécier par le public des lithographies fines et richement colorées.

Le répertoire des lithographes reprend de nombreux imprimeurs de cartes porcelaine, et des fabricants de carton porcelaine, comme Olin et Robert, qui participent à l'exposition d'art industriel de Bruxelles en 1841.

Les publications relatives au carton porcelaine hésitent sur la composition de celui-ci : kaolin ou blanc de plomb, mais une étude récente fait pencher pour la seconde solution¹⁸⁴. Ceci

¹⁷⁹ DE SOUSA, Jörg, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Arts et Métiers du Livre, 1998, p. 29.

¹⁸⁰ *Ibidem*, chapitre VII : la grande percée de l'imagerie populaire, p. 117-146.

¹⁸¹ A titre d'exemple de prix, les cartes de visite sur cartes-porcelaines se vendent chez Tardif, 5 rue des Paroissiens, à Bruxelles, 3, 50 francs le cent ou 5,50 francs pour 200 (*L'Indépendance belge*, 25 décembre 1847).

¹⁸² RENOU, Georges, *Bruxelles sous Léopold I^{er} : 25 ans de cartes porcelaine, 1840-1865*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1979.

¹⁸³ DEWILDE, Jan & VANDEWIJER, Frederik, *leper op porseleinkaart 1840-1890 : inventaris van de porseleinkaarten in het bezit van de stedelijke musea leper*, leper, Stedelijke musea, 2004.

¹⁸⁴ Dans sa thèse pour l'obtention d'un doctorat, *Optimalisatie van Micro-Raman Spectroscopie en Totale-reflectie X-Stralen Fluorescentie voor de Analyse van Kunstvoorwerpen* (Universiteit Gent, 2000, inédite), Peter Vandenabeele a étudié des cartes porcelaines (p. 193-196). Il détecte du blanc de plomb, mais il s'est surtout attaché à l'identification des pigments des encres : ultramarine pour le bleu foncé, bleu de Prusse pour le bleu clair, vermillon pour le rouge, mélange d'ultramarine et de vermillon pour le violet, jaune de chrome pour le jaune. Le pigment vert n'a pu être identifié. A notre demande, les laboratoires de L'IRPA vont procéder à des analyses au RAMAN pour déterminer la composition du couchage du papier. La spectrométrie Raman est une technique d'analyse moléculaire qui exploite une interaction lumière-matière. Elle tient son nom du scientifique indien Raman, qui a mis en évidence pour la première fois cette interaction et a obtenu le prix Nobel de Physique en 1930. Quand on éclaire un échantillon, une petite partie de la lumière est diffusée avec un changement de

confirme une recette donnée par Jobard dans une de ses revues. Il décrit le procédé de fabrication de ces cartes tel qu'il a été breveté par un Français¹⁸⁵.

- Décor intérieur : tours de lit, trumeaux de cheminées, frises décoratives (sans aborder le papier peint qui est un vaste domaine à lui seul), images de paravents, images de "print-rooms" [fig. 72]. Au XIX^e siècle, certaines de ces images sont réalisées en lithographie.

- Images à insérer dans un livre (signets, ex-libris, images pieuses...), images à apposer au mur : calendriers, cartons divers, souvenirs, cartes illustrées, cartes de table (indiquant les places ou menus), cartes d'invitations...

Il est maintenant admis comme grand luxe pour les dîners d'apparat, de placer à côté du couvert de chaque convive une jolie carte lithographiée [...] (L'indépendance belge, 17 octobre 1844).

- Décalcomanies à utiliser sur la céramique et le mobilier (collées sur bois), les vitrauphanies (impressions lithographiques sur papier translucide, que l'on collait sur les vitres des maisons ou des meubles. Elles étaient parfois imprimées en continu comme le papier peint), puis les décalcomanies pour enfants¹⁸⁶; les découpis chers à l'Angleterre victorienne, pour coller dans les albums ou sur du papier à lettre.

- Boîtes et coffrets, dont les célèbres bois de Spa, puis boîtes en fer blanc lithographié à partir de 1860¹⁸⁷, les jouets en papier (monuments à découper et assembler, personnages à habiller...), les jouets en tôles lithographiées et embouties (soldats, véhicules, jouets mécaniques).

longueur d'onde : c'est l'effet Raman. Celui-ci peut être observé en travaillant dans la partie visible du spectre électromagnétique. Cette technique spectroscopique a pris son essor avec l'apparition des lasers, sources lumineuses monochromatiques puissantes.

¹⁸⁵ *Procédé pour donner au papier et au carton l'aspect brillant et glacé de l'émail; par M. Christ.*

On trouve depuis quelque temps dans le commerce un papier fort, ou carton léger, couvert d'un enduit qui a l'aspect de l'émail. ce papier est employé principalement à faire des cartes de visites.

Le procédé de préparation est dû à M. Christ, qui s'est muni, pour cet objet, d'une patente à Londres. Cette invention a été récemment importée, en France et en Belgique; voici en quoi elle consiste. On fait bouillir dans vingt-quatre litres d'eau, et jusqu'à réduction de moitié, une livre de rognures de parchemin, un quart de livre de colle de poisson, et pareille quantité de gomme arabique. La dissolution, bien remuée et amenée à la consistance convenable, est mise à clarifier : on la divise alors en trois portions égales de quatre litres chacune; à la première on ajoute dix livres de blanc de plomb bien broyé à l'eau; à la seconde, huit livres, et à la troisième, six livres de la même substance. Cela fait, on étend la feuille de papier sur une planche bien unie, et on y passe à chaud et à l'aide d'un pinceau ordinaire, une légère couche de dissolution n° 1, puis on suspend le papier à l'air pendant vingt-quatre heures pour le faire sécher; après ce temps, on y passe successivement les couches n° 2 et n° 3, en ayant soin de laisser sécher chaque fois la feuille pendant le même intervalle. Elle se trouvera alors prête à recevoir l'impression de la planche gravée, qui se fait à la manière ordinaire, au moyen de la presse en taille-douce, avec cette différence toutefois qu'au lieu de charger la feuille de cartons, on place dessus une plaque en fonte de fer bien unie: l'impression achevée, le papier est de nouveau mis à sécher pendant vingt-quatre heures; après quoi on procède à l'opération de lustrage, qui consiste à placer la feuille par sa surface imprimée sur une planche d'acier bien polie, et à la passer ensuite sous les cylindres d'un laminoir, où elle éprouve une très-forte pression. En sortant de ce laminage, sa surface aura acquis le brillant et le glacé de l'émail. On reproche à ce papier de ne pouvoir résister long-temps à l'humidité et au frottement des doigts sans perdre de son lustre, et d'être noirci par son contact avec les vapeurs d'hydrogène sulfuré; on a remédié au premier inconvénient, et on éviterait aisément le second en substituant au blanc de plomb du gypse qui est moins altérable. On peut donner au papier toutes les couleurs qu'on désire, en les mêlant préalablement avec l'enduit. (Repertory of patented, Bulletin. de la Société d'encouragement). (Jobard, J.B.A.M. Papier porcelaine dans L'Industriel ou revue des revues, t. 2, 1829, p. 174).

¹⁸⁶ Ces décalcomanies ont subsisté jusque dans les années 1960. En dérivent les Alfac et autres Decadry qui ont fait fureur dans les années 1960 à 1980, jusqu'à ce qu'ils soient détrônés par les possibilités de la micro-informatique.

¹⁸⁷ La conservation d'aliments, de médicaments et de quantité de produits dans des boîtes de fer étamées a provoqué un essor fulgurant de la fabrication de ces boîtes. Ainsi, Madame Yvette Dardenne, de Petit-Hallet, en possède plus de 47.000 différentes.

La chromolithographie permet le développement d'une illustration plus populaire¹⁸⁸. Il est possible que le goût pour les chromolithographies aux couleurs vives ait été favorisé par les goûts néos qui a remis à l'honneur les couleurs lumineuses et saturées en faveur au Moyen Age ou les riches tonalités néo-classiques, par opposition à des tons plus pastels en faveur au XVIII^e siècle. Après la Première Guerre, elle sera supplantée par la photogravure, souvent médiocre dans ses débuts, car elle n'utilise encore que des trames grossières.

3.3.6 L'impact de la lithographie en Belgique

Les débuts de la lithographie sont laborieux, et c'est bien compréhensible, car les nouveautés concernent toute la chaîne de production : la fabrication d'un papier de qualité, d'encre et de crayons lithographiques, de presses; la formation des dessinateurs et des ouvriers-imprimeurs. Un maillon faible suffit à ruiner le produit final.

Toutes ces premières planches étaient d'assez mince valeur artistique. Il s'agit de portraits mal dessinés, le plus souvent, ou d'épisodes et de types locaux, de petits événements tracés d'un crayon pesant et baveux. L'intérêt purement historique de telles œuvres explique à suffisance le prix parfois élevé qu'elles atteignent dans les ventes. Subordonnée comme elle l'était à l'expérience ou mieux à l'inexpérience des imprimeurs, la lithographie devait naturellement gagner en importance au fur et à mesure des progrès des ouvriers (HYMANS, Lithographie, p. 423).

Un article du *Courier belge* du 3 septembre 1842, *Ce que la peinture doit à la lithographie* (non signé, mais à l'évidence de la main de Jobard), relève l'impact positif de la lithographie sur la formation des artistes :

[Elle] peut revendiquer l'honneur d'une partie des progrès effectués par la peinture actuelle; parce qu'elle a vulgarisé les bons modèles, répandu les créations des grands maîtres et mis le crayon à la main d'une foule de jeunes gens, qui sans cela n'eussent peut-être jamais connu le secret de leur vocation. Il est incontestable que tous les ateliers de lithographie sont autant d'académies de dessin, où les jeunes artistes viennent, comme on dit, se dégrossir, et s'habituer à discuter chaque instant, sur les qualités plus ou moins remarquables d'une épreuve. C'est là qu'ils apprennent à bien voir et à se former mutuellement le jugement pittoresque. Si depuis 1830 il a surgi un plus grand nombre de jeunes talents qu'à une autre époque, il n'en faut pas douter, c'est à l'introduction de l'art lithographique que cela est dû en très grande partie. [...]; Celui qui sait dessiner et juger d'un dessin est bien prêt d'être peintre, et la lithographie a déjà formé un nombre considérable de dessinateurs, tout en rétribuant leurs premiers essais; avantage que les Académies n'offrent pas.

La rapidité de la formation attire les apprentis et permet une meilleure rentabilisation pour les patrons. Depuis la fin des corporations, la formation des artistes a subi de profondes modifications¹⁸⁹. La lithographie, en participant à la démocratisation du monde du livre, démocratise l'accès à l'art et à la culture en général pour un plus grand nombre de lecteurs, mais elle démocratise aussi l'accès à une carrière artistique. Une fois formé, l'artiste peut prendre sa liberté beaucoup plus rapidement, ce qui ne va pas sans causer une certaine amertume chez son ancien maître. La concurrence est rude, et certains n'hésitent pas à débaucher les bons éléments chez leurs concurrents.

¹⁸⁸ Les "vrais amateurs" préfèrent le noir et blanc, les "valeurs", à l'instar des Goncourt qui ne collectionnent que les dessins (HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 176).

¹⁸⁹ Au sujet de l'évolution du monde artistique, voir : LOIR, Christophe, *L'émergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)* (*Études sur le XVIII^e siècle*, Hors série n°10, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2004).

Une fois les difficultés de départ résolues, les progrès sont notables et la lithographie peut acquérir ses lettres de noblesse et être reconnue comme un art :

On ne tarda pas à comprendre combien le dessin sur pierre offrait de ressources à la libre imagination de l'artiste, et bien peu résistèrent dès lors au désir de tenter au moins l'aventure, couronnée de succès divers mais toujours productive, de travaux nécessairement intéressants, car ils appartiennent à l'histoire de l'art (Ibid.).

Dans les années 1830, les albums lithographiques connaîtront une vogue extraordinaire, qui suscite une estampe satirique de Madou, *Les coureurs de dessins* (planche 15) publiée en 1835 dans la revue *L'Artiste*, qui l'accompagne, p. 117, d'un long commentaire :

Depuis quelques années la manie des albums est devenue une véritable fureur. Tout le monde veut avoir un album, depuis l'épicier jusqu'au magistrat, depuis le diplomate jusqu'à l'humble commis. Et comme la production (style économique) des dessins ne nécessite aucune mise de fonds, les badauds font produire l'artiste comme une machine à vapeur de la force de 500 chevaux... J'ai pris le parti de réclamer publiquement contre une persécution inouïe et je viens vous demander si réellement les artistes sont des machines à part dans la civilisation, abandonnés, parias sociaux, à l'indiscrétion du premier venu, qui, le sourire sur les lèvres et la main droite perfidement tendue en avant, vient leur dire d'une voix flûtée : donnez-moi un petit dessin ? C'est qu'on a pas d'idée de l'acharnement avec lequel on nous poursuit [...]

La lithographie sera à l'honneur pendant un demi-siècle. Ce n'est que dans les années 1870¹⁹⁰ et surtout 1880 que lithographie et gravure en relief seront détrônés par les procédés photomécaniques. Mais une fois son rôle social accompli - la reproduction, l'image documentaire -, elle peut connaître une nouvelle vie à la fin du XIX^e siècle, acquérir un nouveau statut, être une arme pour les artistes. Le ton est donné par les Parisiens. Leurs affiches aux grands aplats - les « estampes de la rue » - modifient la physionomie de la ville¹⁹¹.

A ce moment, Paris commençait à se préoccuper de comprendre l'art amer et satirique, d'une étrange force dans son accentuation voulue et simplifiée du caractère de la forme, que des dessinateurs savants et hardis imposaient à la foule. On discutait leur affirmation réaliste de la laideur dans les types et dans les attitudes, car on se méprenait sur la signification des œuvres du groupe. Raffaelli avait montré la voie. Forain, Willette, Steinlen, Grasset et ce déconcertant Toulouse-Lautrec multipliaient leurs créations - affiches, estampes, illustrations. - Les murs de la ville et les journaux d'un sou mettaient partout leurs dessins sous les yeux du public¹⁹².

Ces artistes imposent une nouvelle esthétique qui rompt avec l'éclectisme de la seconde moitié du XIX^e siècle. La perception est profondément modifiée et les publicitaires vont rapidement se rendre compte de l'impact que peuvent avoir de tels produits, qui modifient radicalement la communication. Les artistes y trouvent un nouveau gagne-pain où ils peuvent donner libre cours à leur créativité :

Chez nous, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, l'utilisation d'aplats sans indications d'ombres (procédé repris en bande dessinée sous le nom "ligne claire") est adoptée pour l'affiche : Rassenfosse pour les savons Sunlight ou l'imprimerie Bénard à Liège, Privat-Livemont pour les becs-Auer, Émile Berchmans pour l'apéritif "Amer Mauguin". Les artistes en usent évidemment pour la publicité de leurs expositions : Victor Mignot dessine l'affiche du XIV^e Salon du Sillon : *Mignot emploie des couleurs très franches, des contrastes audacieux, dans une démarche manifestement antiréaliste, étalant de grands aplats non*

¹⁹⁰ Selon Bersier, le critique d'art français Philippe Burty écrit déjà en 1867 : *La lithographie agonise*, alors que Courbet, Millet, Puvis de Chavannes et bien d'autres continuent à lithographier (BERSIER, Jean E., *Petite histoire de la lithographie originale en France*, Paris, Estienne, 1970, p. 42).

¹⁹¹ Le constructeur de presses Marinoni construit en 1889 une machine géante pour pierres de 165 x 250 cm (BAUDRY, G. & MARANGE, R., *Comment on imprime*, Bibliographie de la France, 1955, p. 315).

¹⁹² LAMBOTTE, Paul, *Henri Evenepoel*, Bruxelles, Van Oest, 1908, p. 36.

ombrés à la manière des affichistes anglais de la fin du siècle dont Mignot possède aussi la souplesse de trait¹⁹³. Au vingtième siècle, des artistes majeurs ont eu recours à la lithographie. L'imprimeur-lithographe parisien Fernand Mourlot a travaillé avec eux et a laissé un livre de souvenirs : *Gravés dans ma mémoire : cinquante ans de lithographie avec Picasso, Matisse, Chagall, Braque, Miró*¹⁹⁴. Il a aussi imprimé pour le Belge Paul Delvaux¹⁹⁵.

*La lithographie n'est pas la moindre des révolutions dont on a pris l'habitude de ponctuer l'histoire de médias. Il serait justifié de partager l'histoire des communications humaines entre une ère pré-lithographique et une ère post-lithographique. La lithographie a en effet introduit dans les modes de reproduction graphique une rupture radicale qui se traduit dans les termes. Avant la lithographie, le seul moyen de reproduire une image était la gravure. Après elle, la graphie [...] Ce qui est gravé est indélébile. C'est l'opposé du léger, du réversible, du spontané, de l'irréfléchi, du caprice qui caractérise au contraire la graphie (Michel MÉLOT)*¹⁹⁶

3.4 La photographie

Daguerréotype : remplacera la peinture
(Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*)

Si la photographie peut arriver en Belgique immédiatement après sa divulgation, c'est parce que la paix avec la Hollande vient d'être enfin signée, en avril 1839, et que le gouvernement peut dès lors se préoccuper du développement industriel de notre pays. L'envoi de Jobard comme commissaire à l'exposition industrielle de Paris aura des conséquences inattendues.

3.4.1 Historique de la photographie en Belgique

- *Les débuts : le daguerréotype, le calotype et le tirage d'après négatif albuminé*

A la mi-janvier 1839, l'invention de la photographie est annoncée de manière sibylline par l'hebdomadaire français *Le Magasin pittoresque*, largement diffusé dans la bourgeoisie belge :

L'admirable découverte de M. Daguerre a peut-être fait accomplir ce progrès à la science [mesurer la lumière comme un thermomètre mesure la chaleur]; mais elle est encore entourée de trop de mystère pour qu'il nous soit permis de rien préciser à cette égard (3^e semaine, p. 21).

L'hebdomadaire était précédé par *Le Courrier belge*, plus explicite dès le 10 janvier :

M. Daguerre a trouvé le moyen de fixer les images qui viennent se peindre sur le fond d'une chambre obscure; de telle sorte que ces images ne sont plus le reflet passager des objets, mais leur empreinte fixe et durable, pouvant se transporter hors de la présence de ces objets comme un tableau ou une estampe.

¹⁹³ RANDAXHE, Yves, notice n° 38 du catalogue *L'affiche en Wallonie à travers les collections du Musée de la Vie Wallonne*, 1980, p. 35.

¹⁹⁴ Éditions Robert Laffont, 1979, p. 76.

¹⁹⁵ Mourlot dit à son sujet : *Il est arrivé qu'on l'aide un peu, mais très peu; on lui faisait les aplats de couleur par exemple, ce qui lui faisait gagner du temps, mais à ces détails près il exécutait ses lithos absolument seul. Il a quelquefois dessiné sur papier report, mais généralement il préférait faire sa pierre lui-même (Ibid., p. 180).*

¹⁹⁶ Préface de DE SOUSA, Jörge, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Arts et Métiers du Livre, 1998, p. 9. La lithographie conserve l'avantage du manuscrit en apportant celui de la reproduction.

Pendant que paraissent ces entrefilets, un étudiant de Liège, Albert Breyer, réussit quelques essais de contacts négatifs sur papier qu'il envoie à l'Académie des Sciences de Bruxelles en février 1839. Nous aurons l'occasion d'en reparler au chapitre Jobard. Puis c'est le silence pendant quelques mois, jusqu'à la divulgation de l'invention de Daguerre, le 19 août 1839.

Le 16 septembre 1839, Jean-Baptiste-Ambroise-Marcellin Jobard réussit son premier daguerréotype, depuis son domicile situé place des Barricades à Bruxelles.

Trois ans après l'introduction de la photographie en Belgique, quelques ateliers fixes s'installent dans les grandes villes : le premier est celui d'un certain Billing, citoyen britannique établi dans l'éphémère Bazar Pantechnique [fig. 73] à Bruxelles. L'ouverture du studio fait l'objet d'un article dans *Le Courrier belge* du 8 mars 1842. Il est suivi de peu par celui des Frères Brand, opticiens bruxellois, dont la première publicité photographique paraît dans *L'Observateur* du 11 mars 1842. La deuxième ville à jouir d'un atelier fixe est Liège, où Kips et Van Malderen ouvrent leurs portes le 6 juin. Fin 1842 ou début 1843, Joseph Buffa ajoute la daguerréotypie à l'optique dans sa boutique brugeoise. Désiré Souris fait de même à Mons en 1844. Louis Schweig ouvre le premier atelier anversoise en 1846. Léonard-Joseph Lekeu débute à Verviers en 1849 [fig. 74], Gommaire Platteel à Namur en 1855, Prosper Bevierre à Charleroi en 1856.

Les petites villes n'auront un photographe à demeure que bien plus tard : Tirlemont vers 1863, Arlon et Dinant vers 1866, Ath en 1870, Stavelot en 1874, Bastogne vers 1890, Bertrix en 1896, Waereghem vers 1898, Kontich en 1906¹⁹⁷. Pendant longtemps, la photographie de portrait sera donc assurée dans les petites villes par des itinérants [fig. 75 et 76]. Et cette situation vaudra parfois à l'ensemble de la profession une mauvaise réputation injustifiée : le fait d'être itinérant impliquant des déplacements fréquents, il est très commode pour des personnes aux activités douteuses de se déclarer photographes. Ainsi un certain Jean Antigny, Français né en 1837, qui s'installe en 1866 à Bruxelles, au 2, rue de la Braie; il en part furtivement deux jours plus tard, puis revient, de Liège, pour s'installer au 68, Rempart des Moines en 1868. La police de Bruxelles le tient à l'œil, notant dans ses registres : *Gargotier, photographe et pédéraste (outrages publics à la pudeur)*. On ne peut lui attribuer aucun cliché... On peut de même s'interroger sur le Hollandais Andries Huismann-Wolff, itinérant à Verviers en 1871, alors que des ateliers fixes existent depuis bien longtemps dans cette ville. Il reviendra huit ans plus tard dans la cité lainière, mais comme arracheur de dents ! Il faudra plus d'un demi-siècle pour que les photographes professionnels acquièrent une certaine respectabilité, comme l'indique le début de la conférence "Les photographes artistes" faite à l'assemblée générale de l'Association Belge de Photographie du 22 novembre 1896 par le Baron Prosper de Hauleville¹⁹⁸ :

Les cochers de Paris, quand ils se disputaient, se servaient, il n'y a pas longtemps, de vocatifs, qu'ils s'efforçaient de rendre aussi injurieux que possible : "Imbécile, va ! dentiste, marchand de crayons, ingénieur civil, photographe !" ¹⁹⁹

La haine contre les photographes émane bien sûr principalement des artistes portraitistes qui ont très rapidement perçu que la photographie allait leur prendre leur gagne-pain. *On sait que l'importance d'une invention nouvelle se mesure par le mal qu'elle fait aux choses qu'elle va remplacer*, dira Jobard (sur un tout autre sujet) dans *Le Courrier belge*, le 1^{er} septembre 1842. De nombreux peintres portraitistes et miniaturistes vont d'ailleurs se reconverter à la photographie : Alphonse Plumier [fig. 77 a-b et 78] et Joseph-Philippe Oorloft en 1843,

¹⁹⁷ Nous espérons mettre en ligne le Dictionnaire des photographes du XIX^e siècle. Il serait intéressant de l'accompagner de cartes statistiques qui démontreraient probablement un parallélisme entre l'expansion du chemin de fer et celle de la photographie (professionnels établis dans les villes disposant d'une gare). Il serait intéressant aussi de comparer le nombre de photographes avec la prospérité d'une région.

¹⁹⁸ Journaliste et écrivain (Luxembourg, 1830 - Bruxelles, 1898). Il était alors conservateur en chef des actuels Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, fonction qu'il occupera au moins de 1891 à sa mort (PIEPERS, Norbert, *Hauleville, (Charles-Alexandre-Prosper, baron de)* dans *BN*, t. 37 (suppl., t. 9), 1971-72, col. 413-420).

¹⁹⁹ *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1897, p. 43.

l'itinérant parisien J. J. Molyn en 1844, Modeste Winandy en 1847, Frédéric Hickmann et Jean-François Boencke, dit William en 1852, Lefèvre-Midavaine et l'itinérant Jules Bellson en 1853, Nelson Mulnier en 1855, Jules Coulembier, Pieter De Pauw et W. H. Karr en 1857, pour ne citer que les exemples des vingt premières années de la photographie belge²⁰⁰. Ces peintres font bien sûr état de leur formation artistique dans leur publicités. Molyn, dans la *Gazette de Mons* du 6 février 1845, souligne : *il joint le bon goût pour l'agencement, la pose et les effets du jour, ce qui manque presque toujours chez les personnes qui exercent sans avoir reçu aucun principe*. Ils useront de leurs talents pour peindre leurs photographies.

Parmi les professionnels, les frères Brand qui s'installent à Bruxelles vont proposer le daguerréotype comme alternative rapide et moins coûteuse que le portrait à l'huile pour le portrait : dès le 27 décembre 1843, ils proposent des portraits au daguerréotype pour les étrennes²⁰¹. Quelques mois auparavant, ils avaient réalisé les premières photographies judiciaires réalisées au monde [fig. 79 a-b]. Ils adoptent peu après le calotype et obtiennent en 1844 un brevet pour amélioration du procédé. : *Aux sieurs Brand, frères, domiciliés à Bruxelles, Marché aux Herbes, 45, un brevet de perfectionnement de cinq années, pour des perfectionnements au procédé photographique, servant à reproduire des portraits et des paysages sur papier au lieu de plaques métalliques* [fig. 80 a-b].

Le daguerréotype présente, il est vrai, des inconvénients : fragilité, long temps de pose et coût élevé. Et surtout, positif direct, il est unique. Il faut reprendre la pose chaque fois que l'on souhaite un nouveau portrait. On cherche donc à améliorer le procédé du calotype (négatif sur papier) qui, lui, permet d'obtenir plusieurs positifs. Niépce-de-Saint-Victor, neveu de Nicéphore Niépce, découvre en 1847 l'albumine sur verre, une émulsion de sels argentique diluée dans du blanc d'œuf et étalée sur des plaques de verre. La qualité est meilleure que celle du calotype (où la fibre du papier nuisait à la lisibilité de l'image). Mais l'albumine sur verre est encore trop peu sensible. Le temps de pose nécessaire de 4 secondes empêche la réussite d'instantanés. Le procédé donne cependant de bons résultats pour les photos d'architecture et les reproductions d'œuvres d'art.

Le Bruxellois Guillaume Claine se rend en 1849 chez Niépce de Saint Victor, qui l'initie à la technique qu'il vient d'inventer. Claine est conquis et écrit à son ami Buschmann *Jetez la photographie sur papier au feu ! le verre a triomphé !* Il poursuit des recherches avec Louis-Constantin Jacopssen et avec Joseph-Ernest Buschmann. Ce dernier s'obnubile tellement sur ses recherches qu'il ne quitte plus son laboratoire et que ses proches le font colloquer. On a conservé le questionnaire rempli par la famille de Buschmann le 28 novembre 1850, deux jours après son internement dans l'asile d'aliénés de Gand, où il mourra le 19 février 1853. Demande : *A quels signes a-t-on d'abord reconnu l'aliénation mentale ?* Réponse : *C'est à l'insouciance pour les choses qui dans l'état normal devaient le plus l'intéresser, à la passion avec laquelle il se livrait à ses études de photographie, et à une idée fixe, mal fondée du reste, de gagner des millions par de nouvelles découvertes dans cette science, que nous avons reconnu l'aliénation mentale.*

²⁰⁰ Les peintres reconvertis à la photographie se lanceront aussi dans diverses techniques mixtes photo-peinture : photographies coloriées ou peintes, mais aussi impression sur toile sensibilisées : *La photographie vient de faire un progrès d'un intérêt important qui est appelé à rendre d'immenses services aux artistes peintres. MM. Mayer et Pierson viennent de découvrir un moyen d'appliquer la photographie, grandeur nature, aux toiles préparées pour la peinture à l'huile. Par ce procédé, les traits d'un portrait et même les reproductions identiques d'un tableau sont transmis sur la toile, et ne demandent plus qu'à être terminés par l'artiste, qui n'a que le coloris et le fini à donner à son oeuvre, la fidélité mécanique du daguerréotype lui ayant d'abord tracé son esquisse. Par cette nouvelle application, les artistes pourront, apportant leur toile, faire poser eux-mêmes leur modèle chez le photographe, qui leur rendra le portrait impressionné, prêt à être terminé, avec une ou deux séances seulement, au lieu du double et du triple exigible, la ressemblance étant assurée à l'avance par la photographie* (L'Écho de Bruxelles, 8 décembre 1855).

²⁰¹ *Étrennes. Au moment où tout le monde est indécis sur le choix des ETRENNES à donner à l'occasion du JOUR DE L'AN, nous croyons devoir rappeler au public les PORTRAITS AU DAGUERREOTYPE de MM. Brand Frères, ingénieurs, opticiens, Marché aux Herbes, n° 45. [...] (L'indépendance belge, 27 décembre 1843).*

Buschmann est le seul daguerréotypiste belge, dans l'état actuel des connaissances, qui ait photographié au daguerréotype des mises en scènes et l'un des rares daguerréotypiste qui ait réalisé des reproductions d'œuvres d'art [fig. 81 a-b]. Une plaque non attribuée reproduit un triptyque en émail de Limoges du XVI^e siècle, acquis en 1853 par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, (inv. 655) [fig. 82]. Les vues de ville ou de bâtiments sont également très rares [fig. 83 et 84].

En 1851, Claine obtient la première commande officielle au monde, émanant d'un gouvernement, pour une campagne de prise de vue des monuments et œuvres d'art exceptionnels de notre pays.

• L'ère du collodion

En 1851, un nouveau produit améliore la rapidité des plaques : le collodion (mélange de coton-poudre, d'alcool et d'éther) [fig. 85]. Mais ce produit volatil perd sa sensibilité en séchant. Il faut donc préparer la plaque juste avant l'exposition, et la développer immédiatement après. ce qui oblige les photographes opérant à l'extérieur à emporter un laboratoire, soit une tente, parfois aménagée dans un véhicule hippomobile [fig. 86], soit une roulotte, comme celle d'Armand Dandoy [fig. 87], qui doit sa renommée aux photographies des Grottes de Han [fig. 88], récompensées à l'Exposition Universelle de Paris en 1878. Il laisse un fond important de vues de la Province de Namur et de ses oeuvres d'art.

Cette meilleure sensibilité des plaques va permettre un nouveau genre : le reportage. Louis Schweig fixe une procession à Anvers en 1853 [fig. 89] et Delehay et Sluyts photographient une maison après une explosion en 1857 [fig. 90]. Le traditionnel "ne bougeons plus !" sauva alors une vie, car en cessant tout bruit, les ouvriers permirent à une victime de se faire entendre. Mais le premier exemple d'une série planifiée de prises de vues est le reportage sur les fêtes et le cortège commémorant les 25 ans de l'avènement du roi Léopold I^{er}. Dubois de Nehaut, photographe d'origine française établi à Bruxelles, invite des collègues français pour l'occasion, dont le hobereau normand Humbert de Molard. Ils réalisent toute une série de vues, placés sur un train, ce qui les rend fort visibles et anime la colère des peintres et graveurs qui eux aussi veulent couvrir l'événement. Mécontents de la concurrence, ceux-ci réagissent de manière fort peu civile. La légende d'une photographie montrant les photographes perplexes [fig. 91] explique ce qui s'est passé :

Les photographes embêtés par les peintres délibèrent sur la plate-forme de leur convoi si ils continueront malgré les avanies des gens montant les chars dont ils ont reçu les saluts à la Pourceaugnac et qu'ils ont dû photographier instantanément dans cette position d'offense à la morale publique. A la demande de Sa Majesté qui seule a reçu l'épreuve de cet épisode de la fête, la glace²⁰² en a été brisée.

Nouveau médium, nouveau moyen de transport, querelle peinture-photographie ... et première censure ! Cette image est éminemment symbolique d'une ère nouvelle qui s'ouvre.

D'autres photographes s'essayaient à l'architecture, comme le Gantois Désiré van Monckhoven. Il photographie en 1854 l'hôtel de ville de Gand [fig. 92], que prendra aussi trois ans plus tard Gilbert Radoux [fig. 93], auparavant architecte dans le département de l'Allier [F]. Radoux est proscrit suite au coup d'état de Louis-Napoléon en décembre 1851. Il s'établit comme photographe à Schaerbeek. Il prend un brevet le 4 novembre 1858 pour une "application de la photolithophanie à diverses industries" [reproduction sur papier translucide, à l'aide de la photographie, d'images visibles par transparence]. Il fixe les traits de Gustave Courbet, devenu un ami lors de sa visite à Bruxelles en 1858. Il publie un album de 17 planches, *La colonne du Congrès*, en 1859 [fig. 94] et laisse des vues de Gand (1859 ca), de Villers-la-Ville et d'autres monuments historiques. Il exécute un portrait de Victor Hugo et un portrait de Félicien Rops en 1861. Au printemps de cette année là, il quitte brusquement Bruxelles sans déclaration de sortie et l'on perd sa trace.

²⁰² Au XIX^e siècle, le terme "glace" était couramment utilisé pour les vitres et plaques de verre en général.

En 1858, Edmond Fierlants, qui a appris la photographie à Paris, obtient une commande du gouvernement pour reproduire par la photographie les chefs-d'œuvre de la peinture flamande conservés à Bruges. En 1860, il reçoit de nouveau l'appui du gouvernement et effectue une mission architecturale à Anvers : «Vues et monuments d'Anvers». Il fonde, en 1862, la Société Belge de Photographie, qui devient Royale en 1863. Deux autres missions architecturales bénéficient de l'appui municipal : «Vues et monuments de Bruxelles», en 1862-1864 et «Vues et monuments de Louvain», en 1865. De 1866 à 1867, sous le patronage de l'État, il reproduit l'œuvre du peintre Antoine Wiertz.

Quant aux amateurs de l'ère du collodion, ils peuvent être regroupés dans quelques catégories de population : d'une part, les personnes familiarisées par leur métier soit avec les appareils, soit avec les produits : mécaniciens, opticiens, chimistes, droguistes et pharmaciens, et d'autre part, des intellectuels disposant de temps libre et de revenus relativement importants. Car les produits coûtent cher, et la préparation et le développement manuels des plaques, ainsi que l'impression des tirages, prennent beaucoup de temps. On comptera donc parmi les premiers amateurs une importante proportion d'aristocrates, de militaires²⁰³ et de religieux.

- *La stéréo*

La photo stéréoscopique, inventée en 1851, a pour but de donner une vision plus proche de la réalité. La stéréoscopie (du grec στερεος, solide et σκοπειν, voir), est basée sur le principe suivant : on prend deux photographies d'un même sujet, sous un angle légèrement différent, grâce à un appareil muni de deux objectifs distants du même écartement que les deux yeux. On regarde les vues obtenues (positifs sur verre ou sur papiers collées sur un carton) avec une visionneuse où chaque œil voit une image. Les images sont synthétisées par le cerveau qui donne à notre perception une illusion de relief. Les appareils photographiques stéréoscopiques, dotés d'objectifs²⁰⁴ à courte focale, permettent de prendre des vues animées : en effet, comme les rayons lumineux sont rectilignes, plus la focale est courte, moins le déplacement est sensible. Les premières photographies de scènes de rues animées nettes ont été obtenues sur des vues stéréoscopiques. Le procédé fait fureur à l'exposition de Londres en 1851, où Jules Duboscq²⁰⁵, présente sa première visionneuse, qui est mise en vente à Bruxelles à la fin de cette année :

Stéréoscope dioptrique de J. Duboscq. Rendre à un objet, dont l'image a été dessinée sur papier ou prise au daguerréotype tout son relief naturel, tel est l'effet produit par cet ingénieux appareil de la manière la plus parfaite. dépôt général pour la Belgique chez A. Beaulieu, constructeur d'instruments à l'usage des sciences, rue du Chemin de Fer, 25, faubourg de Cologne (écrire franco). (L'Indépendance belge, 30 novembre et 14 décembre 1851).

Les vues de l'étranger et de pays lointains sont particulièrement recherchées :

*Dépôt chez M. Douxfils, Rue de la croix, 27 à Namur
Beaux stéréoscopes en acajou, et magnifiques vues.*

²⁰³ Ils reçoivent une formation de qualité à l'école royale militaire (sur le modèle de l'école polytechnique française). On les incite à pratiquer la photographie pour améliorer le sens de l'observation, l'estimation des distances (de nombreux militaires amateurs photographes servent dans l'artillerie).

²⁰⁴ Le Britannique Charles Wheatstone (Barnwood [GB], 1802 - Paris, 1875), qui a découvert le principe de la vision binoculaire dès 1832, réalise des vues stéréos en daguerréotype et en calotype dès 1841. Le physicien Sir David Brewster (Jedburgh [Roxburgh, Ecosse], 1781 - Melrose [Roxburgh, Ecosse], construit un premier appareil à double objectif en 1844.

²⁰⁵ La maison Duboscq est issue de la scission en 1849 de la maison Soleil. La branche qui allait se révéler la plus importante fut dirigée de 1849 à 1883 par Jules Duboscq (1817 - 1886), élève puis gendre de l'opticien Jean-Baptiste Soleil (1778 - 1878), dont nous reparlerons au chapitre Jobard. Sur Duboscq, voir <http://www.patrimoine.polytechnique.fr/collectionhomme/BioDuboscq.html>.

Vues de Paris, églises, monuments, rues, places, vues de Versailles, et des environs de Paris, vues de Venise, Milan, Côme, Nice; vues extrêmement curieuses de la Chine et du Japon, etc, etc. [...] Chaque vue ne se vend que 20 centimes. Chaque beau stéréoscope en acajou, 3fr50.

Le public est invité à venir examiner ces articles.

(L'Ami de l'ordre, janvier - février 1864)

Les enfants, pour la première fois, sont la cible de publicités pour des produits photographiques :

A l'occasion de la Saint-Nicolas

Pour 4 Fr Un magnifique stéréoscope et 12 vues.

Passage Saint-Hubert chez J. Cerf, ingénieur-opticien.

Serpents de pharaon²⁰⁶, 50 centimes pièce et choix immense de stéréoscopes des plus riches.

Stéréoscopes américains pour 50, 100 et 200 vues (La Belgique, 1^{er} décembre 1865)

Jusqu'à la première guerre mondiale, les stéréoscopes et les vues (positifs sur verre ou sur papier), qu'il s'agisse de monuments, de vues urbaines ou de mises en scène [fig. 95], seront des cadeaux de Saint-Nicolas ou d'étrennes prisés par les petits et les grands.

• L'ambrotype

L'invention du collodion sec, en 1854, permet de conserver les plaques plusieurs jours avant la prise de vue et a suscité deux nouvelles techniques : le ferrotype et l'ambrotype, négatif au collodion sur verre, légèrement sous-exposé, placé sur un fond sombre, ce qui donne l'illusion d'un positif. Un ambrotypiste atypique est Jean-Baptiste Pigeon, élève à l'Académie de Namur, puis de Louvain, qui devient peintre portraitiste et photographe amateur. Certains de ses portraits sont d'une qualité incontestable : la technique, l'éclairage, la psychologie des personnages ne sont pas sans rappeler les maîtres flamands. Il s'est également attelé, non sans succès, à de grandes compositions religieuses, dans la tradition rubénienne. Jean-Baptiste Pigeon est le seul photographe amateur wallon utilisant la technique de l'ambrotype. Ses images (vers 1859-1860) sont tout à fait étonnantes, celles de l'intérieur de la basilique de Saint-Hubert [fig. 96] et surtout ses portraits de paysans, l'ambrotypie étant alors l'apanage de la bourgeoisie. Deux des ambrotypes sont véritablement exceptionnels²⁰⁷ par le sujet et le format : un groupe devant la grange familiale et un autre groupe pendant la fenaison [fig. 97].

• La carte de visite

Pendant les années 1860, les ateliers se multiplient, en y installant progressivement les nouveautés en matière d'éclairage²⁰⁸, et il y a de moins en moins de photographes itinérants²⁰⁹. La carte de visite provoque une petite révolution : c'est une photo de petit format obtenues par un appareil à objectifs multiples. En une seule prise de vue, on obtient donc, selon le nombre d'objectifs, 4 à 6 vues de petit format. Cela entraîne une baisse de coût. Les portraits, d'un format plus maniable, peuvent alors être présentés en albums qui

²⁰⁶ Les serpents de pharaon n'ont rien à voir avec la photographie. Ce sont de petits cônes en papier d'étain qui contiennent du sulfocyanure de mercure. Quand on les enflamme, ils forment des anneaux tortueux. Inventés en 1865, les serpents de pharaon étaient vendus par les magasins de jouets (*La Nature*, 1893, p. 97).

²⁰⁷ Ils sont aussi exceptionnels parce que la grand-mère de Jean-Baptiste Pigeon est probablement la personne belge photographiée dont la date de naissance est la plus reculée : elle est née en 1764. On vient de retrouver un portrait de groupe ou figurerait la veuve de Mozart, Constance Weber, née en 1763, mais c'est une reproduction d'un daguerréotype perdu, exécuté en 1840 (BBC News, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/5157200.stm?ls>).

²⁰⁸ Léon Buret, Boulevard du Jardin zoologique, 20 à Gand, est un des premiers à annoncer : *Photographie instantanée - Incessamment travail de nuit par la LUMIÈRE ÉLECTRIQUE* (*Journal de Gand*, passim, du 28 décembre 1862 au 6 février 1863).

²⁰⁹ Les itinérants ne resteront actifs jusqu'au début de XX^e siècle que pour les photographies de grands groupes : Les opérateurs de la firme David, établie à Levallois [Paris] sillonnent la France et la Belgique dans les années 1890 et font passer à la postérité les groupes scolaires, les ouvriers d'usines, et les associations.

correspondent pour la bourgeoisie aux galeries d'ancêtres de la noblesse. On mêle aux membres de la famille et aux amis des célébrités (membres de la famille royale, pape, évêques, écrivains, acteurs, etc.) dont on peut acheter les portraits chez les photographes. Ces albums, selon Philippe Hamon, inaugurent peut-être un nouveau type de lecteur et de lecture, *une lecture en zigzag rapide et hasardeuse*²¹⁰.

Le plus célèbre portraitiste belge des années 1860 est Louis-Joseph Ghémar (Lannoy [F], 1819 - Bruxelles, 1873). Peintre et lithographe, notamment pour l'édition belge du *Charivari*, il débute dans la photographie fin 1854 et s'associe en 1859 avec son demi-frère utérin Léon Louis Auverleaux. "Ghémar Frères, entrée par la porte cochère", est le plus célèbre atelier de portraits de Bruxelles durant les années 1860, car il exploite au maximum l'opportunité commerciale représentée par la carte de visite.

En 1864, Ghémar photographie l'envol à Bruxelles du "Géant", le ballon de Nadar. Les barrières utilisées alors pour contenir la foule portent aujourd'hui encore le nom de "barrières Nadar" [fig. 98 a-b]. Une amitié profonde lie Ghémar au photographe parisien : ils sont compagnons d'un voyage en Suisse en 1868 et leur correspondance au fil de plusieurs années témoigne de la complicité de leurs caractères fantaisistes. On doit aussi à Ghémar des photographies de la Senne réalisées peu avant son voûtement (le 26 mai 1866, une épidémie de choléra avait fait 3000 victimes à Bruxelles; le voûtement, dans un but d'assainissement de la ville, a débuté le 3 février 1867 et a été terminé en novembre 71²¹¹).

• La photographie à l'usage des artistes

Gaudenzio Marconi se spécialise dans la photo de nus servant de modèles aux artistes. Peintre et photographe parisien de 1862 à 1874, il doit quitter la France, la Commune ayant sans doute réduit son activité commerciale. Il s'installe à Bruxelles et photographie vers 1876 le plâtre de «l'âge d'Airain» de Rodin pour que l'on puisse comparer cette photo avec celle du modèle dans la même pose et prouver que la statue n'avait pas été moulée sur un modèle vivant. Sur le carton de montage se trouve son cachet sec «Photographe des Beaux-Arts - Marconi - Place Grand Sablon, 19 - Bruxelles» [fig. 99].

• La photographie amateur

Après le développement de la photographie professionnelle, la photographie amateur va également prendre une ampleur considérable. Le temps des rares chercheurs isolés est bien révolu. Les passionnés de photographie vont se grouper sous la bannière de l'Association Belge de Photographie. L'idée d'une association germe d'abord dans les esprits de quelques savants bruxellois, liégeois et gantois. Elle groupe surtout des scientifiques (professeurs, chimistes, pharmaciens, opticiens et quelques photographes professionnels, ainsi que des autodidactes chevronnés), des artistes (peintres et graveurs) et des amateurs disposant de temps (les amateurs développent et impriment eux-mêmes) et de revenus importants (nobles [fig. 100], officiers et ecclésiastiques) : la photographie demeure malgré les améliorations techniques un passe-temps assez coûteux en matériel et en produits. Cette association connaît une expansion spectaculaire, et suscite une émulation qui rejaillira non seulement sur tout le pays mais aussi sur toute l'Europe. Les membres se réunissent pour se montrer leurs travaux respectifs, présenter et commenter des projections lumineuses, expérimenter des échantillons offerts par les firmes photographiques ou des nouveautés techniques [fig. 101 a-b]. Ils organisent des expositions, auxquelles ils invitent des étrangers, et répondent aux invitations de ceux-ci. Ces passionnés prennent un évident plaisir à se photographier lors d'excursions [fig. 102] photographiques. Ils se

²¹⁰ HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 42. Ce type de lecture aléatoire tend à devenir la règle de nos jours, et il est clair qu'Internet développe ce mode de lecture, à tel point que certains iraient jusqu'à dire que, par ses choix d'hyperliens, le lecteur devient l'auteur de ce qu'il lit (MÉLOT, Michel, *Scripta volant*, septembre-octobre 1995, en ligne sur http://www.le-debat.gallimard.fr/debat/html/melot_michel.htm).

²¹¹ FINCOEUR, Michel B., SILVESTRE, Marguerite, WANSON, Isabelle, *Bruxelles et le voûtement de la Senne*, cat. exp., Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 15 décembre 2000 - 18 février 2001.

lancent également, dans de petites mises en scène humoristiques : dans "Le premier échelon", de Beguin, un couple entame une idylle au pied d'une échelle. Les autoportraits et portraits de familiers permettent aux professionnels une fantaisie "d'amateurs" qu'ils ne peuvent s'autoriser avec leurs clients : Armand Dandoy - pour apaiser la querelle entre peinture et photographie ? - coiffe son épouse d'une palette de peintre en guise d'auréole [fig. 103] et les frères Beernaert s'autoportraturent (à moins qu'il ne s'agisse d'un des frères et du photographe bruxellois Alexandre), réalisant un cliché que l'on pourrait qualifier de pré-surréaliste à la belge [fig. 104].

L'Association Belge de photographie compte toute une série de chercheurs dont le rayonnement fut international :

- *La contribution belge à l'amélioration de la technique photographique*

Henri-Joseph Steinbach (Malmedy, 1796 - Malmedy, 1869) fabrique dès 1848 un papier support destiné à recevoir les émulsions photographiques. Steinbach ouvre un dépôt à Paris. Son papier sera utilisé pour la fabrication du papier leptographique, premier aristotype inventé fin 1865 à Madrid par Juan Laurent et son associé Martinez Sanchez. Le papier leptographique était en vente dès 1866 à Paris. Il présente une structure à trois couches : papier "Saxe" fabriqué par Steinbach (qui est un papier de grande qualité, sans particules métalliques, de surface régulière, blanc et de transparence uniforme) - couche intermédiaire de sulfate de baryum (qui permet une meilleure adhésion de l'émulsion au support) - couche d'émulsion au collodion²¹².

Jean-Servais Stas (Louvain, 1813 - Saint-Gilles, 1891)²¹³, médecin chimiste, membre de l'Académie des Sciences, est un de nos plus grands savants du XIX^e siècle. Il établit le poids atomiques de sept corps simples dont le carbone. Il prépare en 1872 du platine et de l'iridium purs, métaux nécessaires à la fabrication du mètre étalon (le premier mètre étalon français était en platine). Dès 1851-52, avec Guillaume Claine, pionnier du négatif sur verre en Belgique, il donne au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, une série de leçons sur le daguerréotype et ses applications dans les arts. De 1868 à 1874, il effectue des recherches sur le chlorure et le bromure d'argent. Il déclare le bromure plus actinique que le chlorure.

Le Gantois Désiré van Monckhoven (Gand, 1834 - Gand, 1882), docteur en sciences, est un des plus célèbres pionniers de la chimie photographique. Ses nombreux ouvrages sur la photographie et sur l'optique feront autorité dans toute l'Europe pendant un demi-siècle. Son *Traité de photographie sur collodion*, Paris & Gand, 1855, remporte un succès inégalé dans le monde francophone sous le titre *Traité général de photographie*, Paris, 1856; augmenté et révisé [fig. 105], il sera réédité huit fois jusqu'en 1889 et traduit en anglais en 1856, en allemand en 1864, en italien en 1865 et en russe en 1876. Mis sur la bonne voie par les recherches de Stas, van Monckhoven fabrique des plaques de verre avec émulsion sensible au gélatino-bromure. Il est aussi pionnier de l'astrophotographie et de l'industrie photochimique en Belgique. Il réussit en 1853-1854 des Vues de l'hôtel de ville de Gand, éditées par Blanquart-Evrard dans la série "Variétés photographiques". Il devient membre de la Société française de photographie le 16 juillet 1859. Il obtient un brevet le 1^{er} août 1863 pour "un appareil optique destiné aux agrandissements par projection" (les rayons du soleil sont réfléchis uniformément malgré le mouvement diurne, à l'aide d'un miroir mû à la main ou automatiquement par un mouvement d'horlogerie) [fig. 106]. Ensuite, il fabrique ces agrandisseurs à héliostat sous l'appellation "appareil solar dialytique". Il en offre un à Nadar, ami avec qui il correspond de 1864 à la fin de sa vie. Il est un des premiers à pressentir que

²¹² KAEFER, Walter, *L'industrie du papier à Malmedy, Notices historiques et propos anecdotiques*, 1971; KAEFER, Walter, *Propos d'archéologie industrielle : Les Malmédiens Jules Steinbach et Romain Talbot. Leur contribution au développement de l'industrie photographique dans Folklore Stavelot-Malmédy-Saint-Vith*, vol. 45, 1981, p. 7-19. BRUNET, Yannick & NEIRINCK, Danièle, *Le papier leptographique et son inventeur Jean Laurent dans Support / Tracé, Revue de l'Association pour la recherche scientifique sur les arts graphiques*, n° 1, 2001, p. 37-38

²¹³ SPRING, Walter, *Notice sur Jean-Servais Stas dans Annuaire de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 1893, p. 217-376; *Directory*, p. 360.

l'avenir de la photographie consistera en l'agrandissement de négatifs de petit format. Désiré van Monckhoven fonde une manufacture spécialisée dans la fabrication de papiers photographiques au charbon. Il fabrique aussi des émulsions pour plaques et, en 1879, découvre que la sensibilisation de l'émulsion des plaques au gélatino-bromure d'argent peut être améliorée par maturation d'ammoniaque, ce qui permettra un meilleur rendu des demi-tons. Aujourd'hui encore, les négatifs sont fabriqués au gélatino-bromure, mais le support est devenu souple. En juillet 1879, il écrit à Nadar qu'il cherche à obtenir la production des couleurs directement à la chambre noire. A la même époque, il lui conseille de passer à la photographie au charbon car les tirages argentiques du Parisien connaissent des problèmes de jaunissement et de disparition des demi-teintes. Il fait construire une usine en 1880 et, dès 1882, fabrique à l'échelle industrielle du papier pour épreuves au charbon (10.000 rouleaux cette année là); il invente un procédé qui permet de ne plus laver l'émulsion gélatineuse : le carbonate d'argent est dispersé dans une solution de gélatine et converti avec du bromure d'hydrogène en bromure d'argent. Quelques jours avant sa mort, il dit avoir photographié une longue étincelle. Sa veuve, Hortense Tackels, prendra la tête de la firme.

François Donny (Ostende, 1822 - Gand, 1896) , professeur à l'Université de Gand à partir de 1858, perfectionne le tirage des épreuves stéréoscopiques transparentes sur verre.

Ernest Candèze (Liège, 1827 - Glain, 1898), docteur en médecine, zoologiste, botaniste et entomologiste, est l'auteur de romans de vulgarisation scientifique pour la jeunesse. En 1874, il prend un brevet pour son scénographe [fig. 107], premier appareil pliable belge permettant également de prendre des vues stéréoscopiques. Fabriqué à Paris par le constructeur Deyrolle, le scénographe sera utilisé dans toute l'Europe. Il ne pèse que 400 grammes. En 1882, il procède pour le Ministère de la Guerre à des expérimentations de photographies avec un ballon captif muni d'un obturateur de sa fabrication. Cet obturateur à tambour, par un mouvement très rapide - 1/100^e de seconde - impressionnait la plaque bromurée avec toute la netteté qu'exigeait l'instantané [fig. 108]. La même année publie dans le *Bulletin de l'Association belge de Photographie* un article sur *La photographie en chemin de fer et en ballon*.

Leo Baekeland (Laethem Saint Martin, 1863 - Beacon [N-Y, USA], 1944), docteur en Sciences, assistant à l'Université de Gand, émigre aux USA en 1889. Il met au point des plaques imprégnées des substances nécessaires à leur développement et qu'il suffit de laver à l'eau. Il invente en 1891 le Velox [fig. 109], émulsion au chlorure d'argent qui peut être impressionnée à la lumière artificielle et développée à la bougie ou à la lampe à gaz (d'où le nom gaslight). Cette émulsion rapide libérant ainsi les photographes des caprices du soleil est appelé Velox. Kodak lui rachète le procédé 1 million de dollars en 1895. En 1907, il invente la bakélite, première résine de synthèse (par combinaison de phénol et de formol), qui sera utilisée pour la fabrication de nombreux boîtiers de type box.

Lieven Gevaert (Anvers, 1868 - La Haye, 1935), est au départ photographe sur porcelaine (opalotypie), mais cette activité ne représente qu'un aspect de ses nombreuses activités dans le domaine. Il se serait essayé à la fabrication de plaques vers 1889. Il fonde une firme [fig. 110] qui fabrique du papier photographique grâce à une petite machine de son invention qui coule l'émulsion en continu. Suivront les papiers : Calcium, 1891; Albumine, 1894; Blue Star, 1895; Gevaert Mat, 1903; Ronix, 1904; Ridax, Casoidine et Ortho Brom, 1905.

La Belgique compte de nombreux constructeurs d'appareils ou d'accessoires, les plus prolifiques étant sans doute Charles Hofmans, actif de 1880 à sa mort en 1913, et Louis Van Neck, actif de 1885 à 1905. Mais beaucoup d'autres, et de nombreux avant eux, font preuve de beaucoup d'originalité : appareils-espions dans des livres (Le Docte) [fig. 111]

Jou des chapeaux (J. De Neck, 1885), laboratoire de campagne s'ouvrant comme un parapluie (Cornet, namurois fabricant de parapluies, 1886), photographies aériennes par

cerf-volant (René Desclée, en 1910²¹⁴), etc. Régulièrement, les membres de l'Association Belge de Photographie apportent une pierre à l'édifice en envoyant au *Bulletin* de l'Association la description qui d'un obturateur ou d'un instrument de laboratoire, qui d'une substance ou d'une technique nouvelle. Au XIX^e siècle, 1234 brevets ont été déposés pour des procédés photo et photomécaniques et 71 rien que pour l'année 1900. Certains sont accompagnés d'échantillons, qui nous permettent parfois de découvrir des autoportraits. Celui, en 1845, d'un des frères Brand, sur calotype et positif papier, ou en 1900 celui de Léopold Darimont, amateur, qui a mis au point un procédé de "photolinographie" (photographie sur tissu) [fig. 112].

Un mot enfin du Gantois Joseph Plateau (1801-1883): père du dessin animé avec son phénakistiscope²¹⁵ [fig. 113 a-b], inventé en 1831, il est aussi un des précurseurs du cinéma par ses études sur la persistance rétinienne.

La photographie dans les expositions (sous le règne de Léopold I^{er})

Sont reprises ici les expositions de photographies, ainsi que les expositions artistiques ou d'art industriel où des photographies sont admises, organisées en Europe sous le règne de Léopold I^{er}. Entre crochets, le nombre de photographes belges (y compris les Belges établis à l'étranger et les étrangers actifs en Belgique) qui exposent. Les associés ne comptent que pour un exposant. Le dépouillement de la plupart des catalogues d'exposition avait été réalisé pour le *Directory*. Nous l'avons complété par le dépouillement de la base de données en ligne <http://www.peib.org.uk> (Photographic exhibitions in Britain, 1839-1865).

• 1839 - Paris, Exposition des produits de l'industrie [0]

Bien qu'il n'y ait pas de photographie exposée, il faut citer cette exposition, car quand elle a lieu, la nouvelle invention du daguerréotype fait l'objet de nombreuses discussions dans la capitale française. Jobard est envoyé comme commissaire du gouvernement belge pour faire un compte-rendu des produits de l'industrie, et il répercute les informations sur le daguerréotype à Bruxelles. Dans son rapport sur l'exposition, Jobard y fait allusion et, dans le chapitre *Lithographie*, entrevoit les procédés photomécaniques.

• 1839 - Bruxelles, Exposition nationale des beaux-arts (salon) [3]

Les deux daguerréotypes offerts au roi Léopold I^{er} par Daguerre et les trois premiers daguerréotypes belges (par Jobard, Dewasme et Driessens, tous trois présentant une vue de Bruxelles), ainsi que le quatrième (portrait par Jobard, hors catalogue) sont exposés, davantage à titre de curiosité que d'objet d'art. Dans le catalogue, ils sont présentés au même titre que les tableaux et estampes.

• 1843 - Bruges, Exposition de l'Académie des Beaux-Arts [1]

Joseph Buffa de Bruges envoie neuf daguerréotypes.

²¹⁴ De Beaufort, Geoffroy, *René Desclée et la photographie aérienne par cerf-volant* dans *René Desclée photographe tournaisien 1868-1953*, Tournai, Archéologie industrielle de Tournai, 1988, p. 69-93.

²¹⁵ Disque ou carte où sont imprimées les phases successives d'un mouvement simple. Des fentes sont pratiquées sur le pourtour du cercle, à raison d'une par image. Le disque, monté sur un axe, est placé face à un miroir. Quand la vitesse de rotation est suffisante, le reflet des images à travers les fenêtres donne l'illusion d'un mouvement. Chaque fenêtre permet d'entrevoir le disque un très bref instant. Quand la fenêtre suivante est en position, les images ont avancé d'une place et la persistance rétinienne combine les deux en un mouvement.

- **1846 - Bruges, Exposition de l'industrie brugeoise [1]**

Joseph Buffa de Bruges envoie quatre daguerréotypes.

- **1847 - Bruxelles, Exposition des produits de l'industrie belge [1]**

Joseph-Philippe Oorloft, miniaturiste bruxellois reconverti à la daguerréotypie, obtient une "Récompense nationale". Le *Journal de Bruxelles* du 16 décembre 1847) signale *Objets divers 10 Daguerreotype P. Oorlof [sic] à Bruxelles, mention honorable*.

- **1849 - Paris, Exposition des produits de l'industrie [0]**

La photo est présente, et le Français Gustave Le Gray y remporte une médaille.

- **1850 - Paris, Salon des Beaux-Arts [0]**

Le photographe parisien Blanquart-Evrard envoie des photos qui sont d'abord admises parmi les lithographies, puis retirées. La querelle photo-peinture fait rage, elle durera encore de nombreuses années²¹⁶.

- **1851 - Londres, Exposition universelle [0]**

L'événement déplace 6 millions de personnes et procure 250.000 livres de recettes.

Le 1^{er} mai 1851, le Crystal Palace²¹⁷ offrit ses douze kilomètres linéaires d'exposition aux 14000 firmes participant à la Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations [...] Il s'agissait ainsi de marquer la vocation maritime et universelle de l'Angleterre et d'attirer un public plus vaste venant du continent européen et des Amériques²¹⁸.

Le Crystal Palace accueille la première exposition internationale de photos, parmi les machines et les produits industriels. Les grands photographes de l'époque sont présents : les Américains Mathew Brady, O.B. Evans, John Jabez Edwin Mayall, les Frères Meade, Marcus Root, John A. Whipple, Jessie H. Whitehurst; les Anglais Richard Beard, Nicolaas Henneman, William Edward Kilburn, Thomas A. Malonne, William Paine; les Français Hippolyte Bayard, le comte Frédéric Flachéron, Alexis Gouin, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Friedrich von Martens, Jean-Pierre Thierry... Inventée en 1844 par Sir David Brewster²¹⁹, la photographie stéréoscopique présentée à l'exposition y fait fureur. La photographie fait partie de la Classe X : Instruments philosophiques, musicaux, horlogiques, et chirurgicaux.

- **1851 - Londres, Society of Exhibition [1]**

²¹⁶ En 1862, les photographes de portrait Mayer et Pierson gagnent leur procès en appel contre Betbéder, Thiébaut et Schabbé, qui avaient réalisé des contrefaçons de leurs portraits de célébrité. A l'occasion de ce procès, des peintres avaient signé un manifeste contre l'assimilation de la photo à l'art. Les signataires étaient Ingres, Flandrin, Jeanron, Troyon... Mais certains peintres, comme Delacroix et le paysagiste Jules-Louis-Philippe Coignet, avaient refusé de le signer.

²¹⁷ En 1852, le Crystal Palace fut démonté et reconstruit à Sydenham, dans la banlieue méridionale de Londres, où on put l'admirer jusqu'en 1936. En 1852 fut également créé le South Kensington Museum (aujourd'hui Victoria & Albert Museum), musée des produits industriels et des arts décoratifs, pour la promotion auprès du public d'objets utilitaires à grande valeur artistique.

²¹⁸ GAUTHIER, Guy, *Victoria, L'apogée de l'Angleterre*, Editions France-Empire, Paris, 2001, p. 122.

²¹⁹ Brewster, Sir David (Jedburgh [Roxburgh, Ecosse, GB], 1781 - Melrose [Roxburgh, Ecosse, GB], 1868). Il est aussi l'inventeur du kaléidoscope (voir chapitre Contexte). Rousset, André & Six, Jules, *Les physiciens de A à Z*, Paris, Ellipses, 2000, p. 59-60.

Le Français Edmund Pecquerel, visiblement amateur de cathédrales, expose des vues de celle de Bruges (négatifs sur papier ciré)²²⁰.

- **1852 - Londres, Society of Art [1]**

Victor Plumier, *Portrait of a gentleman* (collodion).

- **1853 - Bruges, Exposition de la Société "Burger-Welzijn" [1]**

Le Brugeois Jan-Frans Michiels expose.

- **1853 - Bruxelles, Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique [3]**

Jan-Frans Michiels (médaillé; il est le seul exposant de photographies à en obtenir une), Alphonse Plumier; Simonau & Toovey.

- **1854 - Bruxelles, Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique [4]**

Alphonse Plumier, François Deron, Jan-Frans Michiels (rappel de la médaille); Gilbert Radoux & Richard Papon, proscrits français.

- **1854 - Londres, Photographic Society exhibition of photographs and daguerreotypes (1^{ère} année) [3]**

W. T. Collings (touriste anglais, négatif. Vue de Bruges²²¹).

Jan-Frans Michiels : *Copies of Windows in Cologne Cathedral, Cologne Cathedral* (techniques non spécifiées), *Copies of the Painted Glass Windows in the Cathedral of Cologne, the Gift of His Majesty Louis I. King of Bavaria* (photolithographie).

Edward King Tenison (touriste britannique demeurant Kilronan Castle, County Roscommon, en Irlande). Il expose une vue de la cathédrale de Bruges d'après un négatif sur papier ciré.

- **1855 - Amsterdam, Tentoonstelling van fotografie en heliographie - Vereeniging voor volksvlijt [4]**

Barboni, Jacques & Fils, Bruxellois; Joseph Dupont, d'Anvers, Charles d'Hoy, de Gand, et Victor Plumier; Liégeois établi à Paris. Ils sont tous quatre daguerréotypistes.

- **1855, Glasgow, British Association**

Radoux et Papon (*L'harmonie des Passions*, de Simonis).

²²⁰ Nous nous demandions s'il ne s'agissait pas d'une erreur pour le physicien Edmond Becquerel, membre de la Société française de Photographie, qui a surtout pratiqué la photographie scientifique (Voir chapitre Jobard : expériences de Becquerel pour fixer la couleur sur la plaque daguerrienne), mais Steven F. Joseph nous a précisé qu'il signe ses photos "PEC".

²²¹ HERSHKOWITZ, Robert, *The British Photographer Abroad*, 1980, p. 91, citant le catalogue de l'expo de Londres 1854. Est-ce une erreur de transcription de sa part, ou avait-il disposé d'une édition autre que celle utilisée par Roger Taylor pour sa base *Photographic exhibitions in Britain, 1839-1865* ? Taylor cite toute une série de vues de Collings, mais aucune à sujet belge (merci à Steven F. Joseph qui nous a signalé ce livre).

- **1855, London, Photographic institution**

Anonyme : *In Belgium* (collodion).

- **1855 - Paris, Première exposition de la Société française de photographie [0]**

L'exposition a lieu dans les locaux de la Société, rue Drouot, du 1^{er} août au 15 novembre. Elle rend hommage aux pionniers et présente des épreuves et du matériel.

- **1855 - Paris, Exposition universelle [4]**

La photo n'est admise qu'au Palais de l'Industrie, et non dans une section artistique. Comme à Londres en 1851, la stéréoscopie remporte un énorme succès.

François Deron, Charles d'Hoy (épreuves photographiques sans retouche²²²; épreuves sur papier), Jan-Frans Michiels (médaille de 1^{ère} classe pour les reproductions de la Cathédrale de Cologne), Alphonse Plumier (seul photographe de la section belge à obtenir une mention honorable)²²³

- **1856 - Bruxelles, Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique [8]**

Delehaye & Sluys d'Anvers, Charles d'Hoy, Louis-Pierre-Théophile Dubois de Nehaut (Français établi à Bruxelles; il expose des vues des fêtes des 25 ans de règne de Léopold I^{er}), Joseph Dupont, Nelson Mulnier (gérant de la succursale bruxelloise de la maison parisienne Mayer & Pierson), Jan-Frans Michiels, Alphonse Plumier, de Liège, Victor Plumier

En outre, le Britannique William Henry Fox Talbot expose sept épreuves de gravures héliographiques.

- **1856 - Edinburgh, Photographic Society of Scotland**

Jan-Frans Michiels : *Sculpture above Doorway, Cologne Cathedral* (albumine).

- **1856, Manchester, Photographic Society**

Anonyme(s?) : *Hôtel de Ville, Audenarde, near view* et *Hotel de Ville, Audenarde, distant view* (collodion), *Rue du Parc, Brussels, Church of Sablons, Brussels, View in Bruges, No. 1, View in Bruges, No. 2* (albumines)

- **1856 - Norwich, Photographic Society**

Jan-Frans Michiels : *Cologne Cathedral* (collodion)

²²² La retouche, qui deviendra quasi la règle dans le portrait à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, est encore considérée comme un expédient. Dans le *Journal de Gand* du 11 décembre 1861, Édouard Renoz précise : *M. Renoz, pénétré de la valeur intrinsèque de la photographie, n'a pas voulu compromettre les qualités de ses productions par le coloriage et les retouches plus ou moins habiles, qui font de l'image photographique un produit bâtard, une sorte de falsification que ne peuvent avouer ni un véritable amateur ni un artiste consciencieux.*

²²³ En outre, Jules Géruzet y expose comme éditeur de lithographies. Il deviendra photographe l'année suivante.

- **1857 - Bruxelles, Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique [5]**

Louis-Pierre-Théophile Dubois de Nehaut (photographies d'une revue militaire au Bois de Boulogne), Charles D'Hoy, Delehay & Sluys, Armand Dandoy de Namur (reproduction d'un tableau)²²⁴, Ghémar & Severin de Bruxelles.

- **1857 - Manchester, Exposition "Trésors d'art" [0]**

Le photographe d'origine suédoise Oscar Gustav Rejlander expose son photo-montage, *The two ways of Life*, qui oppose le vice et la vertu. Des acteurs vêtus à l'antique ont posé par petits groupes; trente négatifs ont été mixés devant un fond peint. La photo est achetée dix guinées par Victoria qui l'offre à son époux le prince consort Albert.

- **1857 - Paris, Deuxième exposition de la Société française de photographie [9]**

Hugues Bidoit de Liège, Eugène Bodin (amateur parisien, il expose une vue du château de Chimay sur papier ciré), Dandoy Frères de Namur (instantanés de chevaux), Comte de Favières (photographe lillois, membre de la Société française de Photographie. Il expose des vues et études prises aux environs de Tournai sur collodion et papier ciré), Louis-Pierre-Théophile Dubois de Nehaut (Fêtes de Bruxelles), Edmond Fierlants, Eugène Jouet (Parisien membre de la SFP, vue de la Grand Place de Bruxelles, sur verre à l'albumine), Madame L. Leghait de Bruxelles (vues de Malines, Bruxelles et Anvers sur papier sec), Gilbert Radoux.

- **1858 - Londres, Photographic Society exhibition of photographs and daguerreotypes [5]**

T. Coddington (touriste britannique, *Spire of Hotel de Ville, Brussels*, papier ciré),

Louis-Pierre-Théophile Dubois de Nehaut (*Cérémonie Royale de Bruxelles, Détails de la Cérémonie Royale, L'Hôtel de Ville et la tour pavoisée (d'une seule pièce), La Place [de] Bruxelles, Reproduction de la Statue du Roi Léopold, dans l'intérieur du Palais des Représentants, Le Bois de Boulogne; 4 vues, La Revue de la Garde Impériale au Bois de Bologne, études de photographie instantanée à 7 heures du soir, toutes vues au collodion*)

Edmond Fierlants : Nous reprenons le descriptif complet des photographies, pour montrer le soin que Fierlants accordait aux notices, tant pour la précision du sujet, que de la technique ou des dimensions : *Roger Van der Weyden (Roger de Bruges), 14...+1464. Les sept sacrements; hauteur 2 mètres, largeur 0.97 centimètres; Hubert Van Eyck (1366 + 1426) Deux panneaux: 1^o La Vierge, 2^o Les donateurs; hauteur 0.29 centimètres, largeur 0.19 centimètres; Jean Van Eyck (1390 + 1441) Saint Barbe (grisaille); hauteur 0.32 ct., largeur 0.19 ct.; reproduction de même grandeur que l'original; Thierry Stuesbout (Dirk van Haarlem 1410 + 1480) La Vierge, vue jusqu'aux genoux, est vêtue d'une tunique verte et d'un chapeau rouge. Hauteur 0.29 ct., largeur 0.20 ct. Reproduction de même grandeur que l'original; Hans Van Memmelinge ou Hemmeling (14.. +1499) Portrait: un vieillard chanoine régulier de l'ordre de St. Norbert. Hauteur 0.39 ct., largeur 0.23 ct.; Du même peintre. Vierge vêtue d'un ample manteau rouge, la tête ceinte d'une riche couronne: La Vierge est debout au milieu d'une magnifique église de style ogival. Hauteur 0.31ct., largeur 0.15 ct. Reproduction de même grandeur que l'original; Du même peintre. Ce tableau forme un dyptique avec le précédent. Portrait de R. de Clercq, abbé des dunes près de Bruges revêtu de l'habit de chœur de l'ordre de cîteaux. Une console porte le monogramme C. H. ce qui a*

²²⁴ Il pourrait s'agir d'une photographie sur papier salé, reproduction d'une descente de croix "d'après Van Dyck", titrée et signée à l'encre sur le carton de montage, que nous avons retrouvée en 1997 dans ce qui restait de l'ancien centre de documentation des Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles.

fait attribuer ce dyptique à Corneille Herrebout. Ces deux tableaux sont classés parmi les chefs-d'oeuvre de l'art gothique. Reproduction de même grandeur que l'original (collodion humide avec bain de nitrate sucré); Le Bateau, par E. de Beaumont; Le Baiser, par E. Beaumont; La Soeur de Charité, par Lenfan de Metz; La Boite de Pandore, par Priou, Portrait par Gallait [deux différents] (collodion); Reproduction d'un portrait à la sepia grandi au double (albumine).

Gilbert Radoux (12 photographies au collodion : une reproduction de dessin, cinq portraits, deux vues de l'hôtel de ville de Bruxelles, une vue de l'hôtel de ville de Gand, chapelle du Saint-Sang à Bruges (deux vues, dont la chapelle latérale), Quai au charbon à Anvers.

R. Smith (touriste britannique) : *Views in Bruges* [2], *Cutting on the Belgian Railway, Belgian Railway Station, View in Ypres* (d'après des négatifs au collodion sec).

• **1859 - Londres, Photographic Society exhibition of photographs and daguerreotypes [1]**

Benjamin Brecknell Turner (vues de Belgique d'après négatifs papier).

• **1859 - Paris, Troisième exposition de la Société française de photographie [4]**

Hugues Bidoit de Liège (Portraits, notamment "de négresse" [*sic* catalogue] et photographies sur toile cirée), Louis-Pierre-Théophile Dubois de Nehaut, Edmond Fierlants, Severin "de Düsseldorf" (ancien associé de Ghémar),

• **1861 - Bruxelles, Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique " [16]**

C'est le Liégeois Auguste Florenville qui signe le rapport du jury de la section photographie de l'exposition, avec Edmond Fierlants et Joseph Dupont.

Prosper Bevierre de Charleroi, Benjamin Cusner d'Enghien, Walter Damry de Liège, Joseph Dupont, Edmond Fierlants de Bruxelles, Jules Géruzet de Bruxelles; Ghémar Frères de Bruxelles, Jean-Pierre Harlingue (opérateur chez Ghémar; il obtient une récompense), Florent Joostens (le vieux port et le château de Wijnegem), Jean-Baptiste Lebrun de Bruxelles (employé d'Edmond Fierlants), Joseph Maes d'Anvers, Jan-Frans Michiels, Bruno Michiels de Bruxelles (portraits), Nelson Mulnier, Adolphe Neyt de Gand, Simonau & Toovey.

• **1861 - Londres, Photographic Society exhibition of photographs and daguerreotypes [2]**

Bisson Frères de Paris (vues d'Anvers, Bruges et Audenarde prises avant ou en 1858), J. Dixon Piper (vue de Bruges).

• **1861 - Marseille, 1^{ère} exposition de la Société photographique de Marseille [1]**

L'amateur Boudin de Bruxelles (rue du Trône), qui se dit élève de Fierlants, expose des reproductions de tableaux.

• **1861 - Paris, Quatrième exposition de la Société française de photographie [3]**

Gustave de Beaucorps (Parisien, vues d'Audenarde, 1857), Edmond Fierlants, Simonau & Toovey.

• **1862 - Londres, Exposition universelle [12]**

Les photographes belges sont bien représentés²²⁵ : Edouard Daveluy, Victor Daveluy (16 vues de Bruges), Léon Deltenre-Walker (il obtient une médaille), Joseph Dupont, Edmond Fierlants, Ghémar Frères, Joseph Maes, Joseph Mascré, Charles Muquardt, Adolphe Neyt, Charles Neyt, Tardif Frères (papiers photographiques).

Mais deux pays raflent à eux seuls presque toutes les médailles (32 pour les Français, 26 pour les Britanniques) et les mentions honorables (46 pour les Français, 51 pour les Britanniques).

• **1863 - Malines, Exposition d'art religieux [1]**

L'Anversois Joseph Maes photographie les trésors présentés à l'exposition qui se tient à l'occasion du Congrès catholique. Il publie en 1864 une première édition d'un album illustré de photographies à l'albumine collées, suivi trois ans plus tard d'une édition illustrée de lithophotographies réalisées par Simonau & Toovey.

• **1863 - Paris, Cinquième exposition de la Société française de photographie [4]**

Armand Dandoy, Charles Neyt, Joseph-Arnold Servais, Simonau & Toovey

• **1864 - Londres, Photographic Society exhibition of photographs and daguerreotypes [1]**

William Toovey : *Specimens of Photolithography* et *A Study from Chalk, a Drawing in Photolithography* (procédé lithographique amélioré); *The First Missionaries in Belgium. After J. Gerard* et *Head of the Saviour and Virgin Mary. After Quintin Matsys* (procédé photolithographique amélioré).

• **1864 - Paris, Sixième exposition de la Société française de photographie [3]**

Edmond Fierlants, Simonau & Toovey, Désiré van Monckhoven.

• **1865 - Berlin Internationale photographische Ausstellung, organisée par le Photographische Verein. [1]**

Edouard Vander Elst de Louvain (si l'on en croit la mention sur un dos de carte de visite de son successeur Prosper Morren).

• **1865 - Courtrai, Exposition de tableaux et autres objets d'art - Société pour l'encouragement des beaux-arts et de la littérature à Courtrai [5]**

C'est la première exposition en Belgique qui considère la photographie comme un objet d'art. François Deron, connu pour avoir introduit en Belgique le portrait carte de visite, mais aussi pour la qualité de ses agrandissements, y participe. Palmer Descamps, professionnel courtraisien, John Sherrington, Courtraisien d'origine britannique, présente une vue du marché et des scènes de genre et de métiers. On y trouve en outre des photographies de l'amateur courtraisien Albéric Goethals, un Bruxellois nommé Story expose des cadres avec des portraits carte de visite.

²²⁵ Polydore Lippens, qui a été l'adjoint de Jobard au Musée de l'Industrie à Bruxelles, et a pratiqué un moment la daguerréotypie, expose des instruments de physique et les résultats de leur emploi. Il obtient une mention honorable.

- **1865 - Dublin, International exhibition [1]**

Edmonds Fierlants (22 reproductions de peintures).

- **1865 - Paris, Septième exposition de la Société française de photographie [1]**

que le lecteur veuille bien nous suivre [...] dans les salles de l'Exposition de la Société française de Photographie. C'est un voyage qui n'a rien de fatigant, qui est fécond en surprises agréables, qui pose à chaque pas ce mystérieux problème d'un lien entre ce qui est l'Art et ce qui n'est pas tout à fait l'art, enfin qui met sous les yeux de savant, de l'artiste, du poète lui-même, mille matériaux d'activité intellectuelle d'une récusable authenticité²²⁶.

Désiré van Monckhoven est le seul belge qui participe.

La participation belge aux expositions

Si l'on regarde le tableau chiffré de ces exposants (Annexe 3.4), on constate que jusqu'en 1854, aucun Belge ne franchit les frontières pour exposer. Ce n'est qu'à la première exposition de la "London Photographic Society" qu'un Belge, Jan-Frans Michiels, alors actif à Cologne, montre ses photographies. Les autres photographes présentant des vues belges sont des Britanniques. Les étrangers actifs en Belgique sont en général des amateurs, touristes anglais lors d'étapes de leur "grand tour" ou touristes français. Les frères Bisson, grands professionnels français, font exception : ils font commerce de vues de villes et de paysages.

A l'exposition universelle de Paris, en 1855, Michiels expose à nouveau. François Deron, qui plus tard sera réputé avoir introduit la carte de visite en Belgique, est d'origine savoyarde et l'on peut supposer qu'il a des contacts avec la France. Charles D'Hoy, ancien menuisier gantois, est probablement déjà daguerréotypiste dans les années 1845. Nous ignorons comment et pourquoi il a décidé de participer à l'exposition universelle. Il pratiquait la reproduction de tableaux. C'est peut-être par ce biais qu'il a établi des contacts parisiens, mais ceci n'est qu'une supposition. Le quatrième Belge est Alphonse Plumier, qui a appris la daguerréotypie à Paris, où il a ouvert avant 1843 au 36 rue Vivienne, un atelier qui a été repris par son cadet Victor.

Il faut souligner l'émulation provoquée par les proscrits : Dubois de Nehaut, Radoux et Papon. Un chroniqueur de la colonie française établie en Belgique écrit à leur sujet : *En attendant les étrangers que se disputaient tant de concurrents habiles, ils faisaient le portrait de leurs amis, métier peu productif²²⁷*. Ils ne font peut-être pas fortune, mais ils sont au contact des milieux intellectuels et artistiques bruxellois et apportent un souffle nouveau. La pratique du reportage initiée par Dubois de Nehaut intéresse visiblement les jurys d'admission puisque deux séries (*Fêtes de Léopold I^{er}* et *Revue militaire au bois de Boulogne*).

Deux exposants appartiennent à la "famille des Tesini", dont nous parlerons longuement plus loin.

L'impulsion décisive semble donnée par l'Exposition des arts industriels de 1861. Cette exposition se tient alors que la carte de visite commence une glorieuse carrière. Ce n'est pas un hasard. Les professionnels belges se sont alors rendu compte qu'obtenir une médaille

²²⁶ BURTY, Philippe, *La gravure. La lithographie et la photographie au salon de 1865*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 19, 1865, p. 90.

²²⁷ SAINT-FÉRREOL, Amédée, *Les proscrits français en Belgique*, Bruxelles, 1870, vol. 1, p. 204.

lors d'une exposition, de préférence prestigieuse, était une excellente publicité [fig. 114], d'où l'importante participation à l'Exposition universelle de Londres en 1862.

Pour la photographie d'amateur, il faudra attendre la naissance en 1874 de l'Association belge de Photographie, qui encadrera les "brûleurs de plaque" par ses conseils, ses encouragements, ou ses reproches en cas de léthargie des affiliés ! L'arrivée des appareils plus maniables (détectives, foldings) et des plaques et papiers sensibilisés achetés prêts à l'emploi dans le commerce provoquera au tournant des XIX^e et XX^e siècles un boom des photo-clubs et de leurs expos.

3.4.2. Avantage de la photographie

• *L'identité... qui n'est pas toujours la ressemblance*

La photographie, par sa précision et sa fidélité présumée au réel, était naturellement amenée à supplanter la gravure. On notera qu'en 1895, Bescherelle aîné, dans son *Nouveau Dictionnaire National ou Dictionnaire Universel de la Langue Française* publié à Paris par Garnier Frères, donne comme définition du mot photographie : *Art de fixer par des procédés chimiques les images formées dans une chambre obscure et d'en reproduire des épreuves sur papier en aussi grand nombre que l'on veut*. Il ajoute que, par extension, c'est une *description minutieuse*.

A cause précisément de leur grande exactitude, les premiers daguerréotypes montrés au public parisien ont suscité un profond désarroi, qui transparaît bien dans un article de Jobard, où il annonce que les détails de son second cliché sont rendus *avec une perfection désespérante*. Rodolphe Töpffer, peintre genevois, précurseur de la bande dessinée, explique bien pourquoi dans un texte publié en 1841 : contrairement au dessin ou à la peinture, qui présentent une ressemblance avec le sujet représenté, la photographie présente une "identité". Les daguerréotypistes eurent donc l'étonnement, et le désappointement, de constater que les badauds, perturbés, égarés par la multiplicité des détails, ne reconnaissaient pas spontanément les premières vues de Paris montrées au public :

*C'est là un fait qui paraît au premier abord bien étrange, puisqu'il semblerait impliquer que ce qui est identique se reconnaît avec moins de promptitude que ce qui est ressemblant. Mais ce qui est bien plus étrange encore, c'est que, au second abord, on se persuade qu'il en va bien ainsi*²²⁸.

Töpffer poursuit sa réflexion sur la ressemblance avec l'exemple d'un portrait de l'Empereur par le dessinateur Raffet :

Ôtez les jambes, ôtez la redingote ôtez l'Empereur tout entier, en laissez que le petit chapeau... C'est lui encore !. Qu'en dites-vous ? Moi, je dis que la ressemblance peut n'exister pas, là où une seule condition d'identité manque, tandis qu'elle peut subsister entière, là où pas une de ces conditions demeure [...] Dans cet exemple, que je choisis à dessein, le chapeau, dira-t-on, est un symbole plutôt qu'il n'est une ressemblance; j'en conviens, et d'autant plus volontiers, que je l'ai choisi tout exprès pour faire voir que toute ressemblance est un symbole, et que c'est précisément parce que toute ressemblance est un symbole, que les conditions de ressemblance sont d'un ordre, non-seulement différent mais encore tout autrement élevé que les conditions d'identité. Qu'est-en effet qu'un symbole ? C'est un signe abrégé, qui rappelle des objets et des rapports nombreux et

²²⁸ TÖPFFER, Rodolphe, *De la plaque Daguerre. Le corps... moins l'âme. A propos des excursions daguerriennes*, Bibliothèque universelle de Genève, mars 1841 (texte réédité dans Auer, Michel, *R. Töpffer - C. Puyo, De l'Art et du daguerréotype* (Photoarchives, 18), Neufchâtel et Paris, 2000, p. 42-43.

complexes. Ainsi ce chapeau, signe abrégé de la figure de l'Empereur, rappelle l'Empereur, et l'empire. Et le sens de ce symbole, qui le perçoit ? L'esprit, l'esprit seul, car les yeux ne voient que le signe, et, simple messagers, ils le transmettent à l'esprit sans savoir ce qu'il contient²²⁹.

Töpffer reprend en fait, en la développant, la définition que *L'Encyclopédie* donne de la ressemblance :

*Relation de deux choses entr'elles, formée par l'opération de l'esprit. Quand l'idée qu'on s'est faite d'un objet s'applique juste à un autre, ces deux objets sont appelés [sic] semblables. Ce nouveau nom qu'ils reçoivent indique simplement que l'idée qui représente l'un, représente aussi l'autre; car cela ne prouve point que la ressemblance soit réellement dans les objets, mais cela veut dire que la relation de ressemblance est dans l'esprit*²³⁰.

Le public, démuni devant quelque chose de totalement nouveau, doit reconstruire une symbolique avant de pouvoir apprécier la photographie.

Dans un article pour le *Bulletin de l'IRPA*, nous avons analysé les vues photographiques retravaillées par Ghémar qui ont servi de source à l'album des Funérailles de Léopold I^{er} (voir article sur CD-Rom) Ghémar, peintre, lithographe, photographe, caricaturiste, a bien compris le problème que pose la multiplicité des détails dans une photographie et choisit un compromis : il utilise la photographie pour les lignes générales et le rendu de la perspective mais élimine des détails superflus²³¹ ou qui peuvent provoquer une confusion, accentue les contrastes, triche sur certaines proportions ou perspectives, en mixant deux négatifs [fig. 115]. Il combine ainsi les avantages des arts graphiques et ceux de la photographie²³².

Plus tard, certains peintres-photographes se contenteront, à la fin du XIX^e siècle, de peindre d'après photographie (en projetant un cliché sur toile ?), comme Edwin Ganz, avec un résultat beaucoup moins original [fig. 116].

• Le faible coût

Certes, la photographie coûte moins qu'un portrait peint ou en miniature. Mais dans les premiers temps, un daguerréotype n'est à la portée que des classes relativement

²²⁹ *Ibidem*, p. 46-47.

²³⁰ DE JAUCOURT, Louis (chevalier), article *Ressemblance* dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 14, 1756, p. 186. L'article suivant, *Ressemblance (Peinture)* indique en outre : *conformité entre l'imitation de l'objet et l'objet imité. On dit attraper la ressemblance d'une personne. C'est un talent qui semble être indépendant de l'étude; on voit de fort mauvais peintres l'avoir jusqu'à un certain point; & de beaucoup plus habiles à tous autres égards à celui-là leur être inférieurs.*

²³¹ René Van Bastelaer déplorera en 1893 que les photographies de reportage soient moins chargées d'émotion que la gravure, et que les éléments inintéressant y dominent : *C'est la photographie maintenant qui conserve la mémoire des fêtes et des júbilés nationaux; mais au lieu de l'enthousiasme patriotique que la gravure aurait su y exprimer, elle n'expose plus à nos regards que la représentation d'innombrables chapeaux boules* (VAN BASTELAER, René, *La rivalité de la gravure et de la photographie et ses conséquences : étude du rôle de la gravure en taille-douce dans l'avenir* (Mémoire couronné par la Classe des Beaux-Arts, dans sa séance du 26 octobre 1893, répondant à la question de concours de la classe des Beaux-Arts (1893) apprécier le rôle de la gravure en taille-douce depuis les derniers perfectionnements de la photographie et indiquer celui qu'elle peut être appelée à jouer dans l'avenir), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1893, p. 89).

²³² De nos jours encore, on doit constater que dans certains domaines, la photographie est inférieure au dessin, moins lisible : pour les relevés épigraphiques (par exemples, les dalles funéraires) ou pour les manuels de botanique. Quand on est face à une réalité moins connue, on se perd dans les détails. Les non spécialistes préfèrent donc des dessins où, par une présentation choisie, les caractéristiques des plantes sont immédiatement visibles, alors que sur des photos ils se détachent moins sur l'arrière-plan. Le dessinateur présentera une fleur sous son meilleur aspect, en veillant à disposer les différents éléments sous leur angle le plus caractéristique et en accentuant les contrastes. Quand on est face à une réalité moins connue, on se perd dans les détails.

fortunées²³³. Le Bruxellois Larauza propose la possibilité de paiement par mensualités. La photographie ne se démocratisera qu'à partir de l'introduction du portrait carte de visite dans les années 1860. Nous avons pourtant trouvé à cette époque des annonces qui montrent que le prix de la photographie était encore un obstacle pour certains :

Photographie A. Delabarre et comp.

(36, rue Fossés-aux-Loups,)

Bruxelles

Citée aujourd'hui comme un des établissements les plus recommandables de la Belgique, a voulu mettre la photographie à la porte de tout le monde en offre des portraits payables chaque mois, par un à compte de peu d'importance.

Seulement, pour éviter les inconvénients de toute espèce qui résultent des courtiers, les abonnements devront être pris directement à l'établissement;

Cette combinaison, tout en offrant aux clients une sécurité complète, leur présente en même temps l'avantage de profiter de la remise qui sera faite aux courtiers sur le prix des photographies (Le Radical, 15 août et 24 octobre 1869).

3.4.3. Les thèmes

On peut regrouper les photographies du XIX^e siècle sous différents grands thèmes. Sauf mention contraire, les informations concernant les photographes cités proviennent du *Directory*.

1. Le portrait

• Les premiers portraits

Dès le début, les photographes ont compris que la grande affaire serait le portrait.

Après 1750, le bourgeois qui s'affirme ne peut plus se satisfaire des portraits d'apparat, réservés à quelques glorieux écrivains ou financiers. La mode de la vignette revient et les miniaturistes font fortune. Ils seront détrônés par la photographie qui manifesterait comme le dit Gisèle Freund "l'ascension de larges couches de la société vers une plus grande signification politique et sociale". Le portrait, comme l'estampe, est un élément symptomatique de cette structure sociale : on entend encore la voix des pairs et des députés interrompant en pleine Assemblée le discours d'Arago qui annonçait la merveilleuse invention, s'écriant, inquiets, impatients : "Le daguerréotype fait-il le portrait ?"²³⁴

Après les premières réactions admiratives face au daguerréotype, les critiques fusent - inversé, sombre, dur, lent ! - et les caricatures sur le sujet sont nombreuses : un client se plaint d'avoir l'air d'un nègre, un autre sort hagard de la séance de pose, le visage labouré de rides dues à la crispation. On réclame des améliorations.

Et pourtant, comme nous l'avons écrit dans un article publié en 2002, les daguerréotypes suscitent toujours en nous une pérnante émotion.

Est-ce leur présentation, dans un cadre ouvragé ou un écrin capitonné de velours, qui nous persuade de la chance de tenir entre nos mains un trésor ? Est-ce la texture très fine de la plaque d'argent - des particules de la taille du micromètre - qui leur apporte une précision extraordinaire ? Ils nous donnent l'impression de nous trouver face à un miroir

²³³ *Portraits photographiques, noirs ou colorés 3 F et au-dessus, en buste ou grandeur naturelle, 10 p. c. de remise au comptant pour cause d'agrandissement. [...] On peut payer au mois, sans être obligé de signer d'Engagement, ni rien payer d'avance, ce qui donne toute garantie pour la ressemblance parfaite (L'Écho de Bruxelles, 2, 9, 23, 30 décembre 1858).*

²³⁴ MÉLOT, Michel, GRIFFITHS, Antony, FIELD, Richard S. & BÉGUIN, André, *L'estampe (Histoire d'un art)*, Skira, Genève, 1981, p. 80.

avec une mémoire²³⁵, fantastique et un peu inquiétant. Est-ce parce que le coût élevé²³⁶ et l'unicité du procédé suscitaient chez les clients une intensité, une volonté de se livrer tout entiers, tels qu'ils étaient, de transmettre leur personnalité ? La longue immobilité des modèles provoquait chez eux une concentration dans l'expression et une fixité du regard qui donne aux daguerréotypes une force que l'on retrouve rarement dans les photographies ultérieures²³⁷.

Le FotoMuseum d'Anvers conserve l'autoportrait d'Ernest Buschmann, peu avant que sa raison ne sombre suite son obnubilation par ses recherches photographiques [fig. 117]

Les daguerréotypes sont réservés aux personnes aisées, vu leur coût. Les portraits au daguerréotypes d'enfants sont rares, et l'on trouve plus souvent au début de la photographie des portraits post-mortem : c'est la dernière possibilité d'avoir le portrait d'une personne²³⁸.

L'invention du négatif au collodion, qui raccourcit le temps de pose, modifie par conséquent la physionomie des modèles :

Tous les portraits, et les portraits photographiques surtout, ont cela de particulier, que la personne qu'ils représentent a un air ou dur, ou sérieux, ou maussade, qu'elle n'a pas naturellement. Cela vient de ce qu'elle a posé. Or, il n'y a plus à poser avec ce collodion, puisque l'on peut prendre votre image au moment où vous partez, au moment où vous êtes le plus indifférent du monde à ce qui se passe autour de vous. On vous reproduit avec votre physionomie naturelle, avec votre air naturel. [...] La personne dont on veut faire le portrait étant à quelque distance devant l'objectif, l'opérateur, tout en causant avec elle, lâche la détente du fusil [...] Le portrait est obtenu, et l'on n'a employé qu'une fraction de seconde dont on n'a pas conscience²³⁹.

• Le portrait carte de visite

Il dépasse largement l'usage familial. Comme au début de la lithographie, et avant la vulgarisation des procédés photomécaniques dans la presse, le public réclame des portraits carte de visite, dans les grandes villes mais aussi dans les cités de provinces, car on veut mettre un visage sur ceux qui font l'actualité, ou conserver le souvenir des personnalités de passage : souverains [fig. 118], religieux²⁴⁰ [fig. 119], intellectuels²⁴¹ [fig. 120], Ces portraits

²³⁵ Cette expression d'Oliver Wendell Holmes (juge américain, XIX^e s.) rappelle une source poétique lointaine : dans "La chevelure de Flavius Earinus" (*Silvae*, Liber tertius, IV, 93-98), l'auteur romain Stace (1^{er} siècle apr. J.C) nous conte l'histoire d'un jeune homme qui, en se regardant dans un miroir-boîte en or, y fixe son image : "tu modo fige aciem et vultus hic usque relinque". Sic ait et speculum reclusit imagine raptam.

²³⁶ Le daguerréotype est un luxe réservé aux classes aisées, ce qui explique la rareté des documents sur plaques. A titre d'exemple, en Belgique, en 1841, un tisserand gagne 1,10 franc par jour.

²³⁷ CLAES, Marie-Christine, *Le portrait photographique au XIX^e siècle, reflet de la société namuroise* dans *Portrait en Namurois* (Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 23), Namur, 2002, p. 159-160 (voir article sur CD-Rom).

²³⁸ L'indépendant du 27 septembre 1842 relate une anecdote britannique d'un usage plus joyeux : *Un célibataire de Benbury, comté d'Oxford, en Angleterre, cherche une femme. Il a eu la singulière idée de faire exposer dans la montre d'une boutique son portrait daguerréotypé. Au-dessous du portrait, on lit : on demande une femme pour l'original. S'adresser au bureau du Guardian. Un célibataire de Benbury, comté d'Oxford, en Angleterre, cherche une femme. Il a eu la singulière idée de faire exposer dans la montre d'une boutique son portrait daguerréotypé. Au-dessous du portrait, on lit : on demande une femme pour l'original. S'adresser au bureau du Guardian.* Les "mariages journalistiques", c'est-à-dire les annonces matrimoniales, apparaissent dans les journaux en Belgique à partir de 1841, mais nous n'avons pas trouvé d'utilisation de la photographie dans ce but à l'époque. La évocation de la photographie dans ce cadre apparaît en 1872 : *Mariage sérieux. Un négociant fortuné (ne traitant que le gros) désire épouser de suite un Dlle de bonne famille, connaissant les deux langues, et ayant fortune. Ecrire f^o Office de publicité A.B.C. en joignant photographie. Il ne répondra qu'aux lettres portant adresse* (L'Écho de Bruxelles, 21 et 22 décembre 1872)

²³⁹ KRAFT, Léon, *Nouveau Collodion Accélérateur de M. Bertsch* dans *La Lumière*, n°40, 25 septembre 1852, p. 158-159.

²⁴⁰ Un bon exemple est celui de Namur la catholique, où les photographes vendent les portraits des prédicateurs illustres invités à prêcher en la cathédrale. L'évêque Mgr Descamps par François Gilles (qui prend soin de timbrer à l'encre violette le mot "déposé" sur les cartons pour s'assurer l'exclusivité du cliché); M. le Chanoine Combalot

sont en vente chez les photographes qui les ont réalisés, mais aussi en dépôt chez des libraires ou dans d'autres commerces.

Après la révolution de février 1848 à Paris, une nouvelle vague de proscrits arrive dans notre pays et stimule l'édition belge. Les réfugiés sont cette fois des opposants à Napoléon III (1808-1873). Le plus prestigieux d'entre eux est Victor Hugo (1802-1885), qui publie plusieurs de ses romans pour la première fois à Bruxelles. En 1862, un dîner est offert en son honneur et Ghémar tire le portrait des quatre-vingts personnalités de ce "Banquet des Misérables" [fig. 121 a-b].

Dans les fêtes de l'intelligence, le journaliste Eugène Pelletan a décrit "cette salle, électrisée par la parole de Victor Hugo et frémissante de je ne sais quel souffle de liberté" et rendu justice à Lacroix et Verboeckhoven, ces éditeurs qui "ne vendent pas des livres pour les vendre", mais "pour semer des idées"²⁴².

Tous ces participants sont bien conscients que, désormais, au même titre que les mots, la photographie écrit l'histoire.

Les cartes de visite belges ne présentent pas de spécificité particulière par rapport à celles des pays voisins. Les conventions de pose²⁴³ et les critères de datation sont semblables : plus le carton est fin, plus le lettrage et les dessins sont simples et petits, plus la carte est ancienne. Les cartes des années 1860 présentent en général les personnes en pied, puis le cadrage évolue (du moins pour les adultes) : plan américain, buste et enfin tête²⁴⁴.

Ensuite, de la fin des années 1860 jusqu'à la fin du siècle, le portrait format cabinet connaît une grande vogue. Un peu plus grand que le portrait carte de visite, il est monté sur un carton de 16,5 x 10,8 cm. Il est également destiné à l'usage familial et à la vente de portraits de célébrités, certains plus insolites que d'autres :

*A Vendre
Chez M. Aug. Kampf
Photographe
Rue digue de Brabant, n° 41
Les portraits des Japonais
Format cabinet. - Prix 2 francs
(Journal de Gand, 22 septembre 1867)*

(Dauphinois, disciple de Félicité de Lamennais), le grand orateur chrétien qui a prêché la station de l'Avent en l'église cathédrale de Saint-Aubain. Le photographe Gilles et l'imprimeur Douxfils (qui fournit les cartons typographiés sur lesquels sont collées les photos) font annoncer dans *L'Ami de l'Ordre* (passim, fin décembre 1864) que ce portrait qui coûte 1 franc est admirable de ressemblance et d'une exécution parfaite.

²⁴¹ Le libraire namurois Douxfils annonce le 14 novembre 1865 dans *L'Ami de l'Ordre* qu'il vend le portrait du général français La Moricière, mort deux mois plus tôt (conquérant de l'Algérie, il a obtenu la reddition d'Abdel Khader). Les militaires belges de l'expédition mexicaine sont aussi à l'honneur : le 26 juillet 1865, le photographe bruxellois Deschamps annonce dans *La Belgique* qu'il vend les portraits du major Tytgadt, du capitaine Delannoy et du lieutenant Dalmaert.

²⁴² TROUSSON, Raymond, *Les éditeurs belges de Victor Hugo et le banquet des "Miséables", Bruxelles, 1862*, Bruxelles, Crédit communal, 1986; SARTORIUS, Francis, *Les convives du banquet des Misérables posent pour la postérité le 16 septembre 1862*, Tusson, 2002.

²⁴³ Nous avons étudié ces conventions de pose dans notre article sur le portrait namurois. Au sujet de cet article, nous devons faire un *mea culpa* et renier les doutes exprimés dans la note 3. Le portrait retrouvé par Marc Payeux en 1998 semble bien avoir été réalisé par Daguerre, qui disposait d'autres objectifs que l'objectif paysage vendu par Giroux (voir chapitre Jobard), ce que nous ignorions à l'époque. Nous aurions pourtant dû le savoir, mais l'article de André Gunthert et Jacques Roquencourt, *Notes sur le portrait de M. Huet dans Etudes photographiques*, n° 6, mai 1999, nous avait échappé.

²⁴⁴ Une première méthode de datation a été publiée par Steven F. JOSEPH et Tristan SCHWILDEN : *La photographie professionnelle au XIX^e siècle* dans *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, Musée de la Photographie, Charleroi, 1993, p. 30-32. Nous sommes en train de mettre au point une application informatique permettant de dater les cartes en fonction des différents critères : épaisseur des cartons, couleur des cartons au recto et au verso, couleur du lettrage au recto et au verso, présence ou non d'un filet coloré, d'un biseau coloré ou non, type de logo, etc.

Du 13 au 16 septembre, une troupe japonaise, la première qui ait jamais eu l'autorisation de quitter le Japon, s'est produite en Belgique. La publicité pour la vente de leurs portraits est agrémentée d'un dessin représentant un japonais funambule.

Un format plus petit que la carte de visite, le format "mignonnette" a souvent un caractère plus intime. Cette photo qui tient au creux de la main peut être regardée discrètement.

- *Les portraits collés sur des menus ou des souvenirs mortuaires*

Dans les grandes occasions, les menus de banquets étaient illustrés de photographies [fig. 122].

Les photographies collées sur des souvenirs mortuaires sont à l'évidence une conséquence de l'invention du portrait carte de visite, de même format que le souvenir mortuaire. Le coût moins élevé et la facilité d'obtenir de nombreux exemplaires d'un même portrait a donné l'idée de les utiliser sur un autre support. A l'époque, le photographe conservait les négatifs et il suffisait de donner soit son nom, soit le numéro de négatif [fig. 123 a-b] pour obtenir de nouveaux tirages. Parmi les plus anciens souvenirs mortuaires illustrés d'une photographie collée, en Belgique, celui de Aristide-Antoine Brixhe, mort en 1863 [fig. 124]. Les photographies sont parfois intégrées dans une composition lithographique [fig. 125-127], parfois imprimée à Paris [fig. 128 et 129]. Ce sont en général des albumines, mais l'on trouve parfois des photographies inaltérables au charbon [fig. 130]. On trouve encore des photos collées après la première guerre mondiale [fig. 131]. A partir des années 1890 et jusque dans l'entre-deux-guerres, on trouve couramment, malgré les progrès de la photogravure, des souvenirs qui sont des papiers photographiques où l'on imprime une photographie véritable [fig. 132]. Le nom du photographe est parfois indiqué [fig. 133].

2. La photographie d'architecture et la reproduction documentaire d'art

Fin 1849, Guillaume Claine (Marche-en-Famenne, 1811 - Bruxelles, 1869) adresse une demande au gouvernement belge afin d'obtenir un subside pour une campagne photographique. Suite à l'avis favorable émis par l'Académie royale de Belgique, obtenu en bonne partie grâce à l'appui d'Ernest Buschmann (Septfontaines [GDL], 1814 - Gand, 1853), homme de lettres et photographe amateur, qui publie dans *L'indépendance belge* du 26 février 1850 un long article²⁴⁵ d'une colonne, *La photographie sur papier*, pour démontrer l'intérêt du projet de mission photographique de son ami Guillaume Claine. Il termine sa plaidoirie par ces deux paragraphes :

De ce qu'elle ne constitue point par elle-même un art, il ne faut pas conclure que la photographie ne saurait être d'une grande utilité pour l'art. Peintre exact de la nature, elle reflète les splendeurs de sa beauté, elle reproduit ses harmonies intimes et les énergiques effets de sa réalité objective. Elle constitue ainsi, en quelque sorte, un souvenir vivant et fidèle qui va ensuite s'empreindre de la personnalité de l'artiste dans le foyer sacré de son intelligence et de son cœur. De plus, elle reproduit sur un plan uni les contrastes d'ombre et de lumière, les insaisissables délimitations de tons, l'influence des plans les uns sur les autres, féconds sujets d'étude et de méditation pour l'artiste. Enfin, la possibilité de saisir pour toujours, en quelques secondes, des effets de lumière, la réverbération des eaux, les caractères du sol, des plantes, des arbres, l'aspect des nuages, le type des animaux, la physionomie si variée de l'homme; tout cela ne constitue-t-il pas un incontestable avantage pour l'art ?

D'après tout ce qui précède, mon opinion ne peut laisser place à aucun doute; je me bornerai donc à exprimer le désir de voir adopter par mes honorables confrères, l'avis

²⁴⁵ Cet article n'a pas été relevé par Tristan Schwilden Steven Joseph pour leur livre *A l'aube de la photographie en Belgique: Guillaume Claine (1811-1869) et son cercle*, Bruxelles, 1991.

d'engager vivement M. le ministre de l'intérieur à encourager le talent qui s'apprête à doter la Belgique d'une belle et utile publication.

Le ministère de l'Intérieur accorde à Claine une somme forfaitaire, dont il consacrera une partie à l'achat à Paris d'un objectif plus performant. Il est initié, nous l'avons vu, au procédé à l'albumine sur verre de Niépce de Saint-Victor par l'inventeur lui-même. Il effectue des missions photographiques pour le compte du Ministère de l'Intérieur en 1851, et de la ville de Bruxelles en 1852. Celle-ci comprend des tirages de format double-plaque (43 x 33 cm). La mission confiée à Claine en 1851 fut la première commande de l'État passée à un photographe dans le but de dresser un état du patrimoine belge avant sa destruction (ou plus rarement sa rénovation). Cette mission devance d'un an la célèbre Mission héliographique française.

Dix années plus tard, des commandes officielles sont passées à Edmond Fierlants [fig. 134]. On garde de lui ce plaidoyer au ministre de l'Intérieur de l'époque :

*La photographie peut, dès à présent, à très-peu de frais, et en très-peu de temps, rendre cet important service aux arts, à l'industrie, à la science historique et à la gloire nationale. Elle peut produire un catalogue, un inventaire vivant de toutes nos richesses artistiques. Cet art seul peut donner une reproduction fidèle des objets pour que ceux qui viendront à disparaître laissent après eux une trace assez précise, soit pour permettre de les rétablir, soit du moins pour consoler de leur perte*²⁴⁶ (Lettre d'Edmond Fierlants à Charles Rogier, 1860)²⁴⁷.

Les journaux annoncent régulièrement les reproductions d'œuvres exposées ou disponibles dans le commerce, surtout celles qui reproduisent des "œuvres nationales"²⁴⁸ ou au décor de monuments importants²⁴⁹.

Il est possible que les photographies d'œuvres à caractère religieux (tableau, vue d'église) aient été diffusées à titre d'images pieuses. On en trouve parfois dans d'anciens missels, comme par exemple, une gravure d'après Raphaël [fig. 135].

Au XIX^e siècle comme aujourd'hui, la photographie est aussi extrêmement utile pour l'étude des œuvres d'art : grâce aux photos de détails, l'œil peut observer longuement ce que le cerveau n'enregistrerait pas nécessairement si l'on regardait l'œuvre en entier.

3. Le paysage

Les photos de paysage urbain sont d'abord majoritaires (Les vues de ville ont toujours été très prisées, cela continue avec la photographie et en particulier les vues stéréoscopiques), puis au fur et à mesure du développement de la photographie amateur, et avec l'expansion du chemin de fer, davantage de vues campagnardes sont prises. Les ruines en province

²⁴⁶ On ne peut s'empêcher de repenser à ce texte en regardant les photographies de la Maison du Peuple d'Horta...

²⁴⁷ Une monographie lui a été consacrée : JOSEPH, Steven F. & SCHWILDEN, Tristan, *Edmond Fierlants (1819-1869) : photographies d'art et d'architecture*, Bruxelles, Crédit communal, 1988.

²⁴⁸ Depuis plusieurs jours est exposé dans la salle des pas perdus de la chambre des représentants un tableau de M. J. Starck [qui représente l'ouverture des chambres par Léopold I^{er} le 10 novembre 1863] L'œuvre de M. Starck a été reproduite avec un immense succès par la photographie. C'est la maison L. Straszak, rue Neuve, qui est chargée de cette reproduction. Les planches sont de trois dimensions différentes, et trois spécimens de cette photographie si bien réussie se trouvent exposés, à côté du tableau, à la Chambre. Les connaisseurs ne tarissent pas en éloges, et c'est justice, car il serait difficile d'arriver à un degré de reproduction plus complet. Ce beau travail fait donc grand honneur à la maison Straszak (La Belgique, 17 avril 1867).

²⁴⁹ Les peintures murales qui ont été exécutées à l'église Saint-Georges d'Anvers, par deux de nos peintres les plus estimés, M. Guffens et J. Swerts, jouissent d'une réputation méritée dans le monde des arts et dans le monde religieux. Ces peintures sont consacrées à la représentation des épisodes les plus saillants de la vie de Jésus-Christ [...]. M. J. Maes, le photographe intelligent dont nous avons eu tant de fois l'occasion de parler, a réuni en un magnifique album les dix compositions les plus remarquables de cette admirable trilogie religieuse (La Belgique, 16 avril 1867). Quatre jours plus tard, le même journal annonce que le Roi a souscrit à l'album.

sont très prisées : Villers-la-Villers, Orval, Aulne, La-Roche-en-Ardenne... ainsi que les vallées pittoresques, celles qui attirent les peintres: l'Ourthe, la Lesse ou la Semois, mais aussi d'autres moins courues, comme celle de l'Hermeton, près d'Hastière. Les amateurs fortunés, notamment les nobles, photographient volontiers leurs terres (peut-être la gestion de leurs biens est-elle un alibi à leur passion pour la photographie ?) Après la création de l'Association belge de Photographie, en 1874, les excursions des différentes sections sont autant d'occasions de prises de vue.

4. La photographie scientifique

Dès avant l'invention de la photographie, on a utilisé des moyens optiques pour exécuter des estampes médicales. On s'est servi notamment de la *camera obscura* [fig. 136].

La photographie est utilisée relativement tôt pour l'imagerie médicale en Belgique (par exemple, des phototypies de Wilhelm Otto illustrent *Études et observations sur les tumeurs*, publié en 1884) [fig. 137], mais à cause des problèmes d'orthochromatisme, elle ne peut être utilisée pour l'illustration de tous les ouvrages médicaux.

En photographie noir et blanc, jusqu'à l'invention en 1904, par König et Homolka, des émulsions panchromatiques, il n'y a donc pas de traduction des toutes les valeurs colorées en valeurs exactes de gris²⁵⁰ : le rouge est restitué par des gris beaucoup trop denses [fig. 138]. Cela pose évidemment un problème pour les photographies médicales, où le sang, mais aussi les colorants, apparaîtraient quasi noir. Les négatifs des photographies médicales doivent subir des retouches. On utilise donc plus volontiers les dessins pour l'iconographie médicale. Les photographies sont reproduites en gravure, avec des valeurs de gris correctes ou mieux des gravures coloriées. On peut aussi aquareller des épreuves volontairement tirées trop pâles, qui servent de base à l'image en couleurs. Les livres médicaux de la seconde moitié du XIX^e siècle sont souvent illustrés de planches chromolithographiques ou chromophototypiques, parfois en pop-up, notamment pour les planches anatomiques.

Plusieurs photographes amateurs belges font des essais de photographie en utilisant les rayons X découverts en 1895 par le physicien allemand Wilhelm Conrad Röntgen. C'est une grande innovation : pour la première fois, on peut voir l'intérieur d'organismes vivants et l'on entrevoit les bienfaits médicaux qui s'ensuivront le Tournaisien René Desclée (1868-1953) expérimente les rayons X dès l'année suivante, en 1896. La même année, le jésuite namurois Désiré-Joseph Lucas (1860-1949), expérimente les rayons X à l'Université catholique de Louvain, après avoir visité en 1886 à Paris une exposition de physique, où un technicien se tenait entre deux tubes émetteurs de rayons X pour les faire fonctionner²⁵¹. Mais c'est surtout le Gantois Léon Van Heurck (1838-1909) qui se consacrera à la photographie radiographique [fig. 139]. Il obtient sa première image le 29 janvier 1896. Il poursuit pendant deux ans ses recherches, dont les résultats paraissent dans son ouvrage *La technique et les applications diverses des rayons X. Guide pratique du radiographe*, publié à Anvers en 1897 et illustré de reproductions en similligravure d'après ses propres

²⁵⁰ Les émulsions panchromatiques sont des émulsions sensibilisées à la lumière bleue, verte et rouge. Au début de la photographie négatif-positif, comme la lumière bleue, de longueur d'ondes plus courte, frappe plus rapidement la plaque négative, il en résulte que le bleu apparaît blanc sur le positif. Par contre, le rouge, qui ne frappe guère la plaque négative, apparaît quasi noir sur le positif. En 1873, Hermann Wilhelm Vogel met au point des émulsions orthochromatiques, qui sont traitées à l'aide de colorants pour obtenir des valeurs exactes pour les violet, bleu, vert et jaune, mais qui restent encore insensibles au rouge. Le professeur gantois François Donny (1822-1896), en préconisant l'emploi d'écrans colorés, a suscité des recherches sur l'orthochromatisme.

²⁵¹ Information orale du R. P. Courtoy, jésuite à Namur, le 10 janvier 2002. Il mène des recherches sur le père Lucas, professeur au Collège Notre-Dame de la Paix à Namur, qui s'est également intéressé à la photographie couleur et a participé à l'expérience de "photohéliographie" de l'éclipse solaire du 17 avril 1912. Ce travail lui a valu une photographie dans *Le Patriote illustré* du 28 avril 1912 : Le Père Wulf assisté du père Lucas, prise dans la coupole astronomique du collège des Jésuites à Namur. Voir aussi Joris, Jean-Paul, *Contribution à l'histoire de la radiologie à l'UCL : 1896 - 1968*, texte en ligne sur <http://www.md.ucl.ac.be/histoire/livre/radio.pdf>.

clichés²⁵². En 1999, Lucien-Louis de Koninck (1844-1921), professeur à l'Université de Liège obtient une photographie radiographique de sa main qui porte une grosse bague à l'index²⁵³. Vers 1883, le portraitiste pictorialiste Alexandre photographie, avec un personnage à l'avant-plan pour indiquer l'échelle, un des célèbres iguanodons de Bernissart [fig. 140].

Le bactériologiste Emile P. Van Ermengem, bactériologiste, secrétaire de la Société belge de Microscopie, membre de la Société de médecine publique de Belgique, de la Société d'hygiène de Florence, est l'auteur de l'ouvrage *Recherches sur le microbe du choléra asiatique, rapport présenté à M. le Ministre de l'Intérieur*, le 3 novembre 1884. Ce livre est publié à Bruxelles en 1885 et est illustré de ses propres microphotographies, reproduites en phototypie par le Saint-Gillois Emile-Hector Aubry. A la fin du XIX^e siècle, le Liégeois Oscar Loiseau pratique la photographie scientifique, y compris la microphotographie, notamment pour Edouard Van Beneden (1846-1910), professeur de zoologie à l'Université de Liège. Ce chercheur prolifique dans le domaine de l'embryologie, pratique lui aussi la photographie. Léon Herlant, étudiant à Bruxelles en 1895, fournit des microphotographies reproduites en phototypie dans l'ouvrage de A. Herlant, *Micrographie des poudres officinales*, publié à Bruxelles l'année suivante. Le Bruxellois Wilhelm Nestler, actif dans les années 1890, reproduit des pièces anatomiques et de sujets de médecine. Il pratique aussi la photographie judiciaire.

Le Gantois Adolphe Neyt (1830-1892) est un amateur acharné de la photographie appliquée aux recherches scientifiques. *La photographie est la véritable rétine du savant*²⁵⁴. Il s'inspire des travaux du Français Auguste Adolphe Bertsch pour réaliser vers 1862 des agrandissements de sujets microscopiques. Passionné de photographie astronomique, il reçoit directement sur la plaque sensible l'image de son télescope (avec une focale de 175 cm), qui est grossie au moyen d'une lentille négative. Ses photographies de la lune sont réunies en album en 1869 et présentées à l'Académie Royale de Belgique. Cet *Atlas photographique de la lune* sera un des clous de l'Exposition Universelle de Vienne en 1873 [fig. 141]

Wilhelm Prinz (1857-1910), attaché au Service météorologique de l'Observatoire Royal, puis professeur à l'Université Libre de Bruxelles, est l'auteur de *La photographie astronomique par les petits appareils*, Bruxelles, 1887, illustré de 5 planches en photolithographie d'après ses propres clichés. En 1894, il fait paraître la première livraison d'un atlas lunaire.

A l'université de Louvain, le professeur Arthur Van Gehuchten (1861-1914), figure dominante de la neurologie en Belgique à la fin du XIX^e siècle²⁵⁵, entre en 1894 à la section louvaniste de l'Association belge de photographie, où il est introduit par François De Walque (1837-1929), professeur de chimie à l'UCL. Il demande conseil à Emile Van Ermengem au sujet de la réalisation de photographies scientifiques et réalisera lui-même des centaines de plaques, dont 600 sont aujourd'hui conservées à l'UCL. Il a abondamment utilisé les projections de positifs sur verre, mais aussi le cinéma, pour l'illustration de ses cours. Premier cinéaste belge dès 1895, il laisse des films montrant des patients neuropathologiques.

²⁵² Une exposition passionnante lui a été consacrée au Museum voor de geschiedenis van de wetenschappen : Verborgen voor het oog, historische microscopen en X-stralen foto's uit de Collectie Dr. Van Heurck (1838-1909), du 6 novembre 2003 au 25 juillet 2004 (un catalogue illustré avec CD a été publié à cette occasion).

²⁵³ *La Photographie en Wallonie des Origines à 1940*, cat. d'expo, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1979, p. 89 (et fig. 83). Ce n'est pas une première : le 23 janvier 1896, Wilhelm Conrad Röntgen avait pris une photographie de la main de Alfred von Kolliker, également ornée d'une bague.

²⁵⁴ L'auteur de cette phrase est Jules Janssen, astronome et photographe français (1824-1907), cité par SICARD, Monique, *La fabrique du regard*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 164.

²⁵⁵ AUBERT, Geneviève, *Photographie et cinématographie médicales avant 1914 : rapports privilégiés avec les neurosciences* dans *Bulletin et Mémoires de l'Académie royale de Médecine en Belgique*, 155, numéros 1-2 p. 130-140. Le docteur Aubert (professeur à la faculté de médecine, Université catholique de Louvain) a été le commissaire scientifique de l'excellente exposition "Arthur Van Gehuchten (1864-1914), the brain explorer", Bruxelles, UCB center, 9 juin - 15 juillet 2001.

5. La photographie ethnographique

Les Congolais exhibés aux expositions d'Anvers en 1885 sont photographiés, et davantage encore ceux de Tervuren en 1897. Ils donneront au photographe bruxellois Alexandre et au Namurois Gautier l'occasion de reportages entiers. De bien curieuses photos que celles de Gautier²⁵⁶ : les "négresses" pagaient sur le plan d'eau de Tervuren avec un même entrain que sur un lac africain. Mais quand on y regarde de plus près les autres clichés, les palmiers de leur village sont plantés dans des pots cachés par des fougères et arrimés par des haubans. Un peu flous à l'avant-plan devant les cases, ce sont bien des barbelés²⁵⁷.

Au Congo, le roi Léopold II encourage les colons à s'adonner à la photographie. De 1885 à 1905, les auteurs du *Directory* ont répertorié 27 photographies actifs dans notre colonie. Ils ont réalisé des photographies dans un but scientifique, mais surtout pour soutenir la propagande (politique, commerciale ou religieuse). Les photographes ont aussi le souci de documenter les importants travaux réalisés, comme la construction du chemin de fer (photographies d'Eugène Slosse en 1892).

6. La photographie pour l'illustration des livres

Au niveau de l'illustration des livres, malgré l'apparition de la photographie, pendant quelques décennies, on ne pense pas l'image très différemment des périodes précédentes : jusqu'à l'invention de procédés photomécaniques en relief, on colle les photographies sur des pages de livre, souvent des pages en papier plus fort ajoutées à la reliure (c'est Talbot qui avait lancé le mouvement en éditant ainsi son *Pencil of Nature*, 1844-1846). Une autre méthode est d'ajouter, de la même manière, des planches imprimées par des procédés photomécaniques à plat (photolithographies ou phototypies). Le plus ancien ouvrage du genre est *Excursions Daguerriennes*, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe. Il contient les reproductions de 114 daguerréotypes, publiées par le Français Lerebours à partir de 1841. Le Lillois Blanquard-Evrard ouvre en 1851 son imprimerie photographique et lance l'édition de plusieurs ouvrages illustrés de photographies collées. Parmi ceux-ci, des livres à sujet belge, contenant notamment des photos de Guillaume Claine.

En Belgique, le premier livre illustré de photographies date de 1857 : *Les nielles de la Bibliothèque Royale*, Bruxelles, Hayez, 1857. Il est illustré de photographies collées [fig. 142], prises par le capitaine Pierre Alexandre Joseph Libois (Bruxelles - Ixelles, 1818 - Bruxelles - Schaerbeek, 1899) et tirées par Gilbert Radoux qui a fondé en 1857 à Bruxelles la première imprimerie photographique. Mais le premier livre illustré d'une photographie "d'après nature" est *Inauguration de la Colonne de la Constitution et du Congrès, septembre 1859*, 1859, illustré d'une albumine de Gilbert Radoux.

En 1865, l'Album des funérailles de Léopold I^{er} par Ghémar contribuera à faire adopter les livres illustrés de photographies (voir article sur CD-Rom).

²⁵⁶ Ses photos ont été réunies dans un album dont il existe un exemplaire au Musée de Tervuren et un autre au Musée de la Photographie de Charleroi.

²⁵⁷ Le Français Pascal Blanchard, directeur de l'ACHAC (Association pour la connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine) et directeur de l'agence BDM (Les bâtisseurs de mémoire), mène actuellement des recherches sur les zoos humains et les photographies de ces exhibitions. Il a répertorié 180 zoos humains, comptant en tout 30.000 exhibés, en Europe et aux États-Unis, et qui de 1870 à 1930 ont attiré 400 millions de visiteurs (*Regard colonial, photographie coloniale et zoos humains ?*, Communication, journée d'étude France-Belgique, Lille, Université Charles de Gaulle (Villeneuve d'Ascq), 10 avril 2005).

Jusqu'à la mise au point de la photogravure, il arrive régulièrement que des périodiques reproduisent des photographies par la gravure en bois debout. C'est le cas notamment, nous l'avons vu de *L'Illustration européenne*, qui paraît à partir de 1870 et recopie notamment en bois debout, pendant les années 1870 et 1880, de nombreux portraits photographiques de Ghémar.

7 La photographie de propagande

Qu'elle soit portrait, reproduction d'œuvres d'art (de préférence du Moyen Age, âge d'or de la chrétienté) ou de travaux publics, la photographie peut être utilisée dans un but de propagande. A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les catholiques feront grand usage de diapositives, projetées dans les salles paroissiales²⁵⁸.

8. La photographie intégrée à des objets

Dès l'époque du daguerréotype, des clichés sont intégrés dans des objets (voir dans le Catalogue des *Tesini*, une broche de Barboni). Un bon exemple de ce type de production est le photographe de Charleroi Bevierre - Dourlet, qui fait de la publicité dans un journal à audience nationale, avant l'apparition de la carte de visite :

Portraits en tous genres, inaltérables, ressemblance garantie.

La physionomie est le miroir de l'âme

Donner son portrait à la personne que l'on aime

Portraits sur papier, sur toile et sur verre, coloris naturel. Portrait sur porte-monnaie, porte-cigares, porte-feuilles, bracelet, bague, épingle, broche, tabatière, etc. etc. encadrements en tous genres (L'Écho de Bruxelles, 31 décembre 1857).

Le 7 décembre 1873, le Journal de Charleroi publie encore une annonce semblable, à la typographie bien laborieuse !

Portraits signatures [sic] pour broche, bracelets, médaillons, écrins, etc. de tatraits [sic pour portraits] microscopiques pour bijoux. Portraits avec entourage en cheveux.

N.B. D'un petit portrait-carte ou d'un ancien daguerréotype [sic], on peut obtenir un portrait de toute grandeur, même de grandeur nature.

9. La photographie artistique

Les pictorialistes - Misonne [fig. 143], Marissiaux [fig. 144], Vanderkindere [fig. 145], Ickx, Hannon, Bovier [fig. 146], Leys, Sneyers, Gaspar [fig. 147], Liorel [fig. 148] - revendiquent un statut artistique pour la photographie²⁵⁹. Fernand Khnopff, peintre symboliste, pratique avec un égal bonheur la sculpture, la gravure, et la photo. Dans le but de réaliser certaines œuvres, telles *Memories*, il prend préalablement des photos, notamment de sa sœur [fig. 149]. D'autre part, il fait photographier certaines de ses œuvres par Albert-Édouard Alexandre. Celui-ci en fait des tirages au platinotype que Khnopff rehausse au pastel et aux

²⁵⁸ On trouvera une analyse de ce phénomène pour la France dans SAINT-MARTIN, Isabelle, *Voir, savoir, croire : Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle* (Coll. *Histoire culturelle de l'Europe*, 5), Paris, Honoré Champion, 2003. La situation est très comparable en Belgique. On trouve par exemple dans l'ancienne diathèque des Musées royaux d'Art et d'Histoire (dias sur verre 8,5 x 10 cm), on trouve trois séries : 9 vues de la série 108, Pompéi « Apostolat par les projections, 13 rue Sœurs de Hasque à Liège », 16 vues « Conférences populaires Namur », série n° 8 (scènes de la vie du Christ jouées par des acteurs) et - 7 vues de la série n° 139 (idem). Ces séries doivent dater du début du XX^e siècle.

²⁵⁹ HARKER, Margaret; ANDRIES, Pool & COENEN, Roger, *La photographie d'art vers 1900*, Crédit communal, 1983; MÉLON, Marc-Emmanuel, *L'espace social du pictorialisme* dans *Pour une histoire de la photographie en Belgique. Essais critiques*, 1993; CLAES, Marie-Christine, *La collection des pictorialistes*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1998; D'HOOGHE, Alain (dir.), *Autour du symbolisme : photographie et peinture au XIX^e siècle*, cat.exp, Palais des Beaux-Arts, 27 février - 16 mai 2004.

crayons de couleurs. Ces épreuves sont signées par l'artiste et vendues, à l'instar d'estampes.

3.5 Les procédés photomécaniques

Le *Bulletin de l'Association belge de photographie*, publié à partir de 1874, année de la fondation de l'association, donne, grâce à ses nombreuses planches, un large aperçu de toutes les techniques photographiques et photomécaniques utilisées dans le dernier quart du XIX^e siècle.

3.5.1 La gravure de daguerréotypes

En 1840, les Français Joseph Berres, Hippolyte Fizeau & le Dr Alfred Donné transforment des daguerréotypes en plaques gravées en creux pour l'impression. En 1841, Fizeau recourt au graveur Urlimann qui a le coup de main pour l'essuyage de la plaque. Fizeau grave la plaque avec un acide chloro-nitrique, qui n'attaque pas les blancs (protégés par le mercure). Comme cet acide léger ne parvient pas à creuser suffisamment pour permettre un encrage de taille-douce, il graisse les creux pour les protéger et accentue le relief par galvanoplastie à l'or, qui est inattaquable à l'acide. Il repasse ensuite le tout à l'acide, pour accentuer les creux. Le 8 juillet 1844, Fizeau soumet à l'académie des sciences une méthode de reproductions de plaques daguerriennes à l'encre grasse d'imprimerie. L'exécution étant délicate, le procédé n'a pas eu d'avenir, d'autant que les plaques d'argent ne supportaient pas un grand nombre de tirages. A la mort d'Ullmann, qui était l'un des seuls capables d'essuyer convenablement la planche, Fizeau abandonne le procédé²⁶⁰. A notre connaissance, il n'y a pas eu d'essais de gravure de daguerréotype en Belgique.

A défaut de pouvoir graver les daguerréotypes, on les copie en gravures en bois debout [fig. 150] ou en lithographie. La justesse rigoureusement mathématique des ombres représentées sur une gravure pourrait être un indice du fait que celle-ci a été exécutée d'après photographie.

3.5.2 La photolithographie

Nous verrons en détail dans le chapitre suivant comment Jobard a imaginé dès 1840 le principe de la photolithographie. Le Hollandais Edouard Asser cède le 31 décembre 1860 à Simonau & Toovey son brevet pour un "procédé de tirage des positifs photographiques, soit à l'encre autographique, soit à l'encre d'imprimerie" [photolithographie]. Un brevet d'invention est accordé le 1^{er} juillet 1863 à William Toovey pour "perfectionnements dans les procédés de photolithographie, de photozincographie et de gravure photographique" [procédé Asser perfectionné]. Ensuite, leur production de photolithographies, destinées à l'illustration de livres et de périodiques, compte parmi les meilleures impressions photomécaniques à demi-teintes mises sur le marché en Europe dans les années 1860. Toovey expose des spécimens de son procédé de photolithographie aux expositions de la Société française de Photographie, en 1861, 1863 et 1864. Feuillien Licot, professeur à l'Académie de Nivelles, utilise le procédé. Il expose à Bruxelles en 1875 des planches de cours de géométrie en photolithographie. Dans les années 1870 et 1880, la maison d'édition de Charles Claesen, à Liège, fournissait des "ouvrages ayant trait à l'architecture et aux arts", réalisés en

²⁶⁰ Le daguerréotype français : un objet photographique, cat. exp., Musée d'Orsay, 2003, p. 234-235.

photolithographie. Alexandre de Blochouse, qui reprend la société de Fierlants, la renomme pour une courte période, fin 1873, "Établissement polygraphique". *Pourquoi polygraphique ? Parce qu'on y fait de la photographie, de la photolithographie, de la phototypographie, de la lithographie, de l'héliolithographie et de l'héliotypie*²⁶¹. En 1864, Maes édite en photolithographie l'album de l'exposition de Malines qu'il avait édité une première fois en l'illustrant de photographies collées [fig. 151 a-b]²⁶².

3.5.3 La phototypie

Si la reproduction d'art connaît une diffusion importante en Belgique, c'est aussi grâce aux livres illustrés de phototypies

Gustave Simonau, aquarelliste et lithographe, et son associé et beau-frère William Toovey, rachètent en 1860, le brevet d'Édouard Asser (Amsterdam, 1809-1894) pour un "procédé de tirage des positifs photographiques, soit à l'encre autographique, soit à l'encre d'imprimerie" (il s'agit d'un brevet pour la photolithographie). Leur production de photolithographies, destinées à l'illustration de livres et de périodiques, compte parmi les meilleures impressions photomécaniques à demi-teintes mises sur le marché en Europe dans les années 1860. Mais le grand photographeur belge de la seconde moitié du XIX^e siècle sera l'Anversois Joseph Maes. Il a ouvert ses premières installations d'impression aux encres grasses en 1869, va chez Josef Albert à Munich en 1870 pour apprendre la phototypie, mais il refuse d'acquiescer un brevet d'exploitation du procédé d'Albert. Il tire pourtant profit de sa visite pour reconstituer le procédé. Il achète en Allemagne en 1871 une presse lithographique qu'il adapte à la phototypie. C'est la première presse phototypique à vapeur importée en Belgique. En 1873 et 1874, Alexandre de Blochouse transforme son établissement et installe des laboratoires et des presses à plat pour la phototypie.

Dans la première moitié des années 1870, Charles Claesen se lance dans la phototypie, et jusqu'à la fin des années 1887, édite des recueils d'art décoratif - des albums de grand format - illustrés de phototypie.

Jusque 1905, on compte plus d'une centaine d'établissements qui utilisent la phototypie, dont les établissements Malvaux, qui seront l'atelier belge le plus dynamique et le plus performant dans le domaine des procédés photomécaniques au début du XX^e siècle. La phototypie est couramment utilisée pour l'illustration d'albums, par exemple les vues des salles de l'exposition de Tervueren en 1897, par Alexandre, sont reproduites en phototypie²⁶³.

Pour les souvenirs mortuaires, les portraits en phototypie se multiplient dès le début des années 1880 et seront assez courants au début du XX^e siècle. [fig. 152].

3.5.4 La photoglyptie

En Belgique, la photoglyptie est principalement utilisée par Gustave Simonau et William Toovey. Ils obtiennent le 5 novembre 1869 la cession des brevets d'importation et de perfectionnement du 28 mars 1865 de Woodbury pour "une méthode de production des

²⁶¹ *Revue photographique* dans *Revue du Bulletin de l'Industrie*, janvier 1874 :

²⁶² CLAES, Marie-Christine & HIERNAUX, Luc, *Les premières reproductions photographiques du Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur (1864-1879)* dans *Actes du Colloque "Autour de Hugo d'Oignies"* (DIDIER, Robert et TOUSSAINT, Jacques dir.), Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 2003, p. 65-77.

²⁶³ *Exposition Congolaise le 29 septembre 1897* (série), Liège, Aug. Bénard, 1897. In-folio contenant 12 phototypies par Alexandre Drains, d'après ses propres clichés (vues d'intérieur et d'ensemble et d'objets).

surfaces en relief au moyen de la photographie", et peuvent ainsi mettre en oeuvre le procédé de photoglyptie [fig. 153].

La revue *Bruxelles-théâtre*, en 1874, est illustrée de photoglypties [fig. 154].

3.5.5 La similigravure

En 1887, Bogaerts, le directeur de *L'illustration européenne*, dont nous avons parlé au sujet de la gravure en bois debout, ainsi que de la revue *De Vlaemsche illustratie*, devient directeur-administrateur de la Société anonyme "Les Arts graphiques", qui s'occupe de zincographie, héliogravure, phototypie. La société est d'abord établie rue du Lombard, puis rue Keyenveld en 1890, à l'ancienne adresse de la Société royale de Photographie, qui avait été fondée par Fierlants et dont elle a repris le fonds. Le 16 août 1887, Bogaerts prend un brevet pour "un procédé de zincographie imitant la gravure sur bois, sur cuivre ou sur acier"²⁶⁴. Il expose en 1888 [fig. 155], à Bruxelles et en 1889 à Paris (exposition universelle). *L'illustration européenne*, à la fin des années 1880, est typique de cette époque charnière où la similigravure remplace progressivement la gravure sur bois [fig. 156]²⁶⁵.

D'autres revues se lancent également dans la similigravure, par exemple *Namur illustré*, imprimée par le Namurois Jacques Godenne en 1890-1891. Il reproduit à partir de 1899 quantité de photographies d'Armand Dandoy [fig. 157], Namurois également, mort en 1898.

Pour les souvenirs mortuaires, ce n'est qu'au XX^e siècle que l'on utilisera des photogravures en creux (héliogravure) ou des similigravures (photogravure en relief, dont la qualité varie selon la finesse de la trame). On aura finalement recours à l'offset, avatar de la phototypie.

4 Les Tesini, catalyseurs insoupçonnés de l'évolution de l'image en Belgique

Lors de la réalisation du *Dictionnaire des photographes en Belgique, 1839-1905*, nous indexions régulièrement notre banque de données Access selon différents champs, afin de visualiser la base en mode "feuille de données", c'est-à-dire par listes, ce qui permettait en repérant les erreurs d'alignement, de voir rapidement les fautes de frappe. Cela permettait aussi de détecter les doublons, de repérer les erreurs²⁶⁶.

En triant les photographes par lieu de naissance, nous avons eu l'attention attirée par le fait que la plupart de ceux qui portaient un nom à consonance italienne étaient natifs de Pieve Tesino. Cela ne pouvait être un hasard. Leur nombre et leur dispersion géographique

²⁶⁴ Dans le numéro du 9 octobre 1887 de *L'illustration européenne*, p. 2, Henri Bogaerts annonce les améliorations que vont apporter trois nouveaux brevets : le premier concerne un papier permettant l'impression des gravures les plus fines; le deuxième comporte la fabrication d'un papier où l'artiste peut exécuter tout type de dessin, imitant la gravure sur bois ou sur cuivre. Un troisième brevet permet de reproduire tout dessins, quelle que soit la manière dont l'artiste l'a réalisé: à la manière du lavis, de la gravure sur bois ou sur cuivre. Mais ce troisième brevet nécessite la construction de nouveaux ateliers.

²⁶⁵ En France, à partir de 1891, *L'illustration* utilise la photoxylogravure, un procédé qui consiste à imprimer une photographie sur bois sensibilisé grâce à une émulsion de collodio-bromure. Le bois est ensuite gravé. C'est donc une gravure sur bois debout, mais obtenue d'après photo.

²⁶⁶ Nous avons ainsi pu corriger les nombreuses erreurs des almanachs : ainsi en listant par adresses puis par dates, nous avons compris que la "Vve Drion" n'existait pas et n'était qu'une erreur pour "Vve Drains". Nous avons aussi compris que le mystérieux photographe "Huega" mentionné par un collectionneur n'existait pas davantage : Huega n'était qu'une mélecture du nom de firme du bruxellois Georges Dupont, "Emera", qui signifie "le jour" en grec, imprimé Ημερα sur ses cartes de visite !

laissaient penser qu'il y avait derrière cela davantage qu'un simple regroupement familial. Mais nous n'avions pas le temps de creuser la question.

Un an après l'édition de notre dictionnaire est paru le livre d'Anton W. A. Boschloo, *The prints of the Remondinis, An Attempt to Reconstruct an Eighteenth-Century World of Pictures*, Amsterdam, 1998. En le lisant, nous avons découvert les *Tesini* : c'étaient les ancêtres de nos photographes. Outre l'ouvrage d'Anton Boschloo, nous avons trouvé un site, qui n'est plus en ligne aujourd'hui, consacré aux *Tesini* : http://www.lagorai.tn.it/onu/onu_main.htm. Ce site avait été créé à l'occasion de l'exposition "Les hommes des images" qui s'est tenue à Genève, au Palais des Nations, du 13 au 23 octobre 1998. Nous en avons traduit et résumé les éléments qui expliquaient l'origine des *Tesini* et avons développé les informations concernant leur rôle en Belgique.

4.1 L'origine des *Tesini*

Le *Tesino* - à ne pas confondre avec le Tessin [CH]²⁶⁷ - est une petite vallée du Trentin, à la frontière avec la Vénétie, sur le versant italien des Alpes. Elle se trouve sur la route Trente - Venise (entre Trente et Feltri) [fig. 158].

Le *Tesino* était traversé à l'époque romaine par la Via Augusta Altinate, qui reliait l'Adriatique à la région danubienne. Riche en eaux mais ne jouissant pas d'un climat favorable au mûrissement des céréales, le *Tesino* est un lieu idéal pour l'élevage.

Au début du XVII^e siècle, les gens du *Tesino* commencent à pratiquer, à côté de l'élevage, le commerce des pierres à feu. Les mines locales fournissent la silice, qui taillée, est utilisable dans la fabrication des arquebuses. Les éleveurs du *Tesino* deviennent ainsi des commerçants : ils traversent les Alpes et gagnent l'Allemagne, la Pologne et la Hongrie. Ils voyagent à pied, veste à l'épaule, les pierres à feu dans les manches.

En chemin, les *Tesini* passent par la ville de Bassano del Grappa (à deux jours de route de leur vallée), où ils ont l'occasion d'établir des relations avec les magasins de la famille Remondini, propriétaire d'une petite imprimerie.

Giovanni Antonio Remondini (1634-1711)²⁶⁸ imprimait des estampes, des livres populaires, ainsi que des papiers peints ou de fantaisie, en grande quantité et à des prix très bas. Il souhaitait vendre ce matériel de qualité modeste dans les campagnes, où le seul système de vente possible était le colportage. A côté des estampes à sujet religieux, il y avait des images d'animaux ou de personnages représentant les différents métiers, ainsi que des jeux, des calendriers, des almanachs et des livres de dévotion [fig. 159].

La rencontre entre Remondini et les vendeurs ambulants du *Tesino* sera bénéfique de part et d'autre. D'un côté, un imprimeur ouvert aux nouvelles techniques de gravure, de l'autre

²⁶⁷ Cette confusion a eu lieu notamment dans les recensements liégeois du XIX^e siècle, qui indiquaient pour Pieve "Tessino (Tyrol) Suisse", d'où l'erreur publiée dans le *Directory*. La localisation du village varie dans les différents recensements : Italie, Lombardie, Autriche ou Autriche-Hongrie. Il faut dire que la situation politique du Nord de l'Italie est particulièrement fluctuante au XIX^e siècle : royaume d'Italie sous Napoléon I^{er} (1805-1814), domination autrichienne (1814-1859); après la victoire à Solferino des troupes franco-piémontaises (campagne d'Italie), l'Autriche doit quitter la Lombardie; en 1861 a lieu la proclamation du royaume d'Italie, qui s'agrandit de la Vénétie grâce à l'aide prussienne en 1866.

²⁶⁸ C'est le fondateur de la dynastie des Remondini. Il s'établit vers 1650 à Bassano. Ses descendants poursuivent l'entreprise : son fils Giuseppe (1677-1850), son petit-fils Gianbattista (1713-1776), ses arrière-petits fils Giuseppe et Giovanni. Le dernier descendant, le comte Giovanni Batista Remondini a légué en 1849 au Museo Civico de Bassano des imprimés dont des papiers peints (TEYNAC, Françoise, NOLOT, Pierre et VIVIEN, Jean-Denis, *Le monde du papier peint*, Paris, 1981, p. 50). Au sujet des Remondini, il existe un ouvrage plus ancien : BARIOLI, G., *Mostra di Remondini, Calcographia Stampatori bassanesi*, Bassano, 1958.

des ambulants, qui, forts de l'expérience acquise en vendant des pierres à feu, ont élargi le marché à toute l'Europe [fig. 160]. La collaboration se fera encore plus étroite avec l'ouverture d'un dépôt des Remondini dans le village de Pieve Tesino [fig. 161], et atteindra son apogée entre 1750 et 1850.

Les ambulants sont organisés en "compagnies", auxquelles l'entreprise donne les estampes à crédit. Les feuilles sont transportées à dos d'âne [fig. 162] ou à dos d'homme dans une boîte en bois appelée *cassela* [fig. 163]. Certains Tesini atteindront l'Amérique, l'Afrique, le Japon et l'Australie.

Pour effectuer des tournées dans les États de l'empire austro-hongrois, les ambulants doivent être munis d'un certificat de bonne santé (car on craint qu'ils n'apportent des maladies contagieuses), obtenir une licence de vente et un passeport, qui ne leur seront accordés que si la commune d'origine certifie leur bonne conduite morale et politique. Les contraintes liées à l'exercice de l'activité commerciale ne manquent pas : en France, par exemple, il est nécessaire d'obtenir un permis de colportage à chaque nouvel endroit. Bon nombre d'interdictions entravent la vente d'estampes et de livres. Les communes du Tesino luttent contre ces restrictions et obtiennent - cas unique dans l'empire austro-hongrois - la concession d'exercer le colportage, accordée par l'impératrice Marie-Thérèse et renouvelée par ses successeurs²⁶⁹.

Les estampes, soumises à la censure, doivent être conformes aux principes moraux établis par les autorités des pays traversés. Mais les estampes ne sont pas seulement éducatives : elles font aussi connaître les merveilles des pays lointains. Les Tesini atteignent les villages et les fermes isolés, où les paysans sont leurs principaux clients. Seule la visite des colporteurs y apporte les nouveautés. Les images sont un support pour la prière ou le rêve. Ces estampes sont souvent le seul décor des maisons pauvres : dans le tableau de Charles de Groux, *L'ivrogne*, peint en 1853, une image pieuse coloriée est le seul ornement de la pièce) [fig. 164]. Les colporteurs fréquentent en outre les foires et marchés, où ils exposent leur marchandise bariolée [fig. 165]. L'entreprise Remondini atteindra son apogée au XVIII^e siècle, et sera considérée comme la plus grande d'Europe dans ce domaine. Le commerce des estampes donnera aux gens du Tesino une identité précise, celle de "vendeurs d'images", qui les fera connaître (et reconnaître) même dans des contrées très éloignées de leur vallée. Souvent, la dénomination de "Tesino" suffira, seule, à les qualifier comme "marchands d'estampes". Au cours des siècles, les vendeurs des estampes se font les interprètes auprès des Remondini des requêtes qui reflétaient les us et coutumes des différentes régions qu'ils visitaient. Pour élargir leur marché, ils commencent à s'approvisionner auprès d'autres fournisseurs à Rome, en France et surtout en Angleterre, où ils trouvent des reproductions des chefs-d'œuvre de la peinture européenne. L'activité commerciale des vendeurs d'estampes apporte la prospérité à la vallée du Tesino et contribue à créer une mentalité ouverte au sein de sa communauté.

Dans leur activité, les gens du Tesino ont su percevoir, interpréter et encourager, en faisant presque du "marketing" ante litteram, les exigences et les goûts d'un marché culturel qui était en train de modifier sa sensibilité. Ils ont contribué à la diffusion internationale d'images représentant la réalité humaine, les coutumes et les paysages lointains que la plupart des gens de l'époque ne pouvait connaître qu'en voyageant par l'imagination²⁷⁰.

Avec le temps, le commerce finira par occuper la plus grande partie de la population masculine. Seuls les personnes âgées et les femmes restent au village pour prendre soin des enfants, des animaux et des champs. Les jeunes partent à l'âge de 12 ou 13 ans et leur apprentissage est confié à ceux qui les ont précédés. En 1781 on compte 170 chefs de compagnie employés par Remondini, et en 1881 il y a 552 ambulants munis d'une licence régulière, nombre assez élevé pour une population de 6000 habitants. Si aux XVII^e et XVIII^e

²⁶⁹ http://www.lagorai.tn.it/onu/onu_main.htm.

²⁷⁰ http://www.lagorai.tn.it/onu/onu_main.htm.

siècles, les destinations les plus fréquentes sont les États autrichiens et allemands, avec quelques tournées en Espagne et en Russie, au XIX^e siècle les voyages vers la France, les Pays-Bas et la Belgique s'intensifient ainsi que vers les pays nordiques. Bientôt les frontières de l'Europe sont dépassées pour atteindre l'empire ottoman, la Perse, l'Algérie et l'Égypte. En Russie les magasins se multiplient à Saint-Pétersbourg, à Moscou, à Kiev, à Vilnius. En suivant les migrations vers le Nouveau Monde, les gens du Tesino participent aussi à la grande aventure américaine: ils vendent leurs estampes du Canada à la Terre du Feu et ouvrent des magasins à New York et à Baltimore. Certains d'entre eux partent pour l'Inde, mettent le cap vers la Birmanie, poussent jusqu'à Hanoi. D'autres, enfin, se rendent en Afrique du Sud et en Australie.

Beaucoup de commerçants deviennent de vrais professionnels et ne tardent pas, déjà à la fin du XVIII^e siècle, à ouvrir leurs propres magasins permanents dans les principales villes européennes, qui sont en position stratégique sur les trajets habituels. Vers la moitié du XIX^e siècle, l'existence d'une cinquantaine de ces magasins est attestée : certains ne sont que des dépôts, mais la plupart sont de vraies boutiques, au cœur des grandes villes. À côté des estampes, elles offrent désormais des tableaux, des livres, des antiquités, du matériel pour la peinture et le dessin.

Les magasins vendent des productions spécifiques au pays, d'intérêt plus local ou liées à l'actualité. On trouvera ainsi chez les Tesini belges des estampes liées aux événements, comme des fêtes ou expositions : *Palais de l'Exposition des produits de l'Industrie nationale Chez S. Avanzo et Cie rue de la Madeleine, à Bruxelles. Lith. de Simonau* [fig. 166]. Ils diffuseront des lithographies retraçant les épisodes de la révolution belge : *Entrée du Prince d'Orange par la porte de Laeken le mercredi 1er septembre 1830 Chez Fietta Frères, Rue de la Colline à Bruxelles; Cinquante hommes liégeois et d'autres braves volontaires se défendirent à l'observatoire. Chez Fietta Frères, rue de la Colline, à Bruxelles. Impr-lith. de P. Simonau; Entrée des cuirassiers par la porte de Louvain Chez Fietta frères, rue de la Colline, à Bruxelles. Lith. de Dewasme-Pletinckx; Défense de la porte de Schaerbeek, le 23 septembre 1830, au matin Chez Avanzo et Cie, rue de la Madeleine à Bruxelles Lith. de Pierre Simonau; Défense de la place Royale en septembre 1830. Chez Avanzo et Cie, rue de la Madeleine. Lith. de Simonau; "Attaque de la rue de Louvain, le 23 septembre 1830, Chez Avanzo et Cie, Bruxelles, Imp.-lith. de Th. Lejeune; Attaque de la place Royale par les troupes hollandaises en septembre 1830, Chez Avanzo et Cie, Bruxelles, Lith. Simonau".*

*La bourgeoisie des villes, désirent imiter les classes sociales plus élevées, suit les modes, recherche les dernières nouveautés, en demande d'art et de culture. Les images pieuses s'adaptent à ce goût plus raffiné, mais elles sont désormais confinées dans les chambres à coucher des parents et des enfants. Dans les salons, où l'on reçoit, on trouve des estampes à sujet historique, des reproductions de tableaux célèbres, des portraits de grands personnages contemporains ou de l'époque classique, des vues de villes. Ces estampes plus raffinées ne sont plus produites par Remondini, mais par des imprimeurs anglais, auprès desquels les gens du Tesino n'hésitent pas à s'approvisionner*²⁷¹.

La lithographie a aussi permis d'illustrer à bas prix les classifications scientifiques du règne végétal effectuées au XVIII^e siècle. La bourgeoisie cultivée les utilise pour décorer ses intérieurs.

Pour suivre (et, pourquoi pas, anticiper) les goûts, toujours changeants du public, certains d'entre eux décident de devenir des éditeurs et commencent à produire des estampes d'excellente qualité, avec la collaboration d'artistes renommés et d'imprimeurs expérimentés. Ce sont les Tessari, d'abord à Augsbourg²⁷², en 1780, et ensuite à Paris, les Buffa à Amsterdam, les Fietta à Strasbourg et à Metz, Antonio Tessaro et les Pellizzari à Gand, Sebastiano Avanzo à Bruxelles et surtout les Daziario, propriétaires de magasins

²⁷¹ <http://missions.itu.int/~italy/mission/sponsored/tesino/hommes.htm>

²⁷² Important centre de production de gravures et de vues d'optique (voir supra).

à Moscou, Saint-Pétersbourg, Varsovie et Paris, qui, en 1857, publient un catalogue comprenant à peu près un millier de sujets²⁷³.

L'année 1846 (date à laquelle un magasin d'optique est recensé à Pieve Tesino) marque le départ d'une autre activité commerciale des gens du Tesino: celles d'opticiens (et, plus tard, de photographes)²⁷⁴. Bientôt les demandes de passeports pour l'exercice de ce métier connaissent une augmentation sensible et on assiste à la naissance de nombreux magasins dans les villes touchées par les ambulants (Trente, Trieste, Udine, Kassel, Bruges, Bruxelles, Split...).

L'activité des colporteurs, toutefois, continue. Quand, en 1860, l'entreprise Remondini ferme définitivement ses portes, Giuseppe Pasqualini, originaire de Castello Tesino, prend la relève. Ancien ambulant établi à Brno, en Moravie, il a inventé des machines lui permettant de produire des chromolithographies, dont il est le seul éditeur dans tout l'empire austro-hongrois. Les sujets sont à peu près toujours les mêmes : portraits de souverains (pièces classiques de toute "cassela"), des paysages aux couleurs vives, tandis que les images pieuses cèdent progressivement la place aux sujets profanes. Les chromolithographies, avec leurs couleurs brillantes, plaisent au public et remportent un grand succès populaire.

Au début du XX^e siècle beaucoup de propriétaires de magasins abandonnent leur activité et retournent au pays. La première guerre mondiale sonne le glas du commerce des estampes.

Les gens du Tesino furent, à leur façon, des diffuseurs de culture: une culture par l'image qui rapprochait des populations lointaines, se reconnaissant, toutefois, dans les mêmes besoins et aspirations. En vendant des marchandises similaires à des peuples aussi différents, les gens du Tesino tissaient des liens invisibles entre eux. C'est pour cela qu'ils appartiennent à l'histoire de la culture en Europe. Ils surent se confronter à des cultures qui leur étaient inconnues et apprirent les langues pour communiquer et créer des contacts. Ils surent s'adapter à la façon de vivre et de parler d'autres peuples pour ne pas rester des étrangers, tout en veillant à préserver leur identité. Ainsi devinrent-ils, au sens propre, des "citoyens du monde"²⁷⁵.

4.2 L'importance des Tesini en Belgique, tant comme marchands que comme expérimentateurs

L'importance des *Tesini* en Belgique s'avère beaucoup plus importante que les quelques faits isolés relevés dans le *Dictionnaire des photographes en Belgique, 1839-1905* ne le laissent supposer. Quand la photo est introduite en Belgique, ils sont déjà actifs dans notre pays depuis bien longtemps. Ils y sont un facteur important de diffusion des estampes et ont grandement contribué à assurer le succès de la lithographie. Tessaro de Gand est un des premiers à en vendre en Belgique, ce que nous apprend le *Journal de Gand* du 19 juin 1817 (voir supra : les cours de dessin). Tessaro semble avoir réagi au quart de tour au long article de *L'Observateur* du 8 juin 1817 sur la lithographie et s'être fourni immédiatement à Paris. A partir de 1819, Antoine Avanzo vend des lithographies à Bruges.

On notera que les *Tesini*, aux différentes périodes de l'histoire, sont qualifiés d'Italiens, ce qui constitue probablement un label en matière d'art et de bon goût.

²⁷³ <http://missions.itu.int/~italy/mission/sponsored/tesino/hommes.htm>

²⁷⁴ L'opticien et photographe nancéen Bellieni est-il descendant de Tesini ? On trouve à Bruxelles en 1824 "François Bellieni, opticien, né à Zebio (Italie) [sic], âgé de 27 ans, arrivé le 7 octobre 1824, rue Hauté, 1010". A cette adresse arrive le 7 août 1827 Charles Bouerne, tailleur de cristaux, qui est peut-être son employé.

²⁷⁵ <http://www.lagorai.tn.it/onu/fra4.htm>.

Les Tesini sauront, comme les autres libraires et marchands d'estampes, profiter des lois généreuses envers les contrefacteurs. Sans doute faut-il voir dans les facilités accordées aux éditeurs une cause de l'établissement chez nous, après le premier Empire, d'un grand nombre de Tesini. Itinérants et bénéficiant d'un réseau d'information international, ils sont les plus à même de comparer les législations qui leurs sont favorables. Ils semble que la concentration des marchands d'estampes, et donc plus tard, des photographes, originaires du Tesino, soit plus importante chez nous que dans les autres pays d'Europe. Cette impression, tirée de pages web et de nombreux ouvrages consultés, devrait bien sûr être confirmée par une étude approfondie de la situation dans les autres pays.

En diffusant dans les villes de province les catalogues de ventes publiques de tableaux qui se tiennent dans notre capitale et même à l'étranger, les Tesini sont acteurs du marché de l'art. Ils sont attentifs à l'évolution des goûts et - surtout à Bruges - se lancent pendant la période hollandaise dans la vente des papiers peints. Ils ajoutent des articles à leurs publicités en fonction des modes : instruments de mesure, jouets, articles de décoration, chocolat, eau de Cologne, partitions musicales.

Plus tard, en proposant à la vente, outre les estampes, des photographies, les Tesini vont contribuer à susciter un goût pour la photographie dans les classes aisées. Par l'importation du matériel photographique, nouveau créneau de leurs magasins d'optique, ils vont fournir tant aux premiers amateurs qu'aux premiers professionnels le matériel et les produits nécessaires. Par leurs propres expérimentations, ils vont acquérir une expérience dont, par leurs conseils, il feront profiter leurs clients. Ils poursuivront ce rôle de conseillers jusqu'au début du XX^e siècle. La famille Tessaro étendra son écolage grâce à des publications : le guide publié par Eugène en 1898 *Tout le monde Photographe ! Guide pratique à l'usage des débutants*, puis le *Bulletin Tessaro* au XX^e siècle.

Fins connaisseurs des mentalités, ils utilisent ainsi une forme intelligente de publicité : en diffusant l'information à des catégories de plus en plus étendues d'amateurs, ils gagnent progressivement toutes les couches sociales de la population. Par leurs recommandations, ils contribuent à améliorer les résultats des amateurs. Satisfaits, ceux-ci intensifient leurs expérimentations, qui suscitent de nouveaux besoins et entretiennent leur passion.

Pourquoi les Tesini ont-ils été davantage actifs chez nous que dans d'autres pays ? Probablement, outre la situation particulière en matière de contrefaçon, parce que les Pays-Bas étaient accueillants sous le règne de Guillaume I^{er}, que la censure y était peu sévère, la presse assez libre, et que la circulation étant devenue facile dans une Europe en paix, notre pays devenait une plaque tournante au niveau européen. La concentration des Tesini était importante chez nous à l'époque hollandaise. Il serait intéressant d'étudier dans les autres pays s'ils ont joué le même rôle dans l'éclosion de la lithographie. Pour ce qui est de la photographie, il faut émettre une réserve : seule la constitution d'un dictionnaire complet des photographes en Belgique nous a permis de nombrer les Tesini actifs dans notre pays. De tels dictionnaires n'existent que pour quelques pays d'Europe. Il est probable qu'au fil de nouvelles études, des photographes originaires du Trentin sortiront de l'ombre dans d'autres pays. Dans l'état actuel de la recherche, nous avons seulement pu repérer, grâce à l'index Auer²⁷⁶, un B. Avanzo et un J. Daziario en Suède en 1870, ce qui est relativement tardif, et un Edouard Fietta en France (vers 1860-1870). La récente étude *Le daguerréotype français : un objet photographique*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2003, pourtant très documentée, ne recense aucun Tesino parmi les daguerréotypes actifs en France, ce qui tendrait à confirmer la situation particulière de notre pays.

En Belgique, on pourrait presque parler de "Tesini connection" ! Toutes les familles sont étroitement liées. Pour ne citer que quelques exemples, l'épouse de Antoine Avanzo est une Gecele, celle de Sebastiano Avanzo est une Buffa, et celle d'Antoine Tessaro, une Tessaro.

²⁷⁶ AUER, Michèle et Michel, *Encyclopédie internationale des photographes*, Maison européenne de la photographie - Camera Obscura, Hermance [CH], 1992.

Joseph Tessaro est un neveu de Joseph Buffa. Tous pratiquent visiblement, en Belgique comme dans les autres pays, le regroupement familial, faisant venir un neveu, un frère ou un cousin pour les seconder :

Les anciens ambulants et leurs descendants restèrent toujours liés à leurs origines. Ils faisaient appel à des jeunes de leur vallée pour travailler comme vendeurs dans leurs magasins. Après un long et dur apprentissage, ceux-ci pouvaient entreprendre une activité indépendante ou racheter l'entreprise du titulaire. La coutume de céder son entreprise seulement à quelqu'un "du pays", qui s'était distingué par son mérite et avait appris tous les secrets du métier, permit à beaucoup d'entre eux d'atteindre des résultats excellents dans le domaine des magasins d'art²⁷⁷.

Pour la Belgique, le meilleur exemple est la maison Barboni à Bruxelles : Jacques Barboni est opticien à Bruxelles en 1840. Son fils Adrien lui succède, puis la maison est reprise par Sebastiano Gecele. Il a pour ouvrier Edouard Buffa et Antoine Siondino. Ce dernier sera remplacé par Corrado Valvo, lequel engagera à son tour Siondino quand il sera établi à son compte.

Depuis une dizaine d'années, nous collectons les informations relatives aux Tesini. Celles-ci proviennent principalement des recensements communaux des différentes villes, des registres de patentes de la ville de Bruxelles, de différents almanachs du commerce, des annonces dans les journaux, et des informations trouvées sur les estampes et les photographies. Le répertoire des Tesini (voir Catalogues) donne un bon aperçu de leur implantation en Belgique et pourra aider à localiser et dater nombre de gravures éditées et de photographies réalisées en Belgique au XIX^e siècle.

4.3 La reconversion à la photographie

A la fois marchands d'estampes et opticiens, les *Tesini* installés en Belgique ont une double raison de s'intéresser à la daguerréotypie : ils sont familiarisés avec les lentilles et chambres obscures pour le dessin, et ils sont intéressés par les techniques de reproductions, que ce soient les vues de monuments ou les copies d'œuvres d'art. Ces marchands vont régulièrement à Paris se fournir en marchandise. Ils sont donc bien placés pour découvrir les nouveautés et leur esprit commercial leur fait immédiatement entrevoir des débouchés commerciaux.

Les premiers Tesini qui tentent un essai de photographie en Belgique sont les Gantois François Braga et Joseph Pelizzaro. Ils sont voisins : la rue du Soleil où réside Pelizzaro fait angle avec la rue des Champs, où habite Braga. Braga achète un appareil à Paris chez Alphonse Giroux (ce constructeur est, rappelons le, le beau-frère de Daguerre) et ramène également de la capitale française une vue daguerréotypée de la façade de l'église de la Madeleine. Le **22 octobre 1839**, avec son confère Joseph Pelizzaro, il s'installe à une lucarne du grenier de Philippe Van de Velde. Juge au tribunal de première instance de Gand, Van de Velde est, avec Albert Breyer (et peut-être Auguste Florenville), un des rares photographes belges de la première heure qui ne soit ni lithographe, ni Tesino. Il est apparemment devenu daguerréotypiste lui-même²⁷⁸ parce que Braga et Pelizzaro lui avaient demandé d'opérer depuis sa maison, 2 Ajunlei, en raison des vues intéressantes qu'elle permettait : trois daguerréotypes ont pu être pris le 22 octobre 1839, un depuis le grenier et deux depuis une fenêtre du deuxième étage. Ces deux dernières forment une sorte de vue

²⁷⁷ L'exemple le plus typique est celui de l'entreprise Daziaro qui, avec ses filiales à Paris, Varsovie, Moscou et Saint-Petersbourg, devint le fournisseur officiel du tsar.

²⁷⁸ En 1842, l'Académie Royale des Sciences de Belgique publiera les résultats de ses recherches sur l'amélioration du temps de pose (5 à 40 secondes), par l'emploi de brome comme "substance accélératrice".

panoramique de la ville sur la Predikherenlei et l'arrière des maisons des Hoorn- et Veldstraat.

Deux articles ont annoncé l'événement, d'abord *De Gazette van Gent*, le 22 octobre 1839 :

Een eerste proefneming met den DAGUERREOTYPE is gisteren naermiddag door de heeren Braga en Pelizzaro in tegenwoordigheid van den professor Burggraeve, den apparitor Meulewaeter en den heer Norbert d'Huyvetter, bestierder-tresorier onser academie alhier bewerkt. Den uytsglag heeft de verwachting ten volle beantwoord.

De toren en de kerk van S. Nicolaes zijn met eene bewondersweërdige zuyverheyd afgetekend geweest. Wanneer het weder of liever den zon-scheyn het zal toelaten, zullen die heeren hunne proefnemingen voortzetten en onze voornaemste praelgebouwen door de zon doen afmalen.

Puis, avec un certain retard, un journal francophone, *Le Messenger de Gand*, le 1^{er} novembre 1839, signale le fait, en insistant sur la finesse des détails obtenue :

Le résultat a dépassé toutes les espérances : la tour et l'église de Saint-Nicolas avec les bâtimens environnans, vus à vol d'oiseau, ont été reproduits avec une pureté surprenante. Les traces de vétusté que la tour et l'église Saint-Nicolas offrent à l'œil du spectateur en si grand nombre et les moindres détails de cette vue magnifique ont été rendus avec une fidélité que l'on peut qualifier de miraculeuse.

Un quatrième daguerréotype a probablement été pris ensuite de l'habitation de l'avocat Impens, qui résidait Predikerenlei. Un seul de ces quatre daguerréotypes, le premier, est aujourd'hui conservé, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale à Bruxelles [fig. 167]. Pris du grenier, il représente une vue de la tour et de l'église Saint-Nicolas avec les bâtiments environnants. Les trois autres ne sont connus que par des reproductions.

Les Gantois sont suivis de peu par Antoine Tessaro, établi à Namur. Il se lance dans une expérience de daguerréotypie en **décembre 1839** :

Profitant, ces jours derniers, du peu d'instans pendant lesquels le soleil put faire pénétrer ses rayons jusqu'à nous, M. Tessaro, marchand d'estampes en cette ville, et M. le Marquis de T. s'empressèrent de tenter l'essai des Daguerrotypes que la brume et la pluie leur avaient empêché de faire jusqu'alors. Retirés dans un salon de l'hôtel de Hollande, ils fixèrent sur leur plaque métallique, l'image d'une grande et magnifique pendule dorée. En peu d'instans, l'instrument de Daguerre avait reproduit cet objet avec sa précision ordinaire, les détails les plus minutieux sont rendus sur la tablette que nous venons de voir, le dessin est des plus corrects, et il est désormais prouvé pour nous que cette invention n'est pas, comme on le craignait d'abord, à la portée seulement de son inventeur ou de quelques personnes qui ne se seraient pas laissé rebuter par des essais multipliés (L'Eclaireur, 10 décembre 1839).

Ce daguerréotype, malgré nos recherches, n'a pu être retrouvé. Le Marquis Olivier de Trazegnies, châtelain de Corroy-le-Château, a aimablement effectué à notre demande des recherches dans ses archives, mais n'a trouvé aucune trace d'activité photographique de l'un de ses ancêtres en 1839.

Le **25 décembre 1839**, le *Journal de Bruges* annonce qu'une liste de souscripteurs pour une Société du daguerréotype a été déposée chez Joseph Buffa (voir chapitre Jobard). En **1842** ou **1843** au plus tard, le même Joseph Buffa s'adonne à la daguerréotypie et ouvre le quatrième atelier fixe en Belgique, après ceux de Bruxelles et Liège. Bruges est déjà une ville très prisée par les touristes, principalement les Britanniques. Dès 1843, un guide anglais cite *The establishment of Mr Buffa, who blends the profession of an Optician with that of a Daguerreotypist, the trade of a Printseller, with that of a Music-seller...* (ADDISON, H.R., *Belgium as she is*, Bruxelles & Leipzig, C. Muquardt, 1843, p.39). Sur une publicité, un carton porcelaine édité par De Lay - De Muyttere (sans date), on peut lire :

Etablissement Daguerreotype, Portraits et groupes, Exécutés en Dix secondes. J. Buffa, Opticien. Editeur, Md d'estampes, Près de la Grand Place, Bruges.

Il présente en 1847 dans sa boutique une exposition de photographies de Delanoy, itinérant

descendu à Bruges. Il envoie neuf daguerréotypes à l'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Bruges en 1843; et quatre vues au daguerréotype à l'exposition de l'industrie brugeoise à Bruges en 1846. En janvier 1859, il annonce pour février l'ouverture d'un nouvel atelier photographique, qui produit des photos d'après négatif au collodion et des ambrotypes.

En 1843, Joseph Pelizzaro, premier photographe gantois, qui avait opéré dès octobre 1839²⁷⁹, tire le portrait au daguerréotype de Plateau, peu avant que le physicien ne devienne aveugle [fig. 168].

Jacques Barboni ouvre un atelier de daguerréotypie à Bruxelles, au Marché aux Herbes, au plus tard au printemps 1850. Barboni est assisté par son épouse, Marie Vanderveken (Malines, 1797 - Bruxelles, 1862) et vers 1851, il prend comme associé son fils Adrien. A cette époque, les étiquettes au dos de ses cadres portent la mention "*portraits au dagueréotype [sic] sur plaque et sur papier de 5 à 50 francs*". Il réalise des daguerréotypes stéréoscopiques qui sont les plus anciens clichés stéréoscopiques belges conservés [fig. 169]. Il est recensé comme rentier en 1866 à l'état civil, mais toujours comme photographe dans l'annuaire. Il expose des daguerréotypes à Amsterdam en 1855 ("*Tentoonstelling van fotografie en heliographie - Vereeniging voor volksvlijt*").

On ignore si Louis Avanzo, actif de 1853 à 1857 à Gand, rue du Soleil, a pratiqué la daguerréotypie. Mais s'il ne pratiquait pas la technique lui-même, il disposait en tout cas du matériel : une chambre à daguerréotyper figure parmi les instruments d'optiques que l'on vend par liquidation quand il fait faillite en 1857.

En octobre 1861, Charles Granzella est d'abord itinérant de passage à Orp-le-Grand; il est à notre connaissance le premier et seul photographe au XIX^e siècle dans cette commune située entre Jodoigne (où Emile Jacoby ouvrira le premier atelier fixe en décembre) et Hannut (où aucun photographe n'est présent au XIX^e siècle). Il s'installe ensuite en 1865 à Huy, située à mi-chemin entre Namur et Liège, où la clientèle est certainement plus importante que dans l'est du Brabant wallon. Il est le premier photographe de cette ville.

A partir de 1867, Sebastiano Gecele vend au Marché aux Herbes à Bruxelles des photographies, des papiers, des produits chimiques et des appareils pour la photographie. Il est membre fondateur de l'Association belge de Photographie en 1874. Dans l'annuaire commercial de 1878, il ne figure plus dans la rubrique "photographe", mais est repris comme "opticien" et dans "articles pour photographes". L'annuaire du Commerce Rosez de 1881 mentionne à son sujet : "Dépôt des objectifs de la Maison Anzoux de Paris et d'autres maisons. Dépôt du collodion Herzog de Brême et des plaques au gélatino-bromure d'argent de Darbfontaine à Namur".

En 1891, Denis Avanzo s'installe comme photographe professionnel à Anvers, Marché aux souliers. Il est membre de l'Association belge de photographie à partir de 1891 et continue après 1905 (sauf de 1895 à 1897).

Au XX^e siècle, les Tesini s'occupent toujours de photographie. Un magasin de photographie appartient toujours à la famille Tessaro. Il est situé 30, Marché aux Herbes et restera actif après la seconde guerre mondiale. Il publie un bulletin photographique, le *Bulletin Tessaro*, pour lequel des publicités sont régulièrement insérées dans le *Bulletin du Touring-Club de Belgique* [fig. 170], les touristes étant tout naturellement un public cible de choix pour ce type de revue. En 1949, le *Bulletin Tessaro* de décembre publie le portrait de l'éditeur, Léon Tessaro.

²⁷⁹ Ce portrait a été retrouvé en 1999 et est aujourd'hui conservé au Museum voor de geschiedenis van de wetenschappen, Gent (*De Standaard*, 12 février 1999). Pour la biographie de Plateau et ses expériences sur la persistance rétinienne, voir VAN DEN HENSBRUGGHE, G., *Notice sur Joseph Plateau* dans *Annuaire de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 1885, p. 389-486.

Par leur rôle d'émulation dans tout le pays pendant plus d'un siècle, les Tesini ont joué un rôle capital pour l'implantation puis la vulgarisation de la photographie dans notre pays.

Comme Jobard, ils étaient des citoyens du monde, tirant profit de leur réseau de connaissances, et dotés une forte capacité à anticiper et à s'adapter aux changements.

Réflexions et menus propos

Souvent, au cours de cette recherche, nous avons eu l'occasion de faire des rapprochements entre l'époque de Jobard et la nôtre : accélération de la communication et de l'information, élargissement des marchés, contacts au bout du monde... Époques de changements, de bouillonnement intellectuel, mais aussi de questionnements et de peurs. Aujourd'hui, l'informatique, la réalité virtuelle, les nouvelles technologies de l'information et de la communication inquiètent certains : tout va trop vite. Le même désarroi a existé à l'introduction du chemin de fer : pour la première fois, ce n'était plus le pas, de l'homme ou de l'animal, qui rythmait les déplacements. Dans le domaine de l'image aussi, une inquiétude semblable relie les deux époques : on n'est pas sûr de ce que l'on voit. Au début du daguerréotype, raconte Karl Dauthendey, on n'osait pas regarder les portraits. *On était intimidé par la netteté de ces hommes et l'on croyait que ces petits, que ces minuscules visages des personnages fixés sur la plaque étaient eux-mêmes capables de vous voir*²⁸⁰. Aujourd'hui, par contre, quand nous voyons le portrait d'un inconnu, nous n'osons plus affirmer que c'est le visage de quelqu'un qui existe, ou a existé. Peut-être n'est-il que le résultat de manipulations²⁸¹.

Ces parallèles nous invitent - sous cette rubrique en clin d'œil à Rodolphe Töpffer²⁸² et en empruntant son ton spontané pour des appréciations plus personnelles - à émettre quelques réflexions sur le chemin parcouru depuis le XIX^e siècle, et à nous interroger sur le statut de l'image, son impact, mais aussi sur notre devoir de vigilance par rapport à elle.

L'inflation des images depuis le XIX^e siècle

Dans les années 1830, la demande d'images connaît une croissance exponentielle, symbolisée par la lithographie de Madou, *Les coureurs de dessin*, publiée en 1835 dans *L'Artiste*. Selon l'historien britannique de la photographie Anthony Hamber, on a produit davantage d'images d'art entre 1839 et la fin du XIX^e siècle en Angleterre qu'avant 1839²⁸³.

²⁸⁰ Karl Dauthendey (1819-1896), premier daguerréotypiste à Saint-Petersbourg. Il a réalisé son premier portrait en juin 1841. Citation par Walter BENJAMIN, *Petite histoire de la Photographie* [1931], éd. française dans *Oeuvres*. 2, *Poésie et Révolution*, Denoël, 1971, p. 20.

²⁸¹ Les progrès techniques ont été tellement rapides que la réflexion de Régis Debray en 1992 est déjà dépassée : *La question de la "réalité" des images analogiques (photo, cinéma, télé) sera bientôt et plus sagement remplacée par celle de leur vraisemblance. Et celle-ci ne sera plus garantie que par leur rapidité de transmission : plus bref le délai, moins de possibilités de truquage (qui demande des machines et du temps)*. (DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 379. Le "ça a été" de Roland Barthes est bien révolu.

²⁸² Auteur en 1848 de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*.

²⁸³ HAMBER, Anthony, *The photography of Art, 1839-1890*, University of London, Birkbeck College, 1990.

À la fin du XIX^e siècle, la similigravure (procédé photomécanique en relief permettant l'impression simultanée du texte et des images) provoquera une nouvelle accélération dans le monde de l'illustration. La photographie et les procédés photomécaniques ont été un formidable catalyseur. Aujourd'hui, les nouvelles technologies font à nouveau exploser le marché de l'image. Comme les caricaturistes et dessinateurs d'actualité se sont adaptés au besoin de vitesse au XIX^e siècle en adoptant la lithographie, les photographes et dessinateurs de presse utilisent aujourd'hui les moyens techniques qui accélèrent la création et la transmission (palette graphique, e-mail).

Est-ce le médium qui change le monde ou le monde qui change le médium ?

Les révolutions de l'image au XIX^e siècle correspondent à un mouvement constant qui s'applique à bien d'autres domaines : de nouveaux besoins suscitent de nouvelles expérimentations qui provoquent l'invention de nouveaux outils et de nouvelles machines. Celles-ci permettent de créer des œuvres nouvelles, ou des produits nouveaux, qui à leur tour suscitent de nouveaux goûts et de nouveaux besoins.

Il est significatif que c'est au moment même où les courants réaliste, puis naturaliste, commencent à s'imposer que la photographie tend à se généraliser. L'émergence d'une technique nouvelle s'inscrit toujours dans un cadre socio-historique déterminé, qui répond à des enjeux idéologiques relativement précis²⁸⁴. Les inventions apparaissent quand on en éprouve le besoin, quand on est prêt à les recevoir. C'est évident pour la photo, qui aurait pu apparaître au moins au XVIII^e siècle, quand on connaissait à la fois la *camera obscura* portative et le noircissement des sels d'argent. Dans de nombreux cas d'inventions, on remarque que des chercheurs indépendants arrivent à des résultats semblables au même moment : Morse et Wheatstone pour le télégraphe, Ducos du Hauron et Cros pour la photographie en couleurs, Edison et Swan pour la lampe à incandescence... Les inventions répondent à un besoin économique, mais aussi à une nécessité sociale²⁸⁵.

Deux registres de l'image montrent particulièrement les interactions entre image et société, l'image didactique et l'image de propagande.

L'image est un outil

L'usage de l'image est favorisé par la révolution industrielle. En effet, l'industrialisation nécessite une main-d'œuvre plus scolarisée : l'ouvrier doit comprendre le fonctionnement de nouvelles machines. La bourgeoisie se rend compte qu'elle doit s'appuyer sur des ouvriers plus qualifiés, d'où une nécessité d'améliorer l'instruction, notamment par le biais des ouvrages illustrés, qui facilitent l'apprentissage et le rendent plus attrayant. Au-delà des livres scolaires, les ouvrages illustrés sont souvent loués dans la presse pour leur caractère instructif : *Les gravures fixent les idées, et si les enfants s'attachent aux images, il y a des enfants de tout âge* (*Le Courrier des Pays-Bas*, 19 décembre 1824, à propos de la *Vie de Napoléon* éditée par Jobard). Il en va de même pour toutes les éditions de cartes de la terre et du ciel : *Heureux ceux qui s'amuse ! Plus heureux ceux qui s'instruisent ; mais les plus heureux de tous, sans contredit, sont ceux qui s'instruisent en s'amusant. Sous ce rapport, la génération nouvelle n'aura pas à se plaindre de sa devancière* (*Le Courrier des Pays-Bas*, 27 janvier 1827, à propos de cartes publiées par Jobard).

²⁸⁴ DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 51, note 9.

²⁸⁵ BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, p. 32.

L'image est une arme

L'expansion de l'image a été favorisée dans certains pays par une politique nationaliste. Tout comme l'était la caricature au XIX^e siècle, puis l'affiche, la photographie est une arme. Certains chefs d'état s'en sont servi pour leur propagande. Elle fut utilisée pendant les guerres, à commencer par celle de Crimée en 1855. Napoléon III en a fait grand usage²⁸⁶. Les photographies des Communards posant fièrement seront utilisées par le gouvernement de Thiers pour les identifier. Les jésuites reproduiront sur des souvenirs mortuaires les photographies de membres de leur congrégation qui ont été exécutés, avec la mention "fusillé par haine de la foi" [fig. 171]. En Belgique, l'utilisation politique de la photographie se développe dans un cadre plus pacifique (les opposants politique du XIX^e siècle recourent de préférence au dessin) : le gouvernement documente les grands travaux, comme le voûtement de la Senne, par la commande de missions photographiques à Jean Kämpfe²⁸⁷ [fig. 172] ou Louis-Joseph Ghémar [fig. 173].

La photographie sera davantage utilisée pour la propagande en Belgique à partir du XX^e siècle. Pendant la première guerre, les Allemands en feront grand usage : des roulottes ou camions-laboratoires suivent l'armée et prennent de nombreuses vues des destructions, qui sont ensuite imprimées sur cartes postales. Les soldats les envoient dans leurs familles, qui pourront ainsi juger du "travail" accompli. Le livre *Namen vor und im Weltkring*, publié à Munich en 1917, montre les bâtiments de Namur avant et après destruction. Les Allemands lancent aussi un vaste programme d'inventaire photographique de l'art en Belgique, qui totalisera 11 000 clichés. Acquis par la Belgique en 1927, ils sont aujourd'hui le fleuron de la photothèque de l'IRPA [fig. 174].

Pendant l'entre-deux-guerres, on fera grand usage de la photographie de propagande dans la Russie communiste, avec les manipulations d'images que l'on sait (les limogés disparaissent du cliché mais le retoucheur laisse malencontreusement traîner une chaussure...). Plus récemment, en Syrie, quel que soit l'endroit où l'on portait le regard, le portrait du président s'imposait. Hafez el-Assad is watching you... [fig. 175]. La mort, en 2003, de la photographe et cinéaste Leni Riefenstahl a été l'occasion de reparler du rôle fascinant qu'ont exercé ses images sous la dictature nazie²⁸⁸.

De la difficulté de déterminer l'imaginaire visuel

Il est clair que la lithographie, puis la photographie, ont élargi l'imaginaire visuel, et ce dès les débuts avec les "voyages pittoresques" et autres albums. Mais dans quelle mesure ? On a bien sûr des indices : l'étonnement provoqué par la fameuse girafe offerte en 1827 à Charles X et les images qu'elle suscite montrent bien à quel point cet animal est une

²⁸⁶ La photographie, comme instrument et comme symbole, s'offre à servir cette ambition. C'est le moyen moderne qui fixera l'image d'un règne moderne. La volonté de l'empereur répond à l'initiative des photographes : certains albums ont été commandés par lui-même ou par ses ministres, d'autres ont pu paraître grâce à un soutien financier sollicité, d'autres enfin ont été offerts pour attirer la faveur (<http://expositions.bnf.fr/napol/arret/1/1.htm> : exposition virtuelle "Pouvoir et Photographie", Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004).

²⁸⁷ ABEELS, Gustave, *Un précurseur de l'archéologie industrielle... Jean Théodore Kämpfe* dans *Misset Photo Magazine*, vol. 2, 1981, p. 10; SCHWILDEN, Tristan, *La Bourse et la ville, 1869-1870*, Bruxelles, 1996.

²⁸⁸ La mort de Leni Riefenstahl repose la question de la responsabilité de l'artiste. [...] Images à l'appui, dès qu'on l'attaquait sur son passé, elle prouvait ses innovations techniques, la beauté de ses plans, la grandeur de l'homme en effort. [...] Elle persévéra à se cacher derrière le mot "art" en ignorant quel horrible cavalier le chevauchait. Et ça, c'est impardonnable (HONOREZ, Luc, *La responsabilité de l'artiste* dans *Le Soir*, 10 septembre 2003, p. 27).

nouveauté²⁸⁹. De même la première troupe d'acteurs japonais qui ait eu l'autorisation de quitter le Japon et qui arrive en Belgique en 1867 est à l'origine d'images publicitaires²⁹⁰.

Les écrits des critiques d'art aident également à estimer le degré de réception d'une nouvelle technique de l'image. Un texte de Grangedor, en 1864, trois ans après la mort de Jobard, montre que la photographie est bien intégrée dans le quotidien.

*Aujourd'hui la période de l'étonnement causé par le phénomène photographique touche à son terme. On s'est partout familiarisé peu à peu avec l'éclosion magique de ces images qui spontanément apparaissent au simple contact de la réalité.*²⁹¹

Mais malgré toutes nos recherches et les éléments recueillis, il est difficile de quantifier l'évolution de l'imaginaire visuel des Belges au cours du XIX^e siècle. Ce n'est pas parce que l'on sait quelles images existent à une époque que l'on peut dire qui les a vues, et encore moins qui les a gardées en tête. Que répondrions-nous aujourd'hui si l'on nous demandait quelles sont nos images mentales du Monténégro ? On ne pourrait sans doute évoquer que des paysages touristiques et des costumes folkloriques tirés du *Sceptre d'Ottokar*. De même pour le Pérou, on citera un indien en poncho avec un chapeau melon. Et pourtant, ces pays sont bien plus que cela. L'Italie se réduit-elle à la tour de Pise, Saint-Pierre de Rome, le pont des soupirs ou le stade de la Juventus ? Cependant si l'on montre des photos du monument Victor-Emmanuel ou de l'architecture fasciste de l'exposition universelle de Rome, beaucoup moins de gens déjà les reconnaissent.

Notre univers visuel mental a-t-il connu une croissance aussi exponentielle que les images ? La proportion d'images dans notre tête par rapport aux images qui existent est-elle plus grande qu'au XIX^e siècle ? Quelle est la réceptivité aux nouvelles images ? Champfleury a remarqué à juste titre²⁹² que l'on conserve des images d'enfance, qui restent profondément gravées dans notre mémoire. Un exemple extrême est Cocteau qui, dit-on, a gardé toute sa vie une terreur de la lune à cause d'une image vue dans un livre quand il était petit.

Il faut aussi se méfier de déductions hâtives. Il n'est pas nécessaire de posséder les images pour les avoir vues. Ce ne sont donc pas nécessairement les personnes les plus fortunées ou les plus cultivées qui ont vu le plus d'images. Ainsi, à Beauraing, gros village de la province de Namur, la première télévision arrive en 1955, deux ans après la première émission belge. C'est au café "Le pourquoi pas ?". Les spectateurs ne sont donc pas propriétaires de l'appareil, ce sont les clients (et, dans une mise en abyme, les passants dans la Grand rue, qui regardent les spectateurs regardant la TV). En 1957, les Embrechts, notables beaurinois, achètent un poste, et font parfois la faveur à un enfant du quartier de l'inviter voir une émission. En 1963, l'électricien Launoy place une TV dans sa vitrine. Paradoxalement, cette année-là, le Beaurinois qui aura vu le plus d'images télévisées est très probablement le plus pauvre de la commune, le mendiant Baptiste, qui passait plusieurs heures chaque jour devant ce téléviseur. Au XIX^e siècle, on peut supposer qu'il en allait de même. Les vitrines des marchands d'estampes, notamment celles des *Tesini* [fig. 176], devant lesquelles se pressait la foule, ont permis à quantité de personnes qui n'auraient pas pu les acheter de voir régulièrement de nouvelles images. Plusieurs estampes montrent les attroupements devant les boutiques, notamment à Paris : celle de Delpech dessinée par Vernet, et deux autres par Charlet, au temps de la lithographie [fig. 177-179]. Ou plus tard, celle de Géruzet à Bruxelles, quand les photographies commencent à se mêler aux gravures [fig. 180].

²⁸⁹ ALLIN, Michael, *La girafe de Charles X. Son extraordinaire voyage de Khartoum à Paris*, Paris, J.C. Lattès, 2000.

²⁹⁰ *Journal de Gand*, 22 septembre 1867.

²⁹¹ GRANGEDOR, J., *Les derniers progrès de la photographie* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, p. 447-448.

²⁹² CHAMPFLEURY (Jules HUSSON, dit), *Histoire de l'imagerie populaire*, nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Dentu, 1886, p. 267.

En outre, les livres illustrés sont visibles chez les libraires, mais aussi chez les éditeurs et même dans les bureaux des journaux. En 1822, *Le Courrier des Pays-Bas*, qui annonce le 9 janvier la parution de la première livraison du *Voyage pittoresque*, édité par Jobard, signale que l'on peut souscrire *au bureau de cette feuille, place de Louvain, où les premiers cahiers sont à voir*, et *L'Oracle* du même jour annonce que les premières planches ont été déposées chez les principaux libraires du royaume.

Savoir lire les images

*Si l'homme parfois ne fermait pas souverainement les yeux
Il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé*
(René Char)

Les illustrations des débuts de l'imprimerie étaient fort approximatives : Jacques Wolgensinger rappelle qu'une crue de la Seine en 1579 a été illustrée par une vue de Venise en 1480 !²⁹³ Et les lecteurs s'en satisfaisaient. Mais avec l'évolution des techniques de reproduction, l'augmentation des connaissances (notamment par les découvertes scientifiques) et avec l'amélioration de la scolarisation du public, celui-ci devient de plus en plus exigeant sur la présence d'images et sur leur qualité. Les techniques d'impression ont suivi le progrès général et se sont considérablement améliorées.

Nous avons vu, tant pour la lithographie que pour la photographie, qu'un des avantages mis en avant par rapport aux techniques précédentes est l'exactitude. Mais nous avons vu aussi qu'à chaque changement technique, chaque fois qu'un nouveau moyen graphique exprime la pensée ou les sentiments, un apprentissage et une accoutumance sont nécessaires pour pouvoir apprécier ou seulement comprendre le nouveau type d'image²⁹⁴ et que les artistes usent de compromis pour faire admettre le nouveau médium. Ainsi, nous avons vu que Jobard et Fabronius ont produit des lithographies ressemblant à s'y méprendre à des eaux-fortes. Plus tard, le désarroi provoqué par *la perfection désespérante* des premiers daguerréotypes est profond, et le temps d'adaptation sera long. Un quart de siècle plus tard, en 1865, Ghémar doit encore "améliorer" par montages et retouches ses photographies du reportage des funérailles de Léopold I^{er} pour qu'elles aient l'aspect des peintures d'histoire auquel le public était habitué.

Une preuve de la difficulté d'adaptation à un nouveau médium est le fait que la compréhension des trucages photographiques n'a pas été immédiate. Il en existe depuis les débuts de la photographie sur papier, et en 1857, le Suédois Oscar Gustav Rejlander a exposé à Manchester son célèbre photo-montage *The two ways of Life*. Cette composition à l'antique opposant le vice à la vertu a nécessité trente négatifs : seize pour les vingt-sept personnages et quatorze pour l'arrière-plan. Ces négatifs ont été exposés un par un sur une seule feuille de papier. On constate pourtant qu'en 1880, le trucage suscite toujours la curiosité. Le photographe liégeois Léonard-Hubert Zeyen (Schimmert, 1840 - Liège, 1907) expose à Gand une *Scène de tribunal* [fig. 181] où il joue tous les rôles : juge, avocats, inculpé, gendarmes, et plaignante ! Un commentateur écrit :

²⁹³ WOLGENSINGER, Jacques, *L'histoire à la une : la grande aventure de la presse* (Coll. *Découvertes*) Gallimard, 1989, p. 17.

²⁹⁴ Ceci concerne la vision elle-même : on constate aussi cette nécessité d'apprentissage avec des aveugles de naissance qui acquièrent la vue suite à une opération : au début, il leur arrive de fermer les yeux pour se déplacer ou pour "comprendre" un objet familier.

*La foule s'ameute devant la scène de la correctionnelle de Mr Zeyen; quels rires, tout le monde se déride. Allez faire comprendre au public comment cela a été obtenu ! Toutes les têtes sont celles de l'exposant*²⁹⁵.

En visitant l'exposition "Le troisième œil, la photographie et l'occulte", qui s'est tenue à Paris à la Maison européenne de la Photographie, du 3 novembre 2004 au 6 février 2005, nous avons été fort étonnée de la pauvreté de certains trucages réalisés par des charlatans qui réalisaient des "photographies spirites". Les "ectoplasmes" sortant de la bouche des soi-disant médiums étaient à l'évidence de l'ouate [fig. 181], les "fantômes" apparaissant à côté du modèle étaient des silhouettes en papier ou provenaient d'un négatif superposé. Il est d'ailleurs fort probable que l'idée du premier trucage est venue suite à une erreur de manipulation : un photographe ayant oublié de changer de plaque a constaté au développement que deux sujets se superposaient (les surimpressions qui abusaient le profane ne trompaient pas ceux qui avaient un minimum pratiqué la photographie). Certains photographes ont usé de la surimpression pour des photographies ludiques, comme le baron Raphaël de Selys Longchamps (Liège, 1841 - Waremme, 1911) qui réalise son autoportrait en superposition avec un squelette, peu de temps après l'invention des rayons X [fig. 182], d'autres pour tirer profit de la crédulité des clients²⁹⁶. A la fin du siècle, ces trucages photographiques (superposition de deux négatifs, l'un avec le client, l'autre avec un "esprit" sous-exposé) donneront naissance à la "photographie spirite" [fig. 183], une escroquerie favorisée par la vogue des spirites de la mouvance d'Allan Kardec, qui sera dévoilée grâce au procès du photographe parisien Jean Isidore Buguet en 1875, mais se poursuivra néanmoins un certain temps.

Aujourd'hui, ces supercheries sautent aux yeux. Et pourtant, à l'époque, des milliers de personnes se sont laissé bernier. Pourquoi ? Un des problèmes nous semble, pour reprendre le cas d'un faux fantôme [fig. 184], qu'il y avait des difficultés à percevoir l'insertion d'une image en deux dimensions dans un "environnement 3D". Car le même trucage a été employé dans un canular réalisé entre 1917 et 1920 par deux jeunes filles du Yorkshire, Elsie Wright (1901-1988) et sa cousine Frances Griffiths (1907-1986), qui ont réalisé des photographies d'elles-mêmes en train de jouer avec des fées [fig. 185]. Pendant des années, ces clichés ont déchaîné les passions, et ce n'est qu'en 1982 que Frances Griffiths avouera que sa cousine avait recopié des illustrations, les avait collées sur carton, découpées et fixées dans la végétation de leur jardin au moyen d'épingles à chapeau. Sir Arthur Conan Doyle, passionné de spiritisme, ne doutait pas de l'authenticité de ces photographies et avait écrit des articles pour démontrer l'existence des fées²⁹⁷. L'essence de la perspective, c'est ramener à deux dimensions toute configuration spatiale²⁹⁸; mais ici, le problème est dans l'autre sens, il y a comme une incapacité à ramener mentalement en trois dimensions une scène photographiée. Quand on y arrive, on perçoit immédiatement si un élément "plat" y figure²⁹⁹. D'autres éléments jouent également. Celui qui est habitué à voir des photographies perçoit, d'abord intuitivement, si des ombres sont anormales³⁰⁰.

Nous avons eu les mêmes problèmes d'adaptation au début de la télévision. Tout au début de la TV, les spectateurs ne comprenaient pas quand il y avait un "flash back" (on ne comprenait pas qu'on voyait les mêmes personnes, plus jeunes). Il fallait un effet de

²⁹⁵ *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1879-1880, p. 133.

²⁹⁶ GARÇON, Maurice, *Les photographes spirites dans Historia*, n° 220, 1965, p. 345-350.

²⁹⁷ SCHMIT, Sophie, *Conan Doyle : une étude en noir et blanc* dans *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, cat. exp., Paris, Maison européenne de la Photographie, 2004, p. 93. E. L. Gardner, collaborateur de Conan Doyle, plus critique, s'est étonné de leurs coupes de cheveux et de leurs robes à la mode.

²⁹⁸ COMAR, Philippe, *La perspective en jeu : les dessous de l'image*, (Coll. *Découvertes*), Paris, Gallimard, 199, p. 57.

²⁹⁹ Sophie Schmit n'a curieusement pas relevé ce problème. D'autres passages de ce livre (p. 35 note 22 et p. 41) se contentent de dire que les esprits "se comportent mal" et ne respectent pas les lois de l'optique.

³⁰⁰ Pour les photographies des fées, Conan Doyle avait remarqué qu'elles n'avaient pas d'ombre mais donnait comme explication que la plaque ne fixait que leurs vibrations.

transition (une image vaporeuse faisait comprendre qu'on n'était plus dans le "réel"). Au niveau du récit, le découpage était plus simple et les trucages exceptionnels. En 1967, Carlos en surimpression dans le pavillon d'un phonographe dans le clip "2'35 de bonheur" (en duo avec Sylvie Vartan) étonnait encore, malgré que les photo-montages soient bien connus. Aujourd'hui il semble qu'il y ait un héritage spontané : on doit moins expliquer aux enfants que dans le temps. On comprend par exemple beaucoup plus vite les transitions : il y a quarante ans, des changements de scène toutes les dix secondes "à la Dallas" auraient été impensables. Le public devient aussi plus exigeant au fur et à mesure de l'évolution technique. Aujourd'hui une série télévisée française comme "Thierry la Fronde" (ORTF, 1963) serait invendable. En la revoyant, on est sidéré de l'indigence des décors (des blocs de carton pâte vaguement patinés). Et pourtant lors de la sortie, personne ne s'en plaignait. On ne s'en rendait même pas compte, tant on était émerveillé par le miracle de la télévision à ses débuts.

Actuellement, les trucages sont de plus en plus sophistiqués. Une bonne connaissance des techniques de l'image est indispensable pour pouvoir juger de sa bonne utilisation.