



**HAL**  
open science

**Lire et exposer la photographie de voyage ancienne :  
photographies d'Espagne de Gabrielle Hébert  
(octobre-novembre 1898)**

Nadina Issabayeva

► **To cite this version:**

Nadina Issabayeva. Lire et exposer la photographie de voyage ancienne : photographies d'Espagne de Gabrielle Hébert (octobre-novembre 1898). Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03123200

**HAL Id: dumas-03123200**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03123200>**

Submitted on 3 Feb 2021

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

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

**Issabayeva Nadina**  
sous la direction de **Brigitte Combe**  
et **Laurence Huault-Nesme**

« You press the button. We do the rest. »  
GEORGE EASTMAN



**Lire et exposer la photographie de voyage ancienne :**  
**photographies d'Espagne de Gabrielle Hébert**  
**(octobre – novembre 1898)**



**Mémoire de master 2**  
**Mention Arts, lettres et**  
**civilisations**  
**Parcours : Diffusion de**  
**la culture**  
**Université Grenoble**  
**Alpes**



**Lire et exposer la photographie de voyage  
ancienne : photographies d'Espagne de  
Gabrielle Hébert (octobre – novembre 1898)**

**ISSABAYEVA  
Nadina**

Sous la direction de Brigitte COMBE

Mémoire élaboré à la suite d'un stage effectué du 2 mars au 31 juillet 2020 au service conservation du musée Hébert à La Tronche sous la responsabilité de Laurence HUAULT-NESME

UMR Litt & Arts  
UFR LLASIC  
(Langage, Lettres, Arts du spectacle, Information et Communication)  
Département de Lettres

Mémoire de master 2 mention Arts, lettres et civilisations – 30 crédits

*Parcours : Diffusion de la culture*

Année universitaire 2019-2020

## **Remerciements**

Je remercie en premier lieu le Département de l'Isère de m'avoir donné l'opportunité d'effectuer mon stage au sein du musée Hébert à La Tronche.

Je tiens à remercier également mes collègues du musée Hébert pour leur accueil chaleureux, leur disponibilité et leurs conseils précieux.

Je souhaite remercier tout particulièrement Laurence Huault-Nesme, directrice du musée Hébert, pour son exemple de professionnalisme, sa confiance, sa bienveillance à mon égard ainsi que pour ses conseils concernant la rédaction de ce mémoire.

Un grand merci à Brigitte Combe pour son soutien en tant que directrice de mémoire, ses encouragements et son aide précieuse apportée lors de la rédaction de ce mémoire.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ISSABAYEVA ..... PRENOM : NADINA .....

DATE : 19/11/2020 ..... SIGNATURE :

# Sommaire

|   |           |
|---|-----------|
| Glossaire.....  | 8         |
| Introduction.....   | 10        |
| <b>Partie 1 – Rapport de stage.....</b>   | <b>13</b> |
| <b>CHAPITRE 1.PRESENTATION DU MUSEE HEBERT ET DE SES COLLECTIONS.....</b>           | <b>14</b> |
| 1. LE MUSEE HIER ET AUJOURD’HUI.....  | 15        |
| 1.1. LA MAISON DU PEINTRE, LABEL « MAISONS DES ILLUSTRÉS ».....                     | 15        |
| 1.2. LE JARDIN D’ARTISTE, LABEL « JARDIN REMARQUABLE ».....                         | 19        |
| 1.3. « DE L’AUTRE CÔTE », SALLES D’EXPOSITION TEMPORAIRE.....                       | 21        |
| 2. FONCTIONNEMENT DU MUSEE PUBLIC.....  | 22        |
| 2.1. MUSEE DEPARTEMENTAL .....  | 22        |
| 2.2. MUSEE GRATUIT .....  | 24        |
| 2.3. L’EQUIPE DU MUSEE .....  | 26        |
| 3. FONDS PHOTOGRAPHIQUE DU MUSEE HEBERT.....  | 27        |
| 3.1. FONDS D’ERNEST HEBERT .....  | 28        |
| 3.2. FONDS DE GABRIELLE HEBERT .....  | 29        |
| <b>CHAPITRE 2. LES MISSIONS. EXPOSER LES PHOTOGRAPHIES DE VOYAGE ANCIENNES.....</b> | <b>31</b> |
| 1. LA CONSERVATION.....   | 32        |
| 1.1. DANS LA RESERVE DU MUSEE.....  | 32        |
| 1.2. RENCONTRE AVEC LES RESTAURATRICES.....   | 36        |
| 1.3. L’INVENTAIRE DU FONDS PHOTOGRAPHIQUE .....                                     | 38        |
| 2. MISE EN PLACE DE L’EXPOSITION.....   | 40        |
| 2.1. RECHERCHE DOCUMENTAIRE : OUTILS EMPLOYES.....                                  | 41        |
| 2.2. PREPARATION DES CARTELS .....  | 43        |
| 2.3. MONTAGE DE L’EXPOSITION .....  | 44        |
| 3. LA COMMUNICATION.....  | 46        |
| 3.1. ANIMATION DE RESEAUX SOCIAUX .....   | 46        |
| 3.2. ACCUEIL DES VISITEURS / SECRETARIAT.....                                       | 48        |
| 3.3. SUPPORTS D’EXPOSITION .....  | 48        |
| 4. CONCLUSION DU RAPPORT .....  | 49        |
| <b>Partie 2 – Lire les photographies de voyage anciennes .....</b>                  | <b>50</b> |
| INTRODUCTION .....  | 51        |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>CHAPITRE 3. CONTEXTE DE CREATION DES PHOTOGRAPHIES .....</b>   | <b>52</b> |
| 1. LE CONTEXTE HISTORIQUE .....   | 53        |
| 1.1. LES PREMIERS APPAREILS KODAK ET LA DEMOCRATISATION DE LA PHOTOGRAPHIE...   | 53        |
| 1.2. GABRIELLE HEBERT, FEMME PHOTOGRAPHE AU XIX <sup>E</sup> SIECLE .....   | 54        |
| 1.3. VOYAGER ET PHOTOGRAPHER AU XIX <sup>E</sup> SIECLE.....  | 55        |
| 2. LE CONTEXTE TECHNIQUE.....   | 57        |
| 2.1. LES NEGATIFS SUR SUPPORT SOUPLE .....  | 57        |
| 2.2. LES ARISTOTYPES, TIRAGES ORIGINAUX D'EPOQUE.....   | 59        |
| 2.3. LA NUMERISATION DES POSITIFS ET LES TIRAGES MODERNES.....  | 61        |
| 3. LE CONTEXTE ARTISTIQUE OU LES SIGNES PLASTIQUES DE L'IMAGE .....   | 61        |
| 3.1. LE CADRAGE, LE CHAMP ET LE HORS-CHAMP .....  | 62        |
| 3.2. LA COMPOSITION, LA PERSPECTIVE ET L'ECHELLE DES PLANS.....   | 63        |
| 3.3. LA LUMIERE ET L'ANGLE DE PRISE DE VUE .....  | 64        |
| <br>  |           |
| <b>CHAPITRE 4. APPROCHE GEOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE. RECONSTRUIRE UN<br/>ITINERAIRE DE VOYAGE .....</b>                 | <b>66</b> |
| 1. BIARRITZ – FONTARRABIE – BURGOS .....  | 67        |
| 1.1. BIARRITZ – OCTOBRE 1898 .....  | 67        |
| 1.2. FONTARRABIE – OCTOBRE 1898 .....   | 69        |
| 1.3. BURGOS – OCTOBRE 1898 .....  | 70        |
| 2. MADRID – TOLEDE – SAN LORENZO DE EL ESCORIAL .....   | 72        |
| 2.1. MADRID – 28 OCTOBRE 1898.....  | 72        |
| 2.2. TOLEDE – 30-31 OCTOBRE 1898.....   | 74        |
| 2.3. SAN LORENZO DE EL ESCORIAL – 1 NOVEMBRE 1898.....  | 76        |
| 3. SEVILLE – GRENADE – MADRID .....   | 76        |
| 3.1. SEVILLE – 3-6 NOVEMBRE 1898 .....  | 77        |
| 3.2. GRENADE – 8-10 NOVEMBRE 1898.....  | 79        |
| 3.3. MADRID – NOVEMBRE 1898.....  | 80        |
| <br>  |           |
| <b>CHAPITRE 5. APPROCHE THEMATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE. REUNIR DIFFERENTES<br/>PHOTOGRAPHIES AUTOUR D'UN MEME MOTIF.....</b> | <b>83</b> |
| 1. LE VOYAGE EN TRAIN .....   | 84        |
| 1.1. A BORD DU TRAIN.....   | 84        |
| 1.2. LE PAYSAGE EN MOUVEMENT.....   | 85        |
| 1.3. LE FLOU ARTISTIQUE .....   | 85        |
| 2. ESPAGNOLS PITTORESQUES.....  | 86        |
| 2.1. LES ENFANTS DE TOLEDE.....   | 87        |
| 2.2. LES GITANS DE GRENADE .....  | 88        |



|  |     |
|--|-----|
| 2.3. LA FOULE DANS LES RUES A MADRID .....           | 90  |
| 3. L'ARCHITECTURE HISPANO-MAURESQUE ET MUDEJARE..... | 91  |
| 3.1. L'ALCAZAR DE SEVILLE .....                      | 91  |
| 3.2. L'ALHAMBRA DE GRENADE .....                     | 93  |
| 3.3. LA PUERTA DEL SOL A TOLEDE .....                | 94  |
| Conclusion .....                                     | 96  |
| Bibliographie .....                                  | 98  |
| Sitographie .....                                    | 101 |

## Glossaire

### **Aristotypes**

Premiers papiers photographiques émulsionnés produits industriellement. Peu sensibles à la lumière, ils étaient tirés par le procédé à noircissement direct et fournissaient des images brunes, très détaillées.

### **Châssis-presse**

Cadre en bois destiné au tirage des copies par contact et équipé d'une vitre, dans lequel on insère le négatif et le papier sensible pour les maintenir en contact lors de l'exposition à la lumière. Un volet mobile, placé au dos de la planchette, permet de contrôler le noircissement de l'image.

### **Émulsion**

Suspension de cristaux d'halogénures d'argent dans un liant (gélatine, collodion) qui, une fois coulée sur un support, constitue la couche sensible à la lumière.

### **Épreuve**

Image positive sur papier d'après un phototype.

### **Instantané**

Pratique spontanée de la photographie liée à l'invention d'un procédé au gélatino-bromure d'argent permettant de réduire les temps de pose au vingt-cinquième de seconde, et à l'apparition du premier Kodak, appareil léger et portable, ouvrant la voie à la photographie amateur.

### **Gélatino-bromure d'argent**

L'émulsion au gélatino-bromure d'argent, qui est créée par une suspension de cristaux microscopiques de sels d'argent (bromure, chlorure) dans la gélatine, est inventée par l'Anglais Richard Leach Maddox en 1871. Le procédé est amélioré en 1878 par Charles Harper Bennett, qui invente la maturation de l'émulsion et augmente la sensibilité. Cette technique donne naissance à la photographie instantanée et permet la fabrication industrielle des papiers photographiques.

### **Papier photographique**

Papier sensible utilisé pour les tirages d'après négatif. Dans les procédés anciens, comme calotype ou papier ciré, le papier photographique est également utilisé comme négatif.

### **Phototype**

Cliché négatif ou positif obtenu après exposition et traitement d'une couche sensible.

## **Procédé**

Mode de développement des photographies.

## **Retirage**

Épreuve réalisée à partir du négatif original généralement après la mort de l'auteur du négatif.

## **Sémiologie**

Terme d'origine européenne composé de deux mots grecs, *séméion* et *logia*, qui veut dire *signe* et *théorie*, donc la science des signes. Elle a été théorisée par le scientifique américain Charles Pierce (1839-1914) et le linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913). Dans le monde anglo-saxon on utilise le terme de la sémiotique.

## **Tirage d'époque**

Épreuve contemporaine de la prise de vue. On parle du tirage original d'époque dans le cas où ce dernier a été effectué sous le contrôle du photographe. Le tirage d'époque a plus de valeur contrairement à d'autres tirages, et il est souvent présenté dans l'exposition photographique.

## **Tirage moderne**

Tirage contemporain réalisé du vivant de l'artiste à partir du négatif d'original.

*Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés<sup>1</sup>. (Émile Zola)*

## **Introduction**

Dans le cadre du Master 2 Diffusion de la culture, j'ai effectué un stage de fin d'année de cinq mois au musée Hébert à La Tronche. Le choix de m'orienter vers le domaine muséal s'explique par mon intérêt pour le patrimoine et la culture et se trouve dans la continuité avec les études universitaires et d'autres expériences professionnelles que j'ai accomplies avant d'intégrer ce master. Après deux stages en médiation culturelle à Palazzo della Ragione à Padoue et à la Fondation Peggy Guggenheim à Venise, j'avais envie de découvrir de plus près le travail de conservateur et les différentes étapes dans la mise en place d'une exposition.

Ayant auparavant visité le musée Hébert, j'ai contacté sa directrice, Laurence Huault-Nesme, pour lui faire part de mon intérêt pour le musée. Suite à un entretien, nous avons défini mes missions principales, qui étaient axées autour de la préparation de la nouvelle exposition dédiée au grand sculpteur du XIX<sup>e</sup> siècle, Jean-Baptiste Carpeaux, prévue à la fin du mois de juin 2020. En même temps, le but du stage était aussi de découvrir la vie du musée départemental, son fonctionnement et ses différentes missions.

J'ai commencé mon stage le 2 mars 2020. J'avais eu à peine le temps de me plonger dans la découverte du musée et de son histoire, ainsi que de faire connaissance avec mes collègues et l'œuvre de Carpeaux, quand, deux semaines après, le confinement général a été annoncé en France. Pendant deux mois, j'ai continué mon stage en télétravail. Dans les premiers temps, j'ai étudié l'œuvre de Carpeaux et réfléchi à comment le musée, en étant fermé, pouvait maintenir le lien avec son public. J'ai beaucoup observé les autres institutions culturelles dans le

---

<sup>1</sup> Emile Zola, interview à la revue anglaise *The King* en 1900, cité dans Ferrante Ferranti, *Lire la photographie avec Ferrante Ferranti*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, 2003, p. 38.

monde entier et leurs actions menées en ligne, notamment sur les réseaux sociaux, pour trouver une stratégie d'animation des réseaux sociaux adaptée au musée Hébert et à ses collections.

Parallèlement, en tenant compte des contraintes sanitaires, il était impossible de faire venir les œuvres de Carpeaux des autres musées pour la date prévue. La directrice a été amenée à repenser la programmation culturelle estivale et à retarder l'exposition, qui a finalement été inaugurée le 10 octobre 2020, deux mois après la fin de mon stage. Entre temps, Laurence Huault-Nesme a proposé une exposition temporaire sur les collections photographiques du musée Hébert.

J'ai donc participé à la conception et à la mise en place de l'exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert*, qui s'est tenue du 22 juin au 31 août 2020. J'ai repris mon stage en présentiel à la fin du mois de mai, quelques semaines après la fin du confinement (11 mai 2020). Dès mon retour au musée, je me suis mise à travailler sur les photographies de Gabrielle Hébert issues de son voyage avec Ernest Hébert en Espagne en automne 1898.

En préparant cette exposition, j'ai découvert un tout autre domaine, celui de la photographie de voyage ancienne et des contraintes liées à sa conservation, qui m'a beaucoup passionnée. J'ai eu la chance de travailler sur les photographies qui n'étaient jamais exposées au public. Par conséquent, j'ai pu mener une vraie recherche documentaire sur une partie du fonds photographique du musée.

Tout ce travail autour de l'exposition photographique m'a aidée à déterminer le sujet de mon mémoire : « Lire et exposer la photographie de voyage ancienne : photographies d'Espagne de Gabrielle Hébert (octobre 1898-novembre 1898) ». Je proposerai donc une double réflexion sur les normes de conservation et d'exposition des photographies d'une part, et sur l'analyse d'image photographique d'autre part.

La première partie sera centrée sur mon stage au sein du musée Hébert. Dans un premier temps, je présenterai le musée, son fonctionnement, son équipe et son fonds photographique. Après, je commenterai mes missions et les résultats obtenus. Déjà dans cette partie, j'aborderai partiellement la problématique de mon mémoire : Comment exposer des photographies de voyages anciennes?

La deuxième partie sera davantage dédiée à l'autre composante de ma problématique : Comment lire les photographies de voyage anciennes ? Je vais

d'abord contextualiser les photographies : l'histoire de leur création, la technique et les supports utilisés, ainsi que leurs caractéristiques artistiques. Ensuite, je proposerai deux approches qui ont déterminé le parcours de l'exposition : l'approche géographique reconstruisant l'itinéraire du voyage et l'approche thématique regroupant les photographies autour de différents thèmes. Pour conclure, j'évoquerai l'intérêt documentaire de ces photographies, en m'appuyant sur des exemples très parlants.

Il est important de souligner que le sujet de mon mémoire ne se limite pas à l'exposition et à la lecture des photographies anciennes, il s'intéresse également à l'histoire de l'usage de la photographie et à l'histoire des déplacements géographiques au XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, j'espère que ce mémoire sera un véritable voyage dans le temps et dans l'espace.

# **Partie I**

-

Rapport de stage

## Chapitre 1

-

### **Présentation du musée Hébert et de ses collections**

Le musée Hébert, un des onze musées du Département de l'Isère, est situé dans l'ancien domaine familial du peintre Ernest Hébert (1817-1908) à La Tronche. En 1979, le fils adoptif de Gabrielle Hébert, René Patris d'Uckermann, fait don de ce domaine et des collections au Conseil général de l'Isère.

Aujourd'hui, le musée est ouvert au public tous les jours, sauf le mardi et les 1<sup>er</sup> janvier, 1<sup>er</sup> mai et 25 décembre, et propose aux visiteurs de découvrir l'art et la vie du peintre français dans l'ambiance d'autrefois. Deux à trois fois par an, le musée organise des expositions temporaires sur l'art du XIX<sup>e</sup> siècle et sur l'art contemporain dans le but de promouvoir également des artistes contemporains français et étrangers.

Dans mon premier chapitre, je présenterai l'histoire du musée, ses différents parties et ses labels. Ensuite, je m'arrêterai sur le fonctionnement du musée départemental et j'évoquerai brièvement son équipe. Pour terminer ce chapitre, je m'intéresserai aux collections du musée, notamment à son fonds photographique.



## **1. Le musée hier et aujourd'hui**

Le territoire du musée Hébert, autrefois le « clos Hébert », comprend une maison du peintre, qui est l'actuel bâtiment du musée, un jardin et un espace réservé aux expositions temporaires. Nous allons découvrir chacune de ses parties, en évoquant leur histoire et situation actuelle.

### **1.1. La maison du peintre, label « Maisons des Illustres »**

Construite au XVII<sup>e</sup> siècle, la maison du peintre avec ses dépendances est la partie principale du musée Hébert, où sont conservées les œuvres d'Hébert et celles de ses amis, ainsi que le mobilier de famille, les céramiques, les costumes anciens et les objets appartenant à sa protectrice, la princesse Mathilde (1820-1904)<sup>2</sup>.

En 1821, la mère du peintre, Amélie Hébert, achète à La Tronche la partie résidentielle d'un ancien domaine agricole appartenant à Joseph Taulier. En 1834, après la séparation de ses parents, la maison devient une résidence d'été très appréciée de la famille. En 1859, Amélie confie le domaine à Ernest Hébert, qui, partagé entre Rome et Paris, passait de nombreux séjours dans la maison de son enfance.

En 1860, Hébert entreprend de gros travaux d'aménagement du domaine, doublant certains plafonds, installant des cheminées et de nouveaux papiers peints. En 1874, à son retour de Rome après son premier directorat à l'Académie de France, il construit une écurie et aménage un atelier à l'extrémité des dépendances de la maison. À la fin de sa vie, Hébert vient passer des séjours plus longs dans sa maison d'enfance, en préférant la saison d'automne. Il y meurt le 4 novembre 1908, âgé de 91 ans.

Après sa mort, c'est sa femme, Gabrielle Hébert, née d'Uckermann (1853-1934), qui va transformer la maison et ses dépendances en musée privé. Elle rassemble sa correspondance, classe ses œuvres et ses documents, et n'hésite pas à racheter auprès de ses amis les œuvres d'Hébert. En 1934, les premières salles d'exposition

---

<sup>2</sup> Fille du Prince Jérôme, roi de Westphalie, dernier frère de Napoléon I<sup>er</sup>, et de la princesse Catherine de Wurtemberg, elle tient un salon littéraire et artistique dans son hôtel particulier du 24 rue de Courcelles, à Paris, concédé par son cousin Napoléon III, salon où se réunissent de nombreux écrivains et artistes du Second Empire.

sont aménagées dans les dépendances qui jouxtent l'atelier du peintre. Gabrielle meurt le 23 juin 1934, à la veille de l'inauguration du premier musée dédié à Hébert.

Depuis 1979, suite à la donation de René Patris d'Uckermann, héritier de Gabrielle Hébert, l'ensemble du domaine appartient au Département de l'Isère. Néanmoins, René Patris d'Uckermann a conservé un droit d'usufruit et a continué d'habiter la maison durant ses vacances. Jusqu'à sa mort, en 1993, il ne permettait pas de grands changements et gardait l'ancien accrochage. Les grands travaux de rénovation ont commencé en 2001 et ont duré deux ans. Les salles d'exposition ont été rénovées et un nouveau parcours muséographique a été élaboré afin d'offrir aux visiteurs une meilleure expérience de découverte du musée et de permettre ainsi une meilleure compréhension des œuvres. Grâce aux photographies anciennes, il a été possible de reconstituer l'ambiance de l'époque, en harmonisant les deux parties du musée, à la fois la maison d'artiste et le lieu de création.

Le musée a rouvert ses portes le 21 novembre 2003. Aujourd'hui, pour accéder à la maison du peintre, le visiteur passe par le sas d'accueil, aménagé lors de grands travaux de rénovation. C'est ici qu'il peut trouver toutes les informations nécessaires à la visite, ainsi que des catalogues d'exposition, des cartes postales et d'autres souvenirs en vente à la boutique. Quelques marches l'amènent ensuite dans la maison du peintre, où il est accueilli sur le seuil du musée par l'autoportrait d'Ernest Hébert et le buste de sa femme Gabrielle (annexe iconographique 1). Deux parcours y sont présentés : à gauche, la grande galerie, l'espace d'exposition temporaire qui relie la maison du peintre au musée ; à droite, les salles d'exposition permanente qui occupent les dépendances de la maison et racontent la longue carrière du peintre.

Fils d'un notaire grenoblois, cousin de Stendhal et deux fois directeur de l'Académie de France à Rome, Ernest Hébert est né en 1817 à Grenoble. Dès l'âge de 10 ans, il entre dans l'atelier du peintre Benjamin Rolland (1777-1855)<sup>3</sup>, professeur de l'École municipale de dessin. Ce dernier va convaincre ses parents d'inscrire leur fils à l'École des Beaux-arts de Paris parallèlement à ses études de droit. En 1834, Ernest Hébert vient s'installer à Paris dans un petit appartement au 30, rue des Saint-Pères. Il intègre l'atelier du sculpteur David d'Angers (1788-1856), puis celui

---

<sup>3</sup> Elève de Jacques-Louis David (1748-1825) et conservateur du musée de Grenoble de 1817 à 1853.

du peintre d'histoire Paul Delaroche (1797-1856). En 1839, il obtient la Licence de Droit et remporte le « Premier Grand Prix de Rome »<sup>4</sup> de peinture historique.

La première salle du musée, à droite de l'entrée, est dédiée aux débuts de sa carrière et aux années de sa formation à la villa Médicis sous le directorat d'Ingres (1780-1867). Arrivé en janvier 1840 à la villa Médicis, il y passe sept ans, cinq ans réglementaires et deux ans supplémentaires dus à une fracture de la jambe. Il y rencontre Dominique Papety, qui l'initie à l'aquarelle, et le compositeur Charles Gounod. Dans cette salle on trouve le fameux tableau, pour lequel il a reçu le prix de Rome, *La coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin* de 1839, ainsi que son premier envoi de la villa Médicis, *Esclave songeant à la liberté* de 1841, influencé par l'œuvre de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine.

La salle suivante, dit « la salle italienne », présente les œuvres réalisées durant ses longs séjours à Rome. Les tableaux exposés là, comme *Les Filles d'Alvito* (1855) ou *Les Cervarolles* (1859), témoignent de son intérêt pour les scènes de la vie paysanne (annexe iconographique 2). Il parcourt la campagne romaine et réalise différentes études des jeunes paysannes, qui fascinent par leur beauté suspendue dans le temps et le réalisme alliant le romantisme. Pour continuer son parcours autour de la carrière du peintre, le visiteur doit revenir à l'entrée et emprunter un escalier de pierre du XVII<sup>e</sup> siècle, tout en admirant *Le baiser de Judas* (1853), un tableau monumental accroché dans le passage du grand escalier.

En 1848, Hébert rentre à Paris et s'installe au 11, rue de Navarin, dans le quartier de la Nouvelle Athènes. Il y aménage son atelier et réalise son fameux tableau *La Mal'aria : famille italienne fuyant la contagion*, présenté au Salon de 1850. On peut l'admirer au rez-de-chaussée du musée, qui retrace une nouvelle période dans la carrière du peintre. Pendant huit ans, il fréquente la haute société parisienne, réalisant des commandes officielles et de nombreux portraits qui sont présentés dans la salle des portraits, première salle à l'étage. Une reconstitution de l'atelier de peintre, où on peut admirer une étude pour un projet de décor de l'Abside du Panthéon, conclut ce parcours chrono-thématique qui permet de découvrir la vie et l'œuvre d'Ernest Hébert.

---

<sup>4</sup> Le concours du prix de Rome a été créé en 1663 et divisé en plusieurs catégories, dont la peinture était la plus prestigieuse. Les lauréats du Grand Prix venaient séjourner à l'Académie de France à Rome pour parfaire leurs connaissances en matière artistique.

Le visiteur peut continuer sa visite en retournant vers le hall de l'escalier, où une porte mène à la terrasse. Cette dernière, construite lors de travaux de réaménagement en 2003, relie les dépendances de la maison avec les pièces d'habitation. Depuis la galerie couverte, le visiteur peut contempler une vue exceptionnelle sur les jardins et la chaîne de Belledonne. En la traversant, il entre dans la deuxième partie du musée, qui offre une immersion dans l'atmosphère du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces pièces avec le décor original restituant les intérieurs de la maison d'Hébert correspondent à l'exposition muséographique, appelée les *period rooms*.

À l'étage, le visiteur pourra découvrir le Salon de la princesse Mathilde, la chambre d'Hébert et une partie des fresques du XVII<sup>e</sup> siècle, cachées jusqu'au début des travaux de rénovation derrière des boiseries. Ces fresques, peintes au pochoir ou à main levée, comptent parmi les rares témoignages de décor des maisons bourgeoises de cette époque encore visibles dans la région. Au rez-de-chaussée, la salle à manger, le salon d'Hébert et le reste des magnifiques fresques restaurées attendent le visiteur. Les bureaux du personnel se trouvent dans le grenier de la maison.

Le musée a réussi à garder le charme et l'esprit de la maison de peintre, ce que confirme le label « Maisons des Illustres », obtenu par le musée en 2012. Ce label a été créé par le Ministère de la Culture et de la Communication en 2011 dans le but de valoriser un ensemble patrimonial qui reste souvent méconnu du grand public, mais représente un intérêt historique et artistique. Comme l'explique Audrey Azoulay, ancienne ministre de la Culture et de la Communication :

Il garantit l'authenticité, l'unicité et l'accessibilité de ces lieux dont la vocation est de conserver et de transmettre la mémoire de femmes et d'hommes qui se sont inscrits dans l'histoire politique, sociale, scientifique et culturelle de la France<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> *Guide national des Maisons des Illustres*, Paris, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2017, préface.

## **1.2. Le jardin d'artiste, label « Jardin Remarquable »**

Le Parc du musée Hébert de deux hectares et demi abrite un vieux jardin offrant un cadre idéal pour prolonger la visite après la découverte de la maison du peintre. À l'époque d'Hébert, La Tronche était un petit village rural qui est devenu aujourd'hui une zone urbaine de la métropole grenobloise. Entouré des hauts murs d'enceinte, le jardin du musée est inséré dans un cadre paysager exceptionnel : face à la chaîne de Belledonne et au pied de la Chartreuse, dont les eaux de Montfleury alimentent les bassins du jardin. Le parc associe les deux styles de jardins : régulier, à l'italienne, devant la maison et paysager, à l'anglaise, à l'arrière de celle-ci. Les arbres aux formes géométriques créent une symétrie du jardin régulier et demandent à être entretenus régulièrement. Ainsi, pour maintenir leur formes, le jardinier les taille avec des cisailles deux fois par an, ce qu'on appelle l'art topiaire (annexe iconographique 3).

S'inspirant des jardins de la villa Médicis et Borghèse, le peintre et sa femme transforment le clos tronchois en havre de paix avec des multiples arbres, allées, fontaines, statues, en conservant les bassins ronds, le verger et le petit bois. Le peintre rapporte même des orangers de la région de Rome, qu'il place devant la façade principale de la maison. On peut les trouver encore aujourd'hui alignés devant la façade de la maison durant le printemps et l'été. Il acquiert également des sculptures antiques, comme un masque romain qui a plus de 2000 ans. Hébert l'avait offert à Émile Zola qui était de passage à Rome et l'écrivain l'a placé par la suite dans sa résidence de Médan. À sa mort en 1902, le peintre a racheté ce masque en souvenir de son ami. Caché entre deux allées de buis, il est visible dans le jardin à l'italienne, en face de la maison. On le reconnaît à sa tête ressemblant à celle de Neptune.

Hébert passait beaucoup de temps dans les jardins. Il aimait installer ses modèles sous l'allée de buis taillé en berceau pour admirer les effets de lumière sur leur peau. Deux ans après sa mort, Gabrielle a transféré sa dépouille du cimetière de la Tronche dans le tombeau édifié en style néoclassique, dans le jardin près de la maison. Elle a continué les agencements du jardin, en remplaçant le verger à l'arrière de la maison par un jardin paysager permettant ainsi une vraie transition vers la nature. Le visiteur y trouvera une vaste prairie, limitée par une allée de platanes et

une allée de fayards et ornée d'un petit étang avec des nénuphars, des cèdres de l'Atlas, des hêtres pourpres du Canada et des thuyas (annexe iconographique 4-6). À l'extrémité ouest du domaine, de côté des dépendances du musée, se situe une splendide roseraie avec des rosiers de type ancien datant du XIX<sup>e</sup> siècle.

En 1934, Gabrielle aménage un jardin à l'italienne devant la façade principale et place au fond du jardin un bassin rectangulaire avec une petite grotte artificielle, appelée Nymphée. À côté, il y a une charmille en tonnelle, où le visiteur peut se perdre. Aujourd'hui, une sculpture contemporaine est placée sur le miroir d'eau du bassin. Il s'agit de *Walka*, une pirogue en acier (20 x 379 x 33,5 cm) découpé par l'artiste grenoblois Vincent Gontier en 2013 (annexe iconographique 7). L'artiste a déposé cette sculpture à l'issue de l'exposition de ses œuvres dans le jardin du musée du 4 décembre 2015 au 4 avril 2016 (*Jours de soleil*). Au fond du jardin à l'italienne, précédant l'espace dédié au pique-nique, se trouve une autre sculpture<sup>6</sup> acquise par le musée Hébert suite à l'exposition de *François Weil : Sculptures*, du 9 juin au 31 octobre 2006 (annexe iconographique 8).

Des artistes contemporains interviennent régulièrement dans le jardin pour y exposer leurs œuvres. Par exemple, le sculpteur grenoblois, Cyrille André, connu pour ses sculptures monumentales dont une domine le hall d'entrée de la Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres à Saint-Martin-d'Hères<sup>7</sup>, a passé l'été 2008 en résidence au musée Hébert. L'organisation des expositions et des spectacles dans le jardin du musée permet d'associer la nature à l'art, en proposant au visiteur habituel de redécouvrir le jardin sous un angle nouveau.

En 2004, le musée reçoit le label « Jardin Remarquable », créé la même année par le Ministère de la Culture et de la Communication. Il est accordé pour une durée de cinq ans aux parcs et jardins ouverts au public au moins cinquante jours par an et représentant un intérêt sur le plan historique, esthétique ou botanique. Le label peut être reconduit après constitution d'une nouvelle candidature. Il y a également un

---

<sup>6</sup> *Sculpture François Weil 2*, François Weil, 2001, granits et acier, 100 x 55 x 55 cm, musée Hébert à la Tronche.

<sup>7</sup> *Femme Bottée*, Cyrille André, 2001, frêne, plomb et résine polyester, 350 x 100 x 100 cm, Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres, campus Saint-Martin-d'Hères.

autre jardin de musée départemental, celui du Domaine de Vizille, qui a été labellisé en 2005.

### **1.3. « De l'autre côté », salles d'exposition temporaire**

De l'autre côté du chemin Hébert, face à la maison du peintre, se trouve un espace dédié aux expositions temporaires. Les salles rénovées ont été inaugurées le 16 juin 2012 avec l'exposition d'art contemporain *Kimura, peintures et dessins* (16 juin 2012 - 2 janvier 2013) et le bâtiment a été nommé « De l'autre côté ». Ces salles sont également utilisées comme prolongement des grandes expositions qui se tiennent dans la grande galerie du musée. C'est le cas de l'exposition *Johan Barthold Jongkind 1819/2019* qui a eu beaucoup de succès en 2019. Cette année encore, une partie de la nouvelle exposition *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)* s'est installée dans ces salles. Elle s'annonce exceptionnelle, avec des œuvres venues du musée d'Orsay, du Petit Palais, du musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

Ces dépendances, situées au sud, avaient été achetées en 1962 par René Patris d'Uckermann pour abriter les expositions temporaires d'artistes régionaux ou nationaux, et il a été utilisé à cette fin durant des années mais il était mal adapté à l'exposition des œuvres et à l'accueil du public selon les contraintes actuelles. Durant les grands travaux de rénovation du bâtiment principal en 2001, ce bâtiment vétuste a été utilisé uniquement pour stocker les grands objets. Après la réouverture du musée en 2003, il est resté intact jusqu'en 2011, quand le Conseil général de l'Isère entreprend de le réhabiliter. Le projet de la dernière tranche des travaux de rénovation du musée Hébert a été confié à l'agence d'architecture ICAD dont l'architecte Philippe Braymand a supervisé le chantier avec le service Travaux d'aménagement du Conseil général de l'Isère.

Le bâtiment rénové, ouvert sur une vaste terrasse, offre deux grandes salles d'expositions, occupant chacune un niveau. L'extérieur garde l'esprit de l'ensemble du musée. Ces salles d'exposition temporaire sont sobres et fonctionnelles, ce qui favorise la mise en place des expositions. Elles permettent au musée de garder le lien avec le public de proximité et d'attirer de nouveaux publics.

## **2. Fonctionnement du musée public**

Dans ce sous-chapitre, je parlerai du fonctionnement du musée d'État, attaché au Département de l'Isère et ouvert gratuitement au public. En reconnaissance de l'intérêt public du musée Hébert et des ses collections, l'appellation « musée de France », créé par la loi du 4 janvier 2002<sup>8</sup>, lui a été décernée par le ministère de la Culture et de la Communication (annexe iconographique 9). Le musée bénéficie donc du soutien scientifique, technique et financier de l'État. En outre, il a été classé au titre de « monument historique », ce que confirme davantage son intérêt patrimonial.

### **2.1. Musée départemental**

Le statut du musée dépend de son organisation et des pouvoirs publics ou privés qui le président. Généralement, les musées en Europe relèvent de l'autorité publique. En France, on distingue trois groupes des musées en fonction du propriétaire. Ce sont d'abord les musées nationaux, comme le Louvre, le musée d'Orsay, qui dépendent de l'État. Ensuite, il y a énormément de musées qui dépendent de la Région, des Départements ou des Communes. Enfin, il existe des musées gérés par des associations qui sont contrôlées par les pouvoirs publics<sup>9</sup>.

Le musée Hébert est un musée territorial, appartenant au Conseil départemental de l'Isère depuis la donation de l'ensemble du domaine et d'une partie des collections par René Patris d'Uckermann en 1979. L'autre partie importante des collections a servi de base pour la création, en 1975, du musée Ernest Hébert à Paris sur l'initiative du fils adoptif de Gabrielle Hébert. Ce dernier avait acheté un ancien hôtel particulier du XVIII<sup>e</sup> siècle situé 85, rue du Cherche-Midi dans le 6<sup>e</sup> arrondissement de Paris pour y installer le musée. En 1978, René Patris d'Uckermann fait don de cet hôtel et des collections à la Direction des musées de France et à la Réunion des musées nationaux. Aujourd'hui, le musée Ernest Hébert à Paris est fermé et ses collections sont rattachées au musée d'Orsay.

---

<sup>8</sup> Le texte de loi : <<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536/>>

<sup>9</sup> André Gob, Noémie Drouguet, « Chapitre 1. Définition et diversité des musées » dans *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 29-49.



Le musée Hébert fait partie du réseau des onze musées départementaux, qui couvre les différents thèmes et périodes historiques dans le but de valoriser le territoire du département. Quatre musées parmi les onze sont situés au cœur de l'agglomération grenobloise : musée Dauphinois, musée de l'Ancien Évêché, musée archéologique Saint-Laurent et musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère. Trois musées sont situés dans la proximité immédiate de Grenoble et sont facilement joignables en bus : musée Hébert (La Tronche), musée de la Révolution française (Vizille), musée Champollion (Vif), actuellement fermé au public pour travaux de rénovation. Quatre autres musées sont plus éloignés de Grenoble : musée Hector-Berlioz (La Côte-Saint-André), musée de Saint-Antoine l'Abbaye, musée Arcabas en Chartreuse (Saint-Hugues) et Maison Bergès (Villard-Bonnot).

Les musées départementaux en tant qu'un seul et même réseau ont une politique commune, qui vise à donner une image cohérente de l'ensemble des musées gérés par le département. Il y a des règlements à suivre pour assurer l'harmonisation du réseau, comme, par exemple, l'application de la charte graphique afin de créer une identité visuelle forte du réseau. Par ailleurs, chaque musée possède son propre logo en forme de pictogramme, qui est signalé sur tous les documents diffusés par le musée. Ainsi, chaque musée est visible et intégré au sein du réseau. Le portail *musees.isere*<sup>10</sup>, créé récemment, contribue à renforcer l'image du réseau, en recensant toutes les actualités et événements culturels proposés par les musées départementaux. Les directeurs et chargés des publics se réunissent régulièrement pour définir les enjeux et les objectifs de la communication commune.

En tant que musées dépendant des pouvoirs publics, les musées départementaux doivent respecter des normes sur la préservation du patrimoine et sur l'organisation du musée et des collections. Le Département de l'Isère, quant à lui, contrôle le respect de ces normes et assure leur financement. Il attribue à chaque musée son propre budget annuel, qui est reparti en deux parties. La première concerne le fonctionnement quotidien du musée : prestations externes, coût de personnel vacataire, frais d'exposition, entretien des espaces verts. La deuxième partie est réservée à des investissements ponctuels, qui sont des dépenses

---

<sup>10</sup> Portail des 11 musées départementaux : <<https://musees.isere.fr/>>

exceptionnelles, comme la restauration des œuvres, l'achat de matériel de conservation et l'achat numérique.

En dehors de ce budget, le Département prend en charge les salaires des fonctionnaires, les travaux de rénovation et les fluides. Il participe également à l'organisation du fonctionnement du musée, en approuvant les activités culturelles proposées par le musée et en validant la pertinence des expositions temporaires. Entre autres, le Département se charge de fournir l'équipement particulier, comme des masques ou du gel hydraulique, qui sont actuellement distribués suite à la crise du Covid-19.

Le Département multiplie ses partenariats avec d'autres institutions culturelles afin d'enrichir son offre culturelle et de donner de la visibilité à ses actions. Par exemple, en 2018, le prix d'art contemporain du Département de l'Isère a été créé en partenariat avec Moly-Sabata, Fondation Albert Gleizes à Sablons. Ce concours est destiné aux artistes de l'Isère et le prix correspond à une bourse de production de 5.000 € et à une résidence de deux mois à Moly-Sabata. Cet été, le Département a exposé le triptyque de Diego Guglieri Don Vito, lauréat du prix 2019, au musée Hébert (annexe iconographique 10).

## **2.2. Musée gratuit**

La gratuité est l'un des traits caractéristiques des musées départementaux. Elle a été instaurée depuis le 1 janvier 2004 dans l'ensemble du réseau. La gratuité partielle existait déjà depuis juin 2001, quand l'accès est devenu gratuit pour les jeunes de moins de 25 ans et les demandeurs d'emploi. L'instauration de la gratuité totale dans les musées départementaux a pour l'objectif de rendre la culture accessible à tous et de permettre aux publics de revenir dans les musées afin d'instaurer un lien plus étroit avec les musées et leurs collections.

La culture est un des points forts de la politique du département. Ce dernier a doublé le budget consacré à la culture entre 2015 et 2019, en augmentant ainsi le nombre de visiteurs. Pour le musée Hébert, le nombre de visiteurs a augmenté de 27000 en 2014 à 47000 en 2019<sup>11</sup>. Par ailleurs, le département a placé l'année 2020 sous le sceau de la culture. De nombreux événements culturels, majoritairement

---

<sup>11</sup> <[https://isere-attractivite.com/sites/default/files/minisite/pro/OBS/bilan\\_annee\\_2019.pdf](https://isere-attractivite.com/sites/default/files/minisite/pro/OBS/bilan_annee_2019.pdf)>

gratuits, ont été prévus pour cette occasion avec l'inauguration d'un onzième musée départemental dédié à Jean-François Champollion à Vif et d'un nouveau bâtiment pour les Archives départementales. Malheureusement, la crise sanitaire du Covid-19 a bousculé toute la programmation. Plusieurs événements ont été annulés ou reportés à l'année prochaine, comme le Festival Berlioz à La Côte-Saint-André et la 40<sup>e</sup> édition du festival de Jazz à Vienne.

Pendant la période de confinement, les services culturels du Département ont développé un nouveau dispositif pour maintenir le lien avec le public : « La culture s'invite chez vous ! » Il s'agit de la sélection de contenus qui a été proposé chaque jour de la semaine via le portail *culture.isere*<sup>12</sup> et ses réseaux sociaux @culture.isere : lundi destiné la découverte des collections, mardi au patrimoine isérois, mercredi aux enfants, jeudi aux correspondances anciennes, vendredi à la recommandation de lecture, samedi aux acteurs culturels, dimanche avec la parole donnée au public.

Après la réouverture des musées départementaux la semaine du 18 mai, certains événements ont pu être maintenus, comme le lancement de la quatrième et dernière saison de Paysage > paysages<sup>13</sup> au Domaine de Vizille. Ce projet de quatre saisons (2016-2020) a été porté par le Département en partenariat avec Le Laboratoire, équipe artistique spécialisée dans les interventions monumentales dans l'espace extérieur. Comme son nom l'indique, cet événement culturel a été centré sur le paysage, le patrimoine et la création artistique, ainsi que sur le rapport entre l'homme et la nature.

Chaque année pendant une saison (automne 2016, hiver 2017-2018, printemps 2019, été 2020) une riche programmation culturelle a été proposée sur tout le territoire de l'Isère dans le but de permettre aux Isérois de s'approprier leur région, tout en découvrant ses différentes facettes. Les musées départementaux ont activement participé à cet événement, en proposant des activités gratuites. Ainsi, pour cette nouvelle saison de Paysage > paysages ayant pour le fil conducteur le dépaysement, le musée Hébert a proposé une exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert*.

---

<sup>12</sup> <<https://culture.isere.fr/>>

<sup>13</sup> <<https://paysage-paysages.fr/>>

Outre les événements culturels gratuits qui remplissent l'agenda partagé des musées départementaux, le Département prend en charge, depuis 2019, les visites guidées pour tous les élèves isérois dans le but de faciliter l'accès à la culture dès le plus jeune âge et de promouvoir des sorties scolaires au musée. De plus, il finance une partie importante des prestations de médiation culturelle pour pouvoir proposer au public des tarifs préférentiels. Les visites guidées, assurées par l'Office de Tourisme de Grenoble, reviennent ainsi moins cher que d'habitude. Le Conseil départemental a également uniformisé le prix public pour tous les ateliers artistiques proposés au sein du réseau. Pour conclure, le Département ne cesse d'améliorer l'accès à la culture de tous, en multipliant ses actions culturelles.

### **2.3. L'équipe du musée**

Le musée dispose d'une petite équipe, composée de six titulaires à temps plein – une directrice, une gestionnaire administrative, une chargée de l'action culturelle, une chargée d'accueil, un agent d'entretien des espaces verts, un agent polyvalent en maintenance de bâtiments – et d'une chargée d'accueil à temps partiel. À côté de ces titulaires, trois agents vacataires travaillent à l'accueil à temps partiel.

Le musée fait appel à des entreprises extérieures pour la sécurité des bâtiments, le nettoyage, la restauration des œuvres, le graphisme et la photographie. La petite taille de l'équipe permet une meilleure efficacité, où chacun peut se montrer pluridisciplinaire. Par exemple, la chargée de l'action culturelle, la gestionnaire administrative peuvent remplacer les agents d'accueil pendant la pause déjeuner.

La directrice est aussi la cheffe de service, elle gère non seulement le musée, les collections, l'organisation des expositions, mais toutes les questions de gestion du musée, comme les aménagements des jardins ou des réserves du musée. Par ailleurs, elle représente le musée auprès des médias et lors des communications scientifiques. En 1999, Laurence Huault-Nesme a succédé à Henri Nesme, premier conservateur du musée (1979-2002).

La gestionnaire administrative gère tout le personnel du musée, fait un emploi du temps pour les agents d'accueil et les agents de sécurité. En outre, elle assiste la directrice dans la préparation des expositions, en s'occupant des prêts, du transport des œuvres et du budget.

La chargée de l'action culturelle est responsable de la diffusion de l'information auprès des publics et de la publicité auprès des journaux pour promouvoir des expositions temporaires et d'autres manifestations culturelles. Elle gère les réseaux sociaux et la page du musée sur le site Internet des onze musées départementaux.

L'agent polyvalent en maintenance des bâtiments remplit différentes fonctions : il est à la fois agent technique et régisseur, quand il faut s'occuper du montage des expositions, de l'aménagement de réserves. Il travaille étroitement avec le conservateur, mais il est aussi amené à avoir des contacts avec les manutentionnaires.

L'agent d'entretien des espaces verts s'occupe du parc, de la roseraie, en maintenant le label du « jardin remarquable ». C'est un métier dur et minutieux qui demande une bonne préparation physique et un travail soigné.

Les chargées d'accueil sont responsables de l'espace d'accueil et de la boutique. Elles doivent renseigner et orienter le public. Certaines ont des missions supplémentaires, comme la gestion de la boutique ou l'animation des publics scolaires.

L'avantage d'avoir une petite équipe est de connaître chaque employé du musée, de pouvoir interagir avec lui et de mieux comprendre son travail. De même, pour les employés, c'est plus agréable de travailler en petite équipe, d'être au courant de ce qui se passe au musée, savoir quelles manifestations culturelles s'y préparent.

### **3. Fonds photographique du musée Hébert**

Depuis les années 1980, la photographie trouve enfin sa reconnaissance artistique auprès des grandes institutions culturelles qui la font entrer dans leurs collections, comme, par exemple, le musée d'Orsay qui, en 1979, commence à constituer sa propre collection photographique, dans un premier temps par le biais d'acquisition.

Aujourd'hui encore, certains musées font découvrir à leurs visiteurs des fonds photographiques d'exception qui proposent un regard nouveau sur les photographies anciennes. C'est le cas du musée Hébert, dont le fonds photographique retrace l'évolution de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle depuis les

daguerréotypes, en passant par les instantanés, et en finissant par les films Kodak, qui seront étudiés dans la deuxième partie de ce mémoire.

Étant donné la fragilité des photographies et les normes strictes pour leur exposition, exclusivement temporaire, le fonds photographique du musée Hébert reste moins connu du grand public que les collections de peinture. Cependant, il compte environ 5000 phototypes – négatifs sur plaques de verres ou sur pellicules souples, tirages sur papiers, photographies collées dans des albums.

Il est divisé en deux parties : Fonds d'Ernest Hébert et Fonds de Gabrielle Hébert. C'est une découverte inattendue qui est à l'origine de leur création. Lors de travaux de rénovation, (2001-2003) on a trouvé cet ensemble inédit dans le grenier de la maison d'Hébert à La Tronche, où se trouvent actuellement les bureaux du personnel. Certaines photographies avaient été rangées dans des tiroirs fermés à clef par le donateur du musée. En plus, elles ne faisaient pas partie de sa donation. Il a donc fallu attendre quelques années pour pouvoir les inventorier.

### **3.1. Fonds d'Ernest Hébert**

Le premier fonds compte environ 2000 photographies illustrant différents moments de la vie d'Hébert. Ce sont, en grande quantité, ses portraits photographiques qui le montrent à des âges divers et en différents rôles : en peintre, dans l'atelier avec son pinceau, en musicien avec son violon. Parmi ces portraits, un daguerréotype représentant Hébert tout jeune et réalisé par Eugène Fixon est considéré comme le portrait le plus ancien de la collection. Les photographies de famille occupent également une place importante au sein du fonds. On retrouve Hébert en compagnie de sa femme Gabrielle, de son amie la princesse Mathilde, ou encore avec son chien préféré.

De ses voyages et séjours en Italie, Hébert rapportait des photographies de tourisme avec des vues de sites touristiques et archéologiques, réalisées par des photographes anonymes ou connus, comme Carlo Naya et Carlo Ponti. Des reproductions photographiques d'œuvres d'art de grand format signées par les grandes maisons, comme *Braun & Cie*, *Goupil & Cie*, complètent ce premier fonds photographique. Comme le souligne Laurence Huault-Nesme :

Hébert aime avoir près de lui, la trace de ses découvertes artistiques, monuments, œuvre d'art, sites qu'il visite seul ou avec les pensionnaires, avec des amis de passage ou des visiteurs officiels. Il les revoit ou les montre avec plaisir à ses invités<sup>14</sup>.

En outre, les collections contiennent des photographies des modèles d'Hébert ainsi que des photographies de ses œuvres et celles des pensionnaires de la Villa Médicis dédiées. Hébert, proche de la famille impériale de Napoléon III et d'Eugénie de Montijo, était ami avec des personnalités artistiques célèbres, comme l'actrice Sarah Bernhardt, le musicien Charles Gounod, le photographe Joseph Primoli, dont les portraits dédiés à Hébert et réalisés par les grands portraitistes d'époque figurent parmi ce fonds photographique.

### **3.2. Fonds de Gabrielle Hébert**

Le deuxième fonds photographique, Fonds de Gabrielle Hébert, est tout aussi surprenant. Il contient environ 2600 phototypes qui couvrent la période de 1888 à 1900. Parmi eux, on compte 1500 négatifs sur plaques de verres et trois albums contenant une partie des tirages d'époque. Ces albums sont de véritables livres d'artiste, où les photographies ont été soigneusement présentées par Gabrielle Hébert. Les plaques sont conservées dans leurs boîtes d'origine de format 9x12 cm et, comme les tirages anciens, sont annotées par l'artiste. L'autre partie des tirages anciens se trouve au musée d'Orsay depuis la fermeture du musée Ernest Hébert à Paris.

Longtemps oubliées, ses photographies ont fait l'objet d'une importante recherche menée par l'équipe du musée ces dernières années, après la réouverture du musée en 2004. Pour la première fois, elles ont été révélées au public en 2007 avec l'exposition du premier volet de son œuvre dédiée à ses débuts photographiques. Il s'agit d'*Instantanés à la villa Médicis par Gabrielle Hébert (1888-1895)*, exposés du 12 mai au 30 novembre 2007.

---

<sup>14</sup> Laurence Huault-Nesme, « La Rome d'Ernest Hébert. Les photographies du directeur de l'Académie de France à Rome », in Sandra Costa et Marco Rizzo, *Miroirs du Risorgimento : collections, paysages, expositions entre anciens et nouveaux médias*, Grenoble, MSH-Alpes, 2013, p.65.

Ces instantanés représentent un grand intérêt historique et artistique. D'un côté, ils témoignent du deuxième directorat d'Ernest Hébert à l'Académie de France à Rome, de 1885 à 1890, séjour prolongé jusqu'à 1895. De l'autre côté, ils constituent un reportage unique sur la vie quotidienne de la villa Médicis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Hébert au travail, pensionnaires dans les ateliers, modèles des peintres, excursions dans les environs de Rome. Ces photographies ont été ensuite présentées dans le cadre de l'exposition *Villa aperta*, qui s'est tenue durant l'été 2009 à la villa Médicis et qui a été dédiée à l'histoire de la villa Médicis.

Le deuxième volet de son œuvre retraçant ses voyages en Italie a été exposé du 26 mai 2012 au 2 janvier 2013 sous le titre d'*Italiens pittoresques. Instantanés de Gabrielle Hébert (1888-1893)*. Ici encore, il s'agit d'un reportage extraordinaire, qui met en scène la vie quotidienne des paysans à travers des moments simples et émouvants, comme un groupe de paysans dans une rue un jour de fête ou une petite paysanne passant une barrière en bois (annexe iconographique 11). À cause de leur fragilité, les photographies ont été montrées en deux fois grâce à l'accrochage tournant. C'est-à-dire que durant les quatre premiers mois les visiteurs pouvaient découvrir une série de photographies, et, par la suite, revenir voir la deuxième partie pendant les derniers mois de l'exposition.

Enfin, le dernier volet de son œuvre photographique a été dévoilé cet été 2020 dans le cadre de la saison 4 de Paysage > paysages. Ces photographies couvrent le voyage du couple Hébert en Espagne en automne 1898. L'exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert* reconstruit jour par jour leur parcours à travers la péninsule ibérique et propose un nouveau regard sur les sujets tant appréciés par Gabrielle, comme les habitants des villes et des campagnes. L'architecture est aussi au centre de ses photographies de voyages. En réalité, comme on le verra dans la deuxième partie de ce mémoire, ses photographies racontent beaucoup plus qu'un simple voyage. En attendant, je vais commencer par décrire mes missions liées à cette exposition.



## Chapitre 2

-

### Les missions

#### Exposer les photographies de voyage anciennes

Mon projet de stage a beaucoup évolué dans le contexte de la crise sanitaire liée au Covid-19. Le confinement a obligé les musées à revoir leurs programmations culturelles, parfois avec des conséquences dramatiques. Je pense notamment à la plus grande exposition jamais consacrée à Jan van Eyck<sup>15</sup>, qui a dû fermer après seulement un mois d'ouverture, du 1<sup>er</sup> février au 12 mars. Ainsi, le musée Hébert a dû retarder de 4 mois l'exposition de Carpeaux et proposer en attendant une exposition de ses collections. Par conséquent, j'ai été amenée, à mon grand bonheur, à travailler sur les photographies Kodak de Gabrielle Hébert, conservées dans la réserve du musée et jusqu'ici jamais montrées au public. L'idée de cette exposition est née longtemps auparavant, parce que le musée a déjà exposé à deux reprises ses photographies. Même si mon stage a complètement changé de sujet, mes missions sont restées liées à la découverte de quatre fonctions du musée : l'exposition, la conservation, la recherche et l'animation.

---

<sup>15</sup> *Van Eyck. Une Révolution optique*, du 1<sup>er</sup> février au 30 avril 2020, Le Musée des Beaux-Arts de Gand (MSK), Belgique < <https://vaneyck2020.be/fr/> >

## **1. La conservation**

En France, la discipline de la conservation-restauration des photographies naît au début des années 1980, grâce à l'évolution des mentalités sur la nature de la photographie, due au développement des études sur l'histoire de la photographie, et grâce à l'émergence de la valeur artistique et historique des photographies anciennes. De nombreuses institutions culturelles commencent à s'intéresser à leur patrimoine photographique et réorganiser leurs collections. La Bibliothèque nationale de France et le musée Carnavalet sont les premières institutions à créer un service permanent de restauration des supports photographiques.

La conservation et la restauration sont deux aspects liés à la préservation des œuvres. La conservation, comme son nom l'indique, a pour but de conserver les œuvres dans leur état actuel, en assurant leur protection contre le vol ou les dégradations naturelles. On parle également de la conservation préventive, qui permet de ralentir la détérioration et de réduire les risques d'altération, en respectant des conditions adéquates de conservation. Tandis que la restauration est une intervention ponctuelle qui cherche à remettre en valeur les qualités initiales des œuvres suite à des accidents ou à la mauvaise conservation.

Il est important de rappeler que les photographies sont des supports fragiles, qui sont sensibles à leur environnement. C'est pour cela que, dans un premier temps, je vais parler des conditions de conservation des photographies et de mon travail dans la réserve. Dans un deuxième temps, j'évoquerai ma rencontre avec les restauratrices et le travail qu'on a mené ensemble pour préparer l'exposition des photographies. Je terminerai ce sous-chapitre en mettant en lumière la mission la plus importante que j'ai accomplie au cours de mon stage, celle de l'inventaire des photographies.

### **1.1. Dans la réserve du musée**

Outre les bureaux du personnel du musée, il existe des espaces de conservation, de restauration, de stockage et des zones d'emballage. Pour la plupart du temps, il s'agit d'un endroit qu'on appelle la réserve, où on entretient les collections et préserve les œuvres d'art les plus fragiles. Le musée Hébert dispose d'une réserve sur place et d'un espace de stockage externalisé. Ces endroits sont invisibles au

public et équipés d'un système de sécurité et de climatisation. Pour les objets les plus précieux, il y a un coffre-fort à l'accès restreint.

Pendant les grands travaux de rénovation, les collections ont été transportées sur un plateau des Archives départementales de l'Isère, où les grilles et les étagères ont été installées. Après les travaux, le chantier des collections a été mis en place. Il consistait en chantier de conservation préventive, de restauration et de nettoyage. Des meubles et d'autres objets de la collection ont été traité par privation d'oxygène, l'anoxie, afin d'éliminer les insectes. Quelque temps après l'ouverture du musée, la grande réserve du musée Hébert a changé de place et se trouve aujourd'hui dans une réserve prêtée par le Département de l'Isère à Saint-Martin-d'Hères.

Les photographies, comme dessins et gravures, font partie des œuvres fragiles et sont conservées dans la réserve du musée. Elles sont sensibles aux éléments qui les composent et à leur environnement. Par conséquent, on distingue deux facteurs de détérioration : les facteurs internes et les facteurs externes. Les premiers sont liés aux éléments qui constituent la photographie, ainsi qu'aux résidus chimiques qui peuvent rester sur le support et nuire à sa conservation à l'issue du développement, du fixage et du lavage de l'image. Les facteurs externes, tels que le taux d'humidité relative (HR), la température, la lumière, la pollution et les agents biologiques (champignons, insectes) vont accélérer le processus de dégradation.

Afin d'assurer la stabilité des œuvres et de les préserver de ces dégradations, il est nécessaire de respecter des conditions optimales de conservation. Tout d'abord, il faut appliquer les normes reconnues en matière de conditions environnementales et atmosphériques. Dans un deuxième temps, pour ranger les photographies, il est important d'utiliser le mobilier approprié et les contenants protecteurs de qualité. Enfin, il y a des règles à suivre pour les procédures de manipulation, de consultation ou de reproduction.

La lumière est l'un des facteurs de dégradations les plus nocifs pour les photographies. La lumière naturelle et artificielle produisent des ondes électromagnétiques : des ultraviolets et des infrarouges. Le rayonnement infrarouge (IR) génère de la chaleur et s'avère particulièrement dangereux pour les photographies. Il assèche les matériaux en les jaunissant et accélère les dégradations. Le rayonnement ultraviolet (UV), qui se trouve à l'extrémité du

spectre de lumière, provoque un pâlissement de l'image et peut rendre certains tirages papier friables.

Les fenêtres avec les filtres UV permettent de protéger les photographies de la lumière du jour. Quant à la lumière artificielle, son niveau d'UV est plus faible et il existe des halogènes et des diodes qui génèrent très peu de chaleur. Au musée Hébert, les filtres solaires sont posés sur toutes les fenêtres du côté sud, y compris celles de la réserve. Les volets sont installés sur toutes les fenêtres et sont utilisés non seulement la nuit, mais aussi lors de journées de forte chaleur et lors d'expositions des photographies et des dessins.

Les autres facteurs de dégradation sont la température et le taux d'humidité relative (HR), mesuré à l'aide d'un hygromètre. Une humidité excessive encourage le développement de moisissures et une corrosion des métaux. Si à cela s'ajoute une température élevée, les réactions chimiques s'accélèrent, la gélatine risque de s'amollir et l'émulsion de se décoller. En revanche, le taux trop bas d'humidité relative dessèche les documents et les déforme, en provoquant des craquelures et le décollement. Une climatisation de la réserve permet de contrôler des conditions ambiantes. Dans le cas des photographies en noir et blanc, l'humidité relative doit se situer entre 30 et 50 % et la température recommandée entre 18 et 21 °C. Pour les procédés fragiles, comme les négatifs sur plaque de verre au collodion ou les négatifs sur support en nitrate de cellulose, la température doit être inférieure à 16 °C.

En ce qui concerne la pollution, elle est également nocive pour les photographies. Les polluants atmosphériques pénètrent à l'intérieur des bâtiments par les fenêtres, les portes et les systèmes de ventilation. Certains gaz ont une forte réactivité aux substances chimiques présentes dans les images photographiques. Par exemple, l'oxyde d'azote ou l'ozone attaquent l'argent en l'oxydant, en faisant blanchir, jaunir ou brunir les photographies. La pollution peut provenir des mauvais matériaux de conditionnement et de leur composante : cartons et papier ordinaires, plastiques à la base de PVC avec la présence de chlore, certains colles et solvants<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Pour savoir plus sur les différents agents de dégradation : Bertrand Lavedrine, Sybille Monod, Jean-Paul Gandolfo, *Re-connaître et Conserver les photographies anciennes*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007, p.288-292.

Les photographies de Gabrielle, conservées dans le grenier pendant des dizaines d'années, sont devenues jaunâtre et certaines ont pâli. Pour prolonger leur durée de vie et les exposer, les restauratrices ont nettoyé ces images et ont suivi les principes de la conservation préventive. Elles ont commandé chez Atlantis-France, une des sociétés spécialisées en matériaux de conservation, les boîtes de conservation sur mesure pour le conditionnement des photographies à plat et les meubles conçus spécialement pour leur stockage. Les photographies ont été ensuite rangées dans deux boîtes de fabrication artisanale, qu'on a surnommé « classeur 1 et classeur 2 ». Chaque classeur est composé des feuilles d'album contenant quatre pochettes transparentes en polyester (annexe iconographique 12). Les protections individuelles au stockage permettent ainsi de protéger les photographies contre les poussières, l'air ambiant et les manipulations maladroitement.

Pour des raisons de conservation, j'ai commencé à étudier les photographies dans la réserve du musée. J'ai pu étaler tout mon matériel, deux grands classeurs et l'ordinateur, sur une grande table afin d'identifier et de mettre en ordre les photographies numérisées. Pour la bonne manipulation des classeurs, j'ai nettoyé et libéré la table de toutes les choses inutiles ou dangereuses pour les photographies, comme la bouteille d'eau. Par ailleurs, en sortant de la réserve, même pour quelques minutes, j'éteignais la lumière pour la bonne préservation des œuvres.

J'ai regroupé les photographies numérisées en vrac dans deux fichiers, en restituant l'ordre original des classeurs. La classification numérique des photographies m'a permis d'économiser du temps tout en préservant les tirages originaux de la manipulation fréquente, qui est un des facteurs de détérioration des photographies. De plus, cette procédure permettra à tout autre utilisateur qui travaillera sur les collections photographiques de se repérer plus facilement, grâce à l'organisation claire et fidèle à l'ordre original.

Comme on l'a vu, les mesures simples, quand elles sont systématiquement respectées par le personnel du musée et les chercheurs, peuvent contribuer à réduire le processus naturel de dégradation des documents photographiques et ainsi prolonger leur espérance de vie.

## 1.2. Rencontre avec les restauratrices

L'un des moments forts de mon stage a été la collaboration avec une équipe de deux restauratrices spécialisée en œuvres graphiques et photographiques<sup>17</sup>. Durant une semaine, j'ai pu observer le travail de Valérie Sizaire et Annie Thomasset et connaître, grâce à elles, les interventions nécessaires à la préparation des photographies destinées à être exposées. J'ai pu constater les qualités et les compétences requises pour ce métier, ainsi que les responsabilités qui en découlent.

Pour faire ce métier, il faut d'abord avoir des connaissances en histoire de l'art, avoir la compréhension des matériaux pour intervenir sur une œuvre sans l'abîmer. Les restaurateurs de photographie doivent également savoir identifier tous les procédés photographiques. Selon Anne Cartier-Bresson, la restauration-conservation des objets photographiques, c'est non seulement interroger la matière avec la loupe binoculaire, mais aussi comprendre la fonction de l'objet, son caractère historique, son créateur et son évolution dans le temps<sup>18</sup>. En même temps, il faut être précis et patient durant les interventions et toujours respecter les trois règles fondamentales de la restauration : la réversibilité de l'intervention, sa lisibilité et la stabilité des matériaux.

En ce qui concerne leur statut, je me suis renseignée auprès d'elles et j'ai appris que les restaurateurs travaillent souvent en indépendant, seul ou en petite équipe, car il n'existe que très peu de postes en institution en France. Ils se déplacent fréquemment pour intervenir dans les musées qui font partie de leurs clients réguliers. Ce qui permet également un meilleur suivi et l'unité des collections. En outre, chaque restaurateur laisse un rapport de restauration après son intervention au conservateur du musée pour permettre à un futur restaurateur de comprendre quels changements ont été apportés à l'objet.

En dehors de l'exposition, les restauratrices sont intervenues plusieurs fois pour travailler sur le fonds photographique. Elles ont surtout fait de la conservation préventive : interventions de nettoyage, de dépoussiérage, le conseil d'achat de

---

<sup>17</sup> <<http://www.restauration-photographies-arts-graphiques.com/>>

<sup>18</sup> Conférence « Les procédés photographiques en question », enregistrée le 16 juin 2016 au musée de l'Élysée dans le cadre de l'exposition *La Mémoire du futur. Dialogues photographiques entre passé, présent et futur*, musée de l'Élysée <<http://www.elysee.ch/expositions-et-evenements/videos/les-procedes-photographiques-en-question/>>

matériel de conditionnement pour les photographies. Pour les photographies Kodak, elles n'ont pas fait de restaurations majeures, car ces photographies ne présentaient pas de dégradations importantes. Elles les ont uniquement nettoyées à sec avec des brosses douces et des gommes. J'ai eu l'occasion de voir également le nettoyage des dessins dans l'eau déminéralisée par Valérie Sizaire (annexe iconographique 13).

Guidée par les restauratrices, j'ai assisté au travail de montage, de présentation des photographies et à leur installation dans la grande galerie du musée. Après l'identification du procédé photographique, aristotypes à la gélatine, Annie Thomasset a procédé au tri afin de choisir les photographies les plus réussies et les mieux conservées pour l'exposition. Les photographies choisies ont été ensuite sorties de l'album et le motif de leur déplacement a été enregistré sur les fantômes placés au recto de chaque photographie dans la pochette de conservation. Ainsi, grâce aux fantômes, le musée peut retrouver l'emplacement exact des photographies.

Une fois que les photographies ont été choisies définitivement par le conservateur, elles ont été sorties des classeurs et les restauratrices les ont mises sous presse pour les aplatir. Les documents ont été placés sur une table et recouverts d'un papier ultra fin, appelé le papier japonais, et d'un panneau rigide sur lequel ont été déposés des poids pendant plusieurs heures.

Après la mise à plat sous presse, les restauratrices sont passées au montage de conservation, qui permet d'exposer les photographies sans risque de détérioration. Le montage avec le fond évidé, dit le montage évidé, est utilisé pour les photographies anciennes sans support. Les photographies sont fixées sur une feuille de vélin et consolidées avec une feuille de protection au verso. Dans le cadre de l'exposition au musée Hébert, on a parfois regroupé deux ou trois photographies à l'intérieur d'un unique montage évidé. Ainsi, la feuille de vélin a été fragmenté en deux ou trois parties.

Pour protéger les photographies et isoler le sujet, les restauratrices les ont mises sous passe-partout. Un passe-partout est constitué de deux feuilles de carton qui sont reliées par une charnière, de papier ou de toile, sur le plus grand des côtés. Le premier carton est un carton de fond sur lequel on met la photographie sous le montage évidé maintenue avec le support par une charnière en papier Japon. Un

deuxième carton présente une ouverture, une sorte de fenêtre qui protège l'image du contact avec le verre du cadre lors d'exposition ou avec les autres cartons lors du stockage. Les images encadrées et montées sous passe-partout à l'occasion de l'exposition peuvent par la suite être conservées telles quelles sont dans la réserve.

Pour terminer, cette rencontre avec les restauratrices m'a fait découvrir non seulement la conservation et restauration des photographies, mais aussi l'ambiance dans les coulisses du musée au moment de la préparation de l'exposition.

### **1.3. L'inventaire du fonds photographique**

L'inventaire fait partie des missions principales du conservateur. C'est une base de documentation très importante, qui permet de recenser les collections du musée et de retracer chaque objet présent. La dernière campagne d'inventaire des photographies de Gabrielle Hébert s'est tenue entre 2006 et 2007. Parallèlement, le fonds entier a fait l'objet de la campagne de numérisation, lors de laquelle le numéro d'inventaire a été attribué à chaque photographie numérisée.

À mon arrivée au musée, il n'y avait qu'un seul classeur avec 128 photographies Kodak qui portait les numéros d'inventaire retranscrits à la main sur les papiers de conservation, qui servent à consolider les photographies et qu'on appelle les fantômes. De ce fait, je me suis occupée du deuxième classeur. J'ai inventorié 151 photographies Kodak, en inscrivant au crayon le numéro d'inventaire sur le fantôme. En dehors de l'inventaire manuel, il restait à créer 279 fiches d'inventaire pour les photographies d'Espagne à l'aide d'un logiciel Skinsoft permettant de gérer des collections muséales.

Les fiches d'inventaire se présentent de manière uniforme et sont composées des parties suivantes : identifier et décrire l'objet, préciser son contexte historique, indiquer son statut juridique et les conditions de son acquisition ou de son dépôt, la vie de l'objet, donner de plus amples informations sur l'objet et les notes générales.

L'identification et la description de la photographie est la partie la plus importante d'inventorisation. On y trouve des informations essentielles : numéro d'inventaire, domaine de création, titre, nom d'auteur ou de collecteur, date de création, matériaux et techniques, dimensions, description, inscriptions, dédicaces ou marques, état général. Pour identifier et décrire l'objet, il est indispensable de



l'observer de chaque côté. J'ai systématiquement sorti chaque photographie de la pochette transparente, notamment pour la mesurer. En manipulant les photographies, j'ai porté des gants afin de les préserver des possibles dégradations (annexe iconographique 14).

Pour rédiger une description de photographie à caractère bref et informatif, il m'a fallu analyser le contenu de l'image, c'est-à-dire identifier le sujet, les objets et tout autre élément visible. Contrairement aux documents textuels, les photographies possèdent différents niveaux de lecture. Le premier niveau montre l'objet ou le sujet photographié et témoigne de l'intention du photographe. Ensuite, en examinant de plus près, on identifie d'autres niveaux d'analyse d'information. Les détails peuvent être utilisés pour la description, surtout pour apporter un élément de distinction aux photographies avec le même sujet. J'ai été amenée à faire le choix des détails les plus importants pour ne pas alourdir la description.

Les enveloppes d'époque en carton, où ont été rangés les tirages originaux, sont devenues des témoignages qu'on a également placés dans les pochettes des classeurs. Ils comportent des informations précieuses sur le lieu et la société d'impression, Comptoir général de photographie à Paris de la société *L. Gaumont & Cie*, ainsi que les annotations manuscrites précisant le lieu de prise de vue, la date, le nombre d'épreuves. Toutes ces informations ont été ajoutées à la fiche d'inventaire.

En mesurant les enveloppes, j'ai constaté le mauvais état de la plupart d'entre elles, que j'ai précisé dans la partie « état général ». Pour les photographies, j'ai systématiquement indiqué le constat général sur l'état de l'ensemble des photographies établi par le restaurateur : « état moyen, nettoyé par restaurateur ». Dans le cas des photographies exposées, j'ai ajouté la précision sur leur état de conservation actuel : « hors album, en passe-partout ».

Dans la partie avec le contexte historique, j'ai indiqué les objets associés, à savoir l'enveloppe d'origine et d'autres photographies avec le même sujet. Cette simple procédure peut servir lors de la recherche, car il suffit d'appuyer sur la référence dans la liste pour que la fiche d'inventaire de l'objet associé s'ouvre dans le nouvel onglet.

Pour ce qui est du statut juridique et des conditions d'acquisition, il faut préciser le mode d'acquisition, l'institution propriétaire, l'établissement affectataire, la date

et référence de l'acte. Les photographies de Gabrielle Hébert font partie de la donation de René Patris d'Uckermann de 1979. Elles ont le Département de l'Isère comme institution propriétaire et le musée Hébert comme établissement affectataire. Dans la partie « vie de l'objet », on précise la localisation permanente de l'objet : le numéro d'armoire, de tiroir et de classeur. On peut compléter la fiche avec une note générale pour faire figurer le nom de l'exposition au sein de laquelle l'objet a été exposé et les dates d'exposition. Pour les œuvres sensibles à la lumière, c'est d'autant plus intéressant, parce que cette note permet de savoir exactement la durée de leur exposition.

Au total, j'ai créé 128 fiches d'inventaire qui correspondent aux photographies contenues dans le premier classeur. Je n'ai pas eu le temps de m'occuper du deuxième classeur, car l'inventorisation demande beaucoup de temps, de recherche supplémentaire et de patience. Cependant, grâce à mes recherches, j'ai réussi à identifier le sujet de plusieurs photographies contenues dans le deuxième classeur. J'ai donc laissé à ma collègue, qui a repris ce travail, le fichier Excel avec toutes les photographies que j'ai inventoriées et le dossier contenant les numérisations que j'ai commencé à surnommer en fonction des lieux découverts.

## **2. Mise en place de l'exposition**

Mes missions liées à l'exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert* ont été déterminées par la commissaire d'exposition, Laurence Huault-Nesme. C'est elle qui a imaginé la forme et le contenu de l'exposition. Avec les restauratrices et le graphiste, elle a choisi 56 photographies à exposer parmi les 279 photographies prises pendant le voyage en Espagne.

Il faut préciser que seulement 47 photographies originales ont été exposées, notamment à cause de la fragilité des supports. Pour le reste, il y avait dix tirages modernes tirés à partir des numérisations des négatifs. Les neuf ont été exposés ensemble sous une forme de carré et un tirage a été placé au tout début de l'exposition.

Mon rôle dans la mise en place de l'exposition était d'établir la liste de photographies choisies, d'identifier les endroits y figurants pour créer les cartels, et

de participer au montage. La recherche documentaire n'a pas cessé d'accompagner la plupart de ces actions.

### **2.1. Recherche documentaire : outils employés**

Chaque exposition est un fruit de travail de recherche menée dans les coulisses du musée par les chercheurs, les restaurateurs et les conservateurs. L'exposition est un moyen non seulement de montrer le résultat de ces recherches, mais aussi de raviver l'intérêt des visiteurs pour le musée et ses collections. L'exposition permet ainsi de diversifier l'audience en attirant de nouveaux publics intéressés par le sujet.

Ainsi, une des missions les plus importantes et les plus intéressantes pour moi était de mener ma propre recherche sur les photographies de Gabrielle Hébert. Le fait que ses photographies de voyage en Espagne n'aient pas été complètement étudiées et inventoriées m'a permis de découvrir pleinement la recherche qui se fait d'habitude sur les collections et son rôle majeure pour la vie du musée.

Le travail de recherche est primordial à la préparation de l'exposition. Dans le cas des photographies jamais exposées, il est encore plus important de mener une recherche approfondie afin d'offrir une description des images convenable à la destination des publics et des chercheurs.

Ma recherche portait surtout sur l'identification exacte des lieux figurés dans les photographies afin de préciser une simple description des objets et des sujets. Elle a été menée dans le but de rendre ce patrimoine accessible au plus grand nombre de personnes, en rédigeant des notices de description pour l'inventaire et des cartels pour l'exposition.

Les outils que j'ai employés pour localiser les lieux avec précision ont été Google Maps, service de cartographie en ligne, et les photographies d'aujourd'hui et d'antan que j'ai trouvées sur Internet. La méthode à laquelle j'ai recouru comprenait à la fois une comparaison des différentes photographies et une investigation sur les monuments de chaque ville visitée par Gabrielle et Ernest Hébert. Il ne faut pas oublier que Gabrielle Hébert avait noté les noms des villes et les dates de leur passage sur les enveloppes contenant des épreuves développées. Ces indications ont beaucoup facilité ma recherche.

Quand c'était impossible de retrouver l'endroit en s'appuyant uniquement sur les photographies, j'allais me promener virtuellement dans la ville, en essayant de reconstituer les itinéraires susceptibles d'être empruntés par le couple. Pour cela, j'ai eu également recours à des guides touristiques actuels et, parfois même, j'ai pu consulter les guides du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Quelquefois, je me suis essayée au travail de déduction pour identifier les images. Malheureusement, ce type de démarche ne peut pas être effectué dans un délais court, parce qu'il faut du temps pour vérifier les informations avant de les diffuser. Par exemple, en observant les photographies de Biarritz, je suis tombée sur une photographie d'une église que j'ai essayée d'identifier pendant un moment.

Pour confirmer qu'il s'agissait bien de l'église Saint-Joseph, j'ai passé énormément de temps à étudier les photographies anciennes de cette église. Même si sur le plan architectural, elle ressemblait beaucoup à celle figurant sur la photographie, sa localisation et ses alentours laissaient planer un doute sur mon hypothèse. Afin d'éviter de me tromper et de tromper les autres, j'ai arrêté ma recherche pendant quelques temps.

Un jour, j'ai découvert le site regroupant plusieurs albums des photographies de Biarritz d'antan<sup>19</sup>. En feuilletant l'album sur les églises, j'ai repéré une image d'une église qui correspondait parfaitement au sujet de ma photographie. J'ai donc découvert le nom de cette église figurant actuellement dans le titre de la photographie : *Ancienne chapelle Sainte Eugénie de Biarritz, actuelle Eglise Sainte Eugénie*. Cette correspondance m'a permis d'assurer l'exactitude et la qualité de l'information que j'allais mettre en lumière (annexe iconographique 15).

Pour analyser les photographies, j'ai surtout utilisé les numérisations. Parfois même avec le zoom de l'ordinateur il m'a été impossible de lire certains détails, comme les enseignes de la ville. Dans ces cas, j'ai observé les tirages originaux avec une vraie loupe, d'autant plus que leurs dimensions font approximativement 9 x 9 cm. La loupe me permettait de m'approcher au maximum des photographies sans perdre de qualité, comme cela se révèle avec les numérisations. Grâce à cette méthode, j'ai réussi à lire une des affiches accrochés au mur et de confirmer qu'il s'agit bien de la ville de Biarritz et non de Fontarrabie, notamment parce que les

---

<sup>19</sup><<http://www.biarritz1900.fr/Biarritz.html>>

photographies provenant de ces deux villes ont été mélangées ensemble dans les deux enveloppes.

## **2.2. Préparation des cartels**

La réalisation des cartels qui se fait à l'issue d'un travail de recherche est une étape nécessaire dans la mise en place de l'exposition. L'exécution des cartels prend du temps et ne peut pas être faite correctement au dernier moment, parce qu'elle demande à réunir différentes compétences, notamment dans le domaine de la mise en texte, de la mise en forme et de la mise en place. Par conséquent, plusieurs personnes peuvent être impliquées dans cette démarche.

Les cartels, qu'on appelle également les notices ou les étiquettes, font partie de la signalétique de l'exposition. Ils sont placés à côté de chaque œuvre et comportent les informations suivantes : titre, date, technique, localisation, courte description. Certaines photographies, comme les photographies de voyage, ne nécessitent pas de description, parce que le titre seul les fait parler. Il est souvent suivi d'un titre complémentaire apportant davantage d'informations, ce qui le différencie du titre de la fiche d'inventaire, qui est plus court, mais développé dans la description de l'image.

Dans le cas des photographies de Gabrielle Hébert, le nom de lieu et la date de réalisation donnent aux visiteurs assez d'information pour la lecture de l'image. Par ailleurs, il n'y a pas de sens caché dans ces photographies ni de symboles allégoriques, comme dans la peinture. De ce fait, le visiteur a plus de liberté dans l'interprétation de l'image.

Les recherches que j'ai menées au préalable m'ont permis de rédiger assez vite le contenu des cartels. Ensuite, la directrice du musée a dû les relire avant de les envoyer au graphiste pour la mise en forme. Le graphiste, à son tour, m'a renvoyé les cartels prêts à être utilisés, en me demandant à les relire avant de les envoyer en impression. J'ai donc relu attentivement chaque cartel et j'ai trouvé quelques erreurs qu'il fallait absolument corriger. Après la deuxième relecture, les cartels ont été enfin imprimés.

Le contenu des cartels doit être bien formulé, clair et pas trop long pour la meilleure transmission du message de l'exposition. Le graphiste, quant à lui, doit

concevoir les cartels bien lisibles, en préférant le côté pratique à l'esthétique. Il choisit la police, la taille des caractères, ainsi que les longueurs de ligne et la couleur pour permettre au visiteur d'associer plus facilement le texte à l'image.

La mise en place des cartels est une intervention qui demande beaucoup d'attention et de précision. Afin que l'ensemble de la signalétique soit correctement aligné, on utilise un niveau laser sur un trépied. Une fois que l'appareil est réglé à la bonne hauteur, on procède à l'accrochage des cartels en suivant la ligne rouge du laser (annexe iconographique 16).

Dans le cadre de l'exposition, la signalétique est mise en place après l'installation des œuvres. Déjà, au tout début de mon stage, j'ai eu l'occasion d'assister la directrice lors de la mise en place des cartels pour les aquarelles italiennes d'Hébert dans le cabinet des dessins. Vers la fin de mon stage, nous avons également changé tous les anciens cartels installés au musée depuis sa réouverture.

### **2.3. Montage de l'exposition**

Le montage est une étape importante qui consiste à mettre en place tous les éléments constituant l'exposition dans la salle désignée. Pour l'exposition des photographies de Gabrielle Hébert, c'est la grande galerie du musée qui a accueilli l'exposition. C'est aussi un moment crucial parce que la manière dont les œuvres sont accrochées va déterminer en quelque sorte le succès de l'exposition auprès des visiteurs.

En fonction des œuvres choisies et de l'échelle même de l'exposition, il y a le protocole à suivre pour assurer la sécurité et la conservation des objets. Par exemple, les œuvres empruntées à d'autres institutions muséales doivent être assurées avant même qu'elles ne quittent leur lieu de conservation. Tandis que pour l'exposition des collections du musée, il faut surtout prendre en compte les contraintes de conservation dues à la nature des objets exposés et les contraintes budgétaires, notamment s'il faut restaurer certaines œuvres avant de les présenter au public.

Le montage de l'exposition a commencé avec l'encadrement des photographies. Suivant les instructions, j'ai nettoyé le verre de chaque cadre avec le chiffon légèrement trempé dans l'eau déminéralisée et j'ai passé une brosse sèche et douce

afin d'éliminer les poussières. Ensuite, j'ai placé les photographies sous passe-partout dans le cadre et j'ai recouvert le dos du cadre avec un carton solide. Pour fixer l'encadrement, j'ai rabaissé les petites pattes au dos de chaque cadre (annexe iconographique 17).

Une fois que les photographies ont été encadrées, nous sommes passés à la phase suivante : une visualisation de la future exposition qui consiste à déplacer les cadres dans la salle. Cette action nous a permis de trouver la meilleure façon d'exposer les photographies et d'ajuster les deux parcours proposés au sein de l'exposition afin de créer une narration harmonieuse. Pour faciliter le travail d'accrochage, nous avons placé au sol les cartels provisoires servant de repère (annexe iconographique 18).

Avant le jour J, le régisseur a accroché les cadres à l'aide des fixations invisibles permettant de sécuriser les œuvres exposées (annexe iconographique 19). Parfois, pour les grandes expositions, il est nécessaire d'installer les alarmes pour rassurer les prêteurs et les assureurs. Les objets les plus fragiles, comme les boîtes de négatifs, ont été placés dans la vitrine qui n'était pas spécialement conçue pour l'exposition, mais réutilisée, car aujourd'hui les musées sont plus sensibles aux enjeux écologiques. Il fallait donc nettoyer la vitrine avant d'y installer les objets. Par ailleurs, étant donné les contraintes budgétaires, la directrice trouve de bons plans pour préserver le budget, en récupérant quelque fois des socles ou des vitrines, qui sont mis à disposition par des grands musées, comme le musée d'Orsay.

La vitrine est également utilisée pour mettre en valeur certains objets ou créer une histoire comme, par exemple, une série des photographies des Arènes de Madrid, qui sont aujourd'hui disparus, nous raconte le spectacle auquel ont assisté Gabrielle et Ernest Hébert. La disposition des photographies à la manière irrégulière, comme si elles venaient de tomber de la pochette photographique, crée un effet de présence physique du photographe, en rappelant au visiteur que derrière chaque création il y a une personne avec son histoire. Lorsque tous les objets ont été placés dans la vitrine, on a mis les cartels et les textes à l'intérieur et on a fermé la vitrine avec le verre (annexe iconographique 20).

L'étape suivante dans le montage de l'exposition était la conception de l'éclairage qui est très importante, notamment pour l'exposition des photographies. L'éclairage doit répondre aux conditions optimales pour l'exposition des œuvres et en même

temps créer de bonnes conditions visuelles pour le public. Pour l'exposition des photographies, on a utilisé la lumière artificielle, dont l'intensité lumineuse ne devait pas dépasser 50 lux, une mesure du rayonnement lumineux perçue par l'œil humain.

La durée d'exposition est importante pour la bonne préservation des photographies, car la lumière a un effet cumulatif sur elles. Il faut donc la limiter, en sachant que chaque nouvelle durée d'exposition s'ajoute à la précédente et peut avoir des effets nocifs sur leur état. Ainsi, le conservateur doit toujours calculer la dose totale d'exposition (DTE), en multipliant la durée d'exposition (nombre d'heures) par la valeur d'éclairement (lux), afin de veiller à ne pas dépasser la valeur limite (lx.h). Par exemple, après trois mois d'exposition les photographies doivent rester plusieurs mois dans la réserve.

Enfin, la dernière étape de la mise en place de l'exposition était de retoucher quelques surfaces abîmées pendant l'accrochage. D'ailleurs, pour cette exposition, il a été décidé de garder la couleur grise des murs, qui a servi pour l'exposition précédente. C'est une décision non seulement économique, mais aussi pratique, parce que cette couleur ne détourne pas notre attention des photographies, au contraire, elle les fait ressortir. Ensuite, on a installé les textes (annexe iconographique 21) et on a mis une plateforme en bois permettant au visiteur de se mettre à la bonne hauteur pour admirer les photographies les plus haut placées.

### **3. La communication**

En dehors de missions principales liées à la conservation et à l'exposition, j'ai pu également m'initier à la communication et à l'accueil physique et téléphonique.

#### **3.1. Animation de réseaux sociaux**

Au début de mon stage, avant le confinement, j'ai eu la chance d'assister à la réunion de communication des musées départementaux, où j'ai appris beaucoup de choses concernant la politique communicationnelle du réseau des onze musées. Le but de cette réunion était d'évoquer des nouveautés au sein du réseau, comme l'arrivée d'un nouveau graphiste et d'un nouveau photographe, et de définir les stratégies de communication à mettre en place afin de consolider le réseau.



Récemment, les services de communications ont créé des sacs avec les logotypes des onze musées pour donner une image unifiée du réseau et aider les visiteurs à associer les différents musées du département.

L'autre aspect évoqué lors de cette réunion était l'animation des réseaux sociaux et le rôle important qu'elle peut jouer dans la communication unifiée des musées. Par exemple, chaque fois quand le musée publie quelque chose sur sa page Instagram, il peut identifier le compte @culture.isere pour souligner son appartenance au réseau et augmenter la visibilité des contenus publiés, donc attirer des nouveaux abonnés, qui sont des visiteurs potentiels.

Durant le confinement, j'ai également participé à des webinars sur l'animation des réseaux sociaux pendant la fermeture des musées, comme *Le musée est fermé. Qu'est-ce qu'on fait ?* Il a été organisé par smArtapps, une entreprise qui propose des solutions de médiation numérique, avec le soutien du Club Innovation & Culture, CLIC France<sup>20</sup>, qui recense régulièrement toutes les actualités liées à la crise du Covid-19 dans le domaine de la culture. Ce webinar a fait le tour des initiatives d'animation proposées pendant le confinement par des musées français et étrangers, avec les témoignages apportés par les chargés de communication du musée d'art contemporain de Lyon, de Nancy musées et du musée cantonal des beaux-arts de Lausanne.

Suite à ce webinar, j'ai réfléchi à la stratégie d'animation sur les réseaux sociaux pour le musée Hébert, que j'ai partagée avec la directrice et la chargée des publics. Certaines de mes propositions ont été retenues, comme une promenade virtuelle parmi les aquarelles d'Hébert, que j'ai créée sur Instagram dans les stories, les contenus visuels qui disparaissent au bout de 24 heures. Après le confinement, j'ai continué à m'occuper occasionnellement des réseaux sociaux, notamment pour annoncer la nouvelle exposition ou partager les photographies des jardins dans le but de promouvoir le musée et ses activités.

---

<sup>20</sup> <<http://www.club-innovation-culture.fr/>>

### **3.2. Accueil des visiteurs / secretariat**

Quelque fois, pendant la pause déjeuner, j'ai remplacé mes collègues à l'accueil du musée. Je devais recevoir les visiteurs, enregistrer les entrées et leur présenter brièvement les parcours du musée et l'exposition en cours. J'étais également chargée de répondre au téléphone et de noter les informations importantes afin de les transmettre à mes collègues à leur retour. Je n'étais pas autorisée à m'occuper de la boutique, car je n'ai pas suivi la formation pour gérer la boutique et manipuler l'argent public. Pour la vente des tirages modernes des photographies de Gabrielle, j'ai créé des étiquettes reprenant le contenu des cartels et les petites reproductions sous forme de carte postale pour que l'acheteur puisse garder les références du produit acquis.

Pendant quelques jours au mois de juillet, j'ai travaillé toute seule dans les bureaux et parallèlement j'ai géré le standard téléphonique afin de transmettre tous les messages importants à la direction. Bien sûr, le secrétariat et l'accueil des visiteurs n'étaient que des missions complémentaires à mon projet de stage, mais elles m'ont permis de prendre la parole et de représenter le musée.

### **3.3. Supports d'exposition**

La recherche documentaire que j'ai menée sur les photographies a également servi pour le communiqué et le dossier de presse. Le communiqué de presse est un texte court à destination des journalistes. Il fournit des informations principales sur l'exposition sans donner des détails trop techniques. Son but est d'attirer l'attention des journalistes et de leur donner envie de venir découvrir une nouvelle exposition.

En revanche, le dossier de presse est un document sur plusieurs pages, qui développe les informations citées dans le communiqué de presse et s'arrête davantage sur les aspects artistiques et scientifiques. À l'intérieur de ce document, on trouve des visuels libres de droits pour l'utilisation de la presse. Ces visuels sont suivis d'un titre que j'ai donné à chaque photographie. Pour cette exposition, le musée Hébert avait tous les droits de reproduction, ce qui a permis de mettre à disposition des journalistes le plus grand nombre de photographies.

Pour l'exposition dédiée à Jean-Baptiste Carpeaux, j'ai réalisé un support de visite – *Six clés pour comprendre La Danse* – où j'ai expliqué une des œuvres les plus

connues du sculpteur, *La Danse* (1869), en six clés. Ce support doit permettre au visiteur de découvrir une œuvre en détail et l'inciter à découvrir l'histoire des autres œuvres exposées dans les salles.

#### **4. Conclusion du rapport**

Ce stage de cinq mois au musée Hébert était une expérience significative pour moi. Pour la première fois, j'ai découvert le fonctionnement d'un musée départemental situé en France. Je n'avais jamais pu imaginer à quel point le Département de l'Isère tenait à la démocratisation de l'accès à la culture et cela a été un grand plaisir de travailler au sein du musée départemental. De plus, je me suis vite sentie intégrée au sein de l'équipe, où tout le monde est bienveillant à l'égard de l'autre. J'ai apprécié les conseils et les connaissances que mes collègues ont partagé avec moi.

Je suis très reconnaissante à ma tutrice de stage, Laurence Huault-Nesme, qui m'a fait découvrir les missions de conservateur et m'a confié le travail important sur le fonds photographique de Gabrielle Hébert. Son professionnalisme et sa confiance envers moi ont beaucoup stimulé mon implication dans le travail qui j'ai trouvé tout à fait passionnant. Je suis très contente des résultats de mon stage et j'aimerais continuer de travailler en conservation, notamment autour des collections photographiques.

## **Partie II**

–

### **Lire les photographies de voyage anciennes**

## Introduction

Pour analyser les photographies, je suivrai les principes de la sémiologie qui consistent à repérer des signes et les interpréter selon les associations qu'ils provoquent. Pour Charles Sanders Peirce, sémiologue et philosophe américain, le signe se définit par une relation triangulaire entre ce qu'il représente : « objet » ou référent, sa forme « représentamen » ou signifiant, et ce qu'il signifie : « interprétant » ou signifié.

Il s'agira donc d'une démarche interprétative qui considère l'image comme un objet d'analyse global. On s'intéresse non seulement aux différents éléments qui composent l'image, mais aussi au contexte de son apparition, à sa raison d'être, à l'intention de l'émetteur. Déjà, dans ma première partie, j'ai suivi cette démarche, en parlant de conditions de conservation et d'exposition des photographies.

Comme je l'ai déjà évoqué, il y a 279 photographies que Gabrielle Hébert a tirées de son voyage en Espagne. Bien évidemment, je ne pourrai pas développer une analyse approfondie de chaque photographie. En revanche, je distinguerai différentes composantes au sein de ce vaste corpus, en appliquant le principe de la permutation, qui est un type d'association permettant de repérer les éléments composant l'image. Par ailleurs, il ne faut pas oublier, que l'analyse d'image est un résultat de l'interaction de trois agents : l'émetteur, le référent ou le message, et le récepteur.

Cette partie sera d'abord axée sur le contexte de création des photographies, en abordant l'aspect historique, technique et artistique. Dans un second temps, j'analyserai les photographies selon deux approches, géographique et thématique, qui sont également à l'origine de deux parcours de l'exposition. Au travers des exemples étudiés dans ces deux chapitres, j'essaierai également de déterminer le rôle de la photographie ancienne à l'heure actuelle, car elle représente une source d'information précieuse.

## Chapitre 3

-

### **Contexte de création des photographies**

Les différents contextes qui seront analysés dans ce chapitre contribueront à l'interprétation qu'on peut donner de l'image photographique. Il s'agit d'abord des circonstances externes, qui ne sont pas visibles sur la surface de l'image, mais qui expliquent sa création, comme le contexte historique. Ainsi, pour comprendre les choix techniques ou esthétiques de Gabrielle Hébert, il sera indispensable de présenter son parcours photographique et d'évoquer l'évolution de Kodak qui a permis la démocratisation de la photographie. Ensuite, on va se pencher plus sur les aspects matériels et immatériels de l'image, en introduisant des procédés techniques (aristotypes, négatifs souples, tirages modernes, numérisations). Enfin, on va rentrer directement dans l'image pour repérer les signes plastiques qui la forment.

## **1. Le contexte historique**

Vu la petite taille des épreuves photographiques, il est important de commencer l'analyse des photographies par la présentation du contexte historique afin de mieux comprendre l'image et essayer de la raviver.

### **1.1. Les premiers appareils Kodak et la démocratisation de la photographie**

L'invention d'un nouveau procédé au gélatino-bromure d'argent en 1871 par Richard Leach Maddox marque un tournant dans l'histoire de la photographie. La grande nouveauté se voit dans la substitution du collodion humide, qui sèche assez vite, par le procédé « sec », l'émulsion à base de sels d'argent mélangés à la gélatine. Elle permet de passer de la photographie posée à la photographie instantanée, en réduisant le temps de pose au vingt-cinquième de seconde. Dorénavant, les plaques de verre sont préparées industriellement et accessibles au plus grand nombre de personnes.

Les appareils à main, plus légers et plus discrets apparaissent sur le marché. Ainsi, la photographie d'amateur, née dans les années 1860 avec l'apparition du premier appareil portatif *Dubroni*, connaît un essor important, notamment grâce à l'invention du premier Kodak en 1888. Inspiré par les appareils « détectives », George Eastman crée un appareil portatif en forme de boîte chargé avec un rouleau de film en nitrate de cellulose. Cet appareil révolutionnaire, qui ne coûte que 25 \$ et permet de prendre 100 vues rondes de 63,5 mm, doit être renvoyé à l'usine une fois le film est fini. Pour 10 \$ l'appareil est rechargé et revient avec les tirages développés.

Il faut imaginer qu'auparavant la pratique amateur n'était pas un loisir simple. Il fallait savoir manipuler le matériel lourd et encombrant, ce qui demandait des efforts physiques, ainsi que des connaissances en chimie nécessaires au développement des négatifs. À présent, la prise de vue et le développement sont deux actions dissociées. Il n'est plus nécessaire d'avoir les connaissances techniques pour être photographe, car tout est pris en charge par l'industrie. De plus, l'appareil est facile à transporter en voyage, car les négatifs sur support souple prennent moins de place que les plaques de verre. Toutes ces caractéristiques favorisent la

pratique photographique à la portée de tous. L'entreprise de George Eastman connaît un grand succès et ses appareils sont commercialisés en France par Paul Nadar dès 1889. En 1900, l'entreprise continue à contribuer à la démocratisation de la photographie en proposant un appareil encore plus maniable, comme le Brownie, qui coûte seulement 1 \$.

Avec ses campagnes publicitaires et son fameux slogan : « You push the button, we do the rest » (*Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste*), qui mettent en valeur la rapidité et la facilité d'utilisation de ses appareils, Kodak vise notamment une clientèle féminine amateur. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'entreprise adopte une nouvelle stratégie commerciale, en créant un personnage féminin, « The Kodak Girl », qui envahit les affiches publicitaires. Sur une de ces affiches on peut voir une femme partie en voyage avec son Kodak à la main et le slogan qui appelle à l'action : *Take a Kodak with you* (annexe iconographique 22) .

## **1.2. Gabrielle Hébert, femme photographe au XIX<sup>e</sup> siècle**

Avant l'arrivée des premiers Kodak, les femmes qui pratiquaient la photographie faisaient souvent partie de la haute société. L'appareil photographique entre leurs mains était considéré comme un objet amusant pour passer le temps en pratique amateur. C'est sûrement pour cette raison qu'à l'époque on ne s'intéressait pas à leur production photographique. Plusieurs femmes photographes n'ont fait leur entrée dans l'histoire de la photographie qu'à la fin du XX<sup>e</sup>-début XXI<sup>e</sup> siècle. C'est aussi le cas de Gabrielle Hébert, dont on découvre la riche production en 2003. Elle a laissé près de deux mille clichés, couvrant la période de 1888 à 1898, qui nous apprennent beaucoup sur la vie de l'époque et témoignent de l'essor de la photographie amateur. Au-delà de leur caractère documentaire, ces photographies laissent transparaître un style propre à Gabrielle Hébert, en permettant d'admirer son talent un siècle plus tard.

Issue d'une famille noble de Dresde, Gabrielle d'Uckermann vient à Paris pour suivre les cours de dessin du peintre Bellay, ami d'Ernest Hébert. Elle a vingt-sept ans lors qu'elle épouse, en 1880, Hébert bien plus âgé. En 1885, elle l'accompagne à Rome, où il est nommé pour la deuxième fois directeur de l'Académie de France. C'est à la villa Médicis qu'elle se passionne pour la photographie instantanée et



prend ses premières photographies. Ce sont probablement les frères Primoli, cousins de la princesse Mathilde et amis d'Hébert, qui l'initient à cette nouvelle technique. À Rome, ils se retrouvent avec d'autres adeptes de la photographie instantanée au Café Greco près de la Place d'Espagne.

Gabrielle a possédé au moins trois appareils portatifs : le Jonte Detective, le premier Kodak avec un viseur et un obturateur, le deuxième Kodak. Malheureusement, aucun des trois ne nous est parvenu. Seule une « photo-jumelle » de la marque Carpentier (1892), possédant deux objectifs, viseur et objectif de prise de vue, est présente dans les collections du musée. Par ailleurs, on a retrouvé ses notes datant de juillet 1888 qui racontent en détails ses débuts photographiques. Elle prend des cours avec Cesare Vasari, directeur de l'atelier de photographie *Studio fotografico Vasari*<sup>21</sup>. Pour acheter du matériel nécessaire à l'installation de chambre noire, elle suit les conseils d'Alexis Axillette, pensionnaire de la Villa qui était retoucheur dans un studio photographique d'Angers avant d'entrer à l'École des beaux-arts de Paris. Il lui apprend à développer les négatifs sur plaque de verre et à réaliser ses premiers tirages.

En dehors de la villa Médicis, Gabrielle emporte son appareil lorsqu'elle voyage avec Hébert dans le Latium, la Campanie ou en Sicile. Comme son mari, elle s'intéresse à la vie quotidienne des paysans, qu'elle fixe avec son appareil. Même si au début la composition de ses images emprunte beaucoup à la peinture (lignes de force, perspectives), sa pratique photographique se développe par la suite avec les instantanés et les photographies Kodak prises en Espagne, notamment les vues des rues et des places, où les personnages sont pris sur le vif. L'appareil portable offre plus de liberté dans le choix de sujet, il est facile à transporter en voyage et permet une meilleure approche de la réalité.

### **1.3. Voyager et photographe au XIX<sup>e</sup> siècle**

Photographe en voyageant au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle n'était pas une entreprise simple. Au-delà de la nécessité d'avoir de solides connaissances en technique et

---

<sup>21</sup> Fondé en 1870 par Cesare Vasari à Rome, l'atelier photographique se trouve d'abord sur la via della Mercede, puis déménagé sur la via Ludovisi et enfin installé sur la via Condotti tout près de la villa Médicis.

chimie, il fallait être prudent et habile en manipulant des appareils photographiques encombrants, et surtout en développant les photographies sur place. Ainsi, lorsque le photographe anglais Francis Frith a voyagé en Egypte au printemps 1857, il a dû faire très attention à des températures élevées, qui risquaient de faire exploser le dangereux mélange de collodion au contact de plaque de verre, ainsi qu'au soleil égyptien qui rendait le temps de pose imprévisible.

Les photographes français, qui voyageaient en Europe et en dehors de l'Europe, ont été nombreux au XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant on connaît surtout les noms des grands photographes qui ont été accrédités par l'Etat pour leurs voyages, comme Maxime Du Camp, qui, financé par le ministère de l'Instruction publique et accompagné de Gustave Flaubert, a parcouru, entre 1848 et 1852, l'Egypte, la Nubie, la Palestine et la Syrie. C'est aussi lui qui a évoqué la réalité difficile des photographes voyageurs : « Apprendre la photographie, c'est peu de choses, mais transporter l'outillage à dos de mulet, à dos de chameau, à dos d'homme, c'est un problème difficile<sup>22</sup> ».

En dehors du progrès du chemin de fer, une des raisons qui explique l'engouement pour les voyages au XIX<sup>e</sup> siècle est le goût pour l'exotisme transmis par la littérature et les premières photographies de voyage. Des écrivains français, qui voyagent en Europe, publient par la suite leur récits de voyage, comme *Mémoires d'un touriste* (1838) de Stendal ou *Voyage en Espagne*<sup>23</sup> (1845) de Théophile Gautier. De même, les photographes connus publient les livres illustrés de photographie, tel Gustave Le Gray qui raconte son voyage en *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852). En même temps que les guides touristiques publiés par Hachette<sup>24</sup>, ces livres sont une vraie source d'information pour ceux qui veulent se renseigner avant le départ.

Comment on l'a vu précédemment, l'industrialisation des plaques sèches au gélatino-bromure d'argent et l'arrivée des appareils portatifs à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle vont considérablement simplifier la pratique photographique en voyage. Les voyageurs vont se munir des appareils pour garder un souvenir de vacances. Comme l'a remarqué à juste titre Émile Zola : « Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu

---

<sup>22</sup> Maxime Du Camp cité par Thierry Dehan et Sandrine Sénéchal in Thierry Dehan, Sandrine Sénéchal, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Eyrolles, 2004, p.12.

<sup>23</sup> Le livre raconte le voyage en Espagne de Théophile Gautier, effectué en 1840 en compagnie du collectionneur d'art Eugène Piot. Pour la première fois, il a été publié en 1843 sous le titre de *Tra los montes*.

<sup>24</sup> Alfred Germond de Lavigne, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, coll. Guides-Joanne, 1884.

quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés<sup>25</sup> ».

Beaucoup de photographes amateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont probablement produit des reportages uniques lors de leurs voyages, restent encore de nos jours inconnus. C'était aussi le cas de Gabrielle Hébert et de sa production artistique sur l'Italie et l'Espagne, avant qu'elle soit découverte au début de ce siècle. Ses photographies racontent non seulement le voyage, mais elles immortalisent l'architecture, les gens, les moyens de transports à un moment précis de l'histoire.

## **2. Le contexte technique**

Il est intéressant d'évoquer le contexte technique de création des photographies Kodak de Gabrielle Hébert, notamment parce qu'aujourd'hui avec la photographie numérique nous n'avons plus besoin de négatifs, ni d'appareils portatifs et encore moins de procédés techniques pour développer nos clichés. Cependant, pour exposer ces photographies aujourd'hui, il faut connaître leur contexte technique pour mieux les préserver.

### **2.1. Les négatifs sur support souple**

Avec l'invention des émulsions au gélatino-bromure d'argent, les négatifs sur plaques de verre, par leur poids et leur fragilité, entravent le processus d'industrialisation de la photographie dans les années 1880. L'industriel américain George Eastman est le premier à avoir commercialisé, en 1889, une pellicule souple, qui était plus légère et moins fragile que les plaques de verre.

L'application du collodion sur support souple en nitrate de cellulose rend la pratique photographique plus confortable et à portée de tous : le poids de l'équipement du photographe diminue considérablement et la fabrication des films souples en rouleau offre la possibilité de prendre jusqu'à 12 clichés en une fois. En

---

<sup>25</sup> Emile Zola, interview à la revue anglaise *The King* en 1900, cité dans Ferrante Ferranti, *Lire la photographie avec Ferrante Ferranti*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, 2003, p. 38.

plus, Kodak développe ses propres formats de pellicule pour assurer le contrôle de la commercialisation.

À cause du caractère dangereux du nitrate de cellulose et du gaz toxique et explosif qu'il émet, en entraînant l'autodestruction de la matière, la fabrication des films au nitrate de cellulose est interdite en 1951. Il est remplacé par l'acétate de cellulose, puis par le polyester.

Au musée Hébert, ces négatifs sur support souple sont conservés dans leurs boîtes d'origine, mais rangés dans une grande boîte (annexe iconographique 23). Ces dernières font aussi partie du patrimoine photographique, parce qu'elles représentent à la fois un intérêt artistique, en tant qu'objet rare, et documentaire par les informations qui sont indiquées dessus. Certaines de ces boîtes ont été présentées dans la vitrine lors de l'exposition.

Par exemple, sur la face d'une des boîtes, fabriquées par *Eastman Kodak Company*, on peut lire les indications suivantes :

ONE / EASTMAN / TRANSPARENT / FILM / CARTRIDGE / PAT. MAY 5 1895. MAY 21 1895.  
/ 12 EXPOSURES / 3 1/2 INCH / FOR / No. 2 BULLET KODAK / OR FOR / No. 2 BULLS-EYE  
KODAK / MANUFACTURED BY THE / Eastman Kodak Co. / ROCHESTER, N.Y. / FORM F.L. 18  
A.

Elles nous fournissent des informations générales, comme le nom du produit, la société de production et son adresse, et techniques, comme le nombre de films, leurs formats et les appareils compatibles. Grâce à ces informations, on peut supposer que Gabrielle Hébert a possédé un appareil Bullet Kodak n°2 ou Bulls-Eye n°2 (annexe iconographique 24).

Sur la face d'une autre boîte, on peut apercevoir l'étiquette collée par le laboratoire *L.G.&C<sup>ie</sup>* qui a distribué ces négatifs en France (annexe iconographique 25). Elle comporte également des informations précises sur le nombre de négatifs : 19, et l'adresse du laboratoire : 36 rue du Temple à Paris. En plus, sur une des faces latérales, on peut trouver les précisions écrites par Gabrielle sur le lieu et la date de prise de vue : Tolède 31 octobre et Escorial 1 novembre (annexe iconographique 26).

## 2.2. Les aristotypes (1860-1940), tirages originaux d'époque

Avec le nouveau procédé de tirage au gélatino-bromure d'argent voit le jour une nouvelle gamme de papiers positifs, appelés les aristotypes. Ils correspondent aux derniers procédés à noircissement direct et viennent remplacer les papiers salés (1840-1860) et albuminés (1850-1890). Fabriqués industriellement sur des machines à cylindre, aux alentours de 1882 en Allemagne, ils connaissent très vite un large succès commercial, notamment entre 1890 et 1930. Les aristotypes sont donc les premières émulsions photographiques à noircissement direct de fabrication industrielle.

La composante *aristo*, dérivée du grec ancien, signifie « le meilleur » et permet de souligner des qualités exceptionnelles de ces papiers positifs, comme la facilité d'utilisation, une sensibilité à la lumière plus élevée, un meilleur rendu des détails ainsi que la plus grande stabilité.

Considérés comme les précurseurs des papiers photographiques modernes, les aristotypes, en réalité, remontent à des papiers au collodio-chlorure d'argent produits entre 1860 et 1870. Leur grande nouveauté réside dans l'emploi d'une émulsion, constituée des cristaux d'halogénure d'argent en suspension dans le liant, qui recouvre le support. Elle se prépare par l'addition rapide de nitrate d'argent dans le liant (gélatine ou collodion) contenant le chlorure de sodium<sup>26</sup>. De plus, l'emploi du liant permet une meilleure conservation dans le temps des propriétés sensibles de l'argent. Avec les procédés précédents les cristaux d'halogénure d'argent restaient actifs sur la surface et il fallait agir vite lors de leur exposition et de leur traitement pour éviter que le support se déforme par excès de lumière.

Selon le liant utilisé, qui assure la cohésion des sels d'argent, on distingue différents types des papiers aristotypiques. Les plus répandues sont les aristotypes au collodion (papier celloïdine) et les aristotypes à la gélatine (papier citrate). On les trouve également sous le nom d'émulsion au gélatino-chlorure d'argent et au collodio-chlorure d'argent. En dehors de ces deux types, il y en avait d'autres, comme

---

<sup>26</sup> Pour connaître le processus entier : Bertrand Lavedrine, « Les aristotypes », in *Les documents graphiques et photographiques. Analyse et conservation*, Paris, La Documentation française, 1991, p. 151-155.

les papiers à l'amidon, à la casoïdine, au protalbine, qui ont eu moins de succès<sup>27</sup>. Les positifs conservés au musée Hébert sont des aristotypes à la gélatine.

Pour faire un tirage sur un papier aristotypique, on place le papier du tirage en contact avec le négatif dans un châssis-presse et on l'expose à la lumière du jour. L'image apparaît progressivement et on peut contrôler l'insolation, en ouvrant une partie de la planchette, au dos. Après le développement du tirage, on élimine les sels d'argent qui n'ont pas noirci pour éviter l'assombrissement des parties claires par la suite. Le tirage obtenu a des colorations chaudes, de brun à pourpre, dues à la finesse des particules d'argent.

J'ai déjà parlé de conservation des photographies dans la première partie de ce mémoire, mais je veux m'arrêter sur les enveloppes dans lesquels ont été rangés les aristotypes à l'issue de leur développement. 27 enveloppes sont également conservées dans les deux classeurs avec les aristotypes et ont leur numéro d'inventaire. J'ai inventorié 13 enveloppes du premier classeur. Comme des boîtes de négatifs, ils représentent un intérêt tout aussi artistique et documentaire. Toutes les enveloppes comportent le nom de l'entreprise qui a tiré les épreuves photographiques et son adresse : *Société L. Gaumont & Cie* et *Comptoir général de photographie* situé 57, rue St-Roch, Paris.

En plus, sur chaque enveloppe on peut lire les précisions écrites par Gabrielle Hébert, comme, par exemple, sur une enveloppe qui contenait onze photographies de Tolède : « 3619-11 ep 8x9 tirer 1 roul pell 8x9 Devl"; "19" (souligné par le trait en forme d'arc), à l'encre bleue: " 11. Tolède 31 Octobre 1898 ». Ces indications nous apprennent le nombre d'épreuves tirées (11), leur dimension (8x9 cm), le nombre de pellicule (1) et leur dimension (8x9 cm), le lieu et la date de prise de vue (Tolède 31 Octobre 1898). En s'appuyant sur ces informations, on peut donc en conclure que la taille d'un négatif souple correspond à la taille d'un aristotype.

---

<sup>27</sup> Pour découvrir d'autres types d'aristotypes : « Les positifs argentiques monochromes ; aristotypes hybrides », in Anne Cartier-Bresson, *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, Paris-musées, 2008, p.96-98.

### **2.3. La numérisation des positifs et les tirages modernes**

Aujourd'hui, le numérique a complètement envahi notre quotidien. Le smartphone nous accompagne partout où nous allons. Ainsi, la numérisation des collections ne choquent plus personne, parce que même le visiteur n'hésite pas à photographier, quand c'est autorisé, l'œuvre qui l'intéresse. Cependant, certaines collections restent inaccessibles au public à cause de leur fragilité ou du manque de place d'exposition. Dans ces cas, le numérique se révèle vraiment utile pour permettre aux chercheurs et aux amateurs de les étudier.

Tout d'abord, la numérisation des photographies permet une consultation à distance, préservant ainsi les originaux de manipulations excessives. Les photographies numérisées peuvent être par la suite diffusées sur le site Internet du musée ou sur ses réseaux sociaux. Par exemple, pour l'exposition des photographies de Gabrielle Hébert, le musée Hébert a mis quelques images numériques à la disposition des journalistes. Bien sûr, il ne faut pas oublier que la numérisation est un outil qui ne peut pas remplacer l'original. Par conséquent, la priorité du musée reste d'assurer la conservation des œuvres à long terme.

Les numérisations des photographies peuvent servir à l'impression des tirages modernes, notamment dans le cadre d'exposition. Le tirage moderne, bien évidemment, n'a pas la même valeur que le tirage d'époque, mais parfois il peut permettre de mieux apprécier la photographie et de révéler plusieurs détails. Ainsi, pour l'exposition au musée Hébert, le studio *Photo sur cour* à Grenoble a réalisé quelques tirages modernes à partir des numérisations des négatifs. Par contre, il s'agit d'une exception, parce que les négatifs souples sont plus fragiles que les aristotypes et il est déconseillé de les numériser.

### **3. Le contexte artistique et les signes plastiques de l'image**

On distingue trois types de signes au sein d'une image : les signes plastiques, les signes iconiques et les signes linguistiques<sup>28</sup>. Les signes plastiques correspondent

---

<sup>28</sup> Pour en savoir plus sur l'image et la théorie sémiotique : Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2009 (1993), p. 23-33.

aux signes non figuratifs, comme le cadrage, la composition ou la lumière. Tandis que les signes iconiques sont figuratifs et représentent des objets qu'on reconnaît grâce à leur ressemblance avec la réalité, comme une maison, une rue, un fleuve. Enfin, les signes linguistiques, comme le titre de l'image ou encore les panneaux indicatifs qu'on trouve dans l'image, transmettent le langage verbal. Dans ce sous-chapitre, je vais m'intéresser aux signes plastiques en m'appuyant sur quelques exemples de photographies de Gabrielle Hébert.

### **3.1. Le cadrage, le champ et le hors-champ**

L'image photographique est loin d'être une image fidèle à la réalité, parce que elle est bidimensionnelle et ne montre qu'un fragment détaché de la réalité. C'est le cadrage qui permet de délimiter une portion de l'espace qui apparaîtra dans l'image et qu'on appelle le champ. Il est déterminé par la position du photographe au moment de la prise de vue. C'est donc le photographe qui construit son image, en adoptant un certain point de vue et en choisissant son cadrage. On parle également du hors-champ pour désigner ce qui ne rentre pas dans le cadre. Au-delà de champ et hors-champ, le cadrage définit la composition, la perspective, l'échelle des plans, l'angle de prise de vue.

Sur une photographie de Gabrielle Hébert, on peut voir les enfants au bord de la route qui ne regardent pas l'objectif, à l'exception de trois enfants. Ces derniers créent, par leur position de face, un contraste avec le reste de l'image, en soulignant la position de profil des autres enfants. Leurs regards sont dirigés en dehors du champ photographique, vers un point invisible, où quelqu'un ou quelque chose retient leur attention.

Le cadrage choisi par Gabrielle Hébert intrigue le spectateur par son côté mystérieux qu'on pourrait découvrir si le photographe adoptait un autre point de vue. Néanmoins, si on regarde bien, on aperçoit en bas à gauche de l'image deux ombres humaines qui se projettent dans l'espace photographié. On peut supposer que ces deux personnes ont quelque chose à voir avec la distraction des enfants. Cet exemple montre comment le cadrage et le point de vue peuvent créer une narration visuelle qui implique le champ et le hors-champ. Ainsi, grâce à ce cadrage, le



spectateur peut se rendre compte de la présence du photographe (annexe iconographique 27).

L'autre exemple du cadrage intéressant est une photographie prise dans une cour du Palais Nasrides à Alhambra. En bas de la photographie, il y a une sorte de seuil, formé par le sol en pierre, qui invite le visiteur à entrer dans l'image, monter deux marches et traverser trois arcs afin de pénétrer jusqu'au fond, où une fenêtre s'ouvre à l'extérieur. Il s'agit du surcadrage, c'est-à-dire d'un cadre dans le cadre similaire, ce qui crée une mise en abyme et fait penser à l'effet que produisent des poupées russes. On voit qu'une image bien cadrée peut créer non seulement une illusion de profondeur, mais également laisser la place au visiteur afin qu'il puisse raviver l'image par sa présence (annexe iconographique 28).

### **3.2. La composition, la perspective et l'échelle des plans**

La composition résulte du cadrage choisi par le photographe. C'est l'agencement des éléments à l'intérieur de l'image, qui permet de déterminer sa lecture. La composition inclut des signes plastiques (lignes, taches lumineuses, couleurs) et des signes iconiques (objet, personnages). On parle de la composition symétrique lorsque les éléments de l'image s'éparpillent de manière équilibrée de part et d'autre d'un axe de symétrie, comme, par exemple sur une photographie prise par Gabrielle Hébert à Fontarrabie.

On y distingue bien trois personnages de dos qui montent la rue en direction de l'église et on aperçoit d'autres personnages au fond de la rue. Le point stratégique de l'image se trouve dans la figure d'Ernest Hébert qui est au centre de la rue et qui est en même temps le centre de la composition. Elle forme un axe vertical qui sépare l'image en deux parties équivalentes. En plus, deux figures situées chacune de part et d'autre d'Hébert divisent, à leur tour, l'espace photographié en quatre parties.

La figure de femme à droite de l'image est la plus proche du spectateur. A sa gauche, l'espace vide de la rue au premier plan nous invite à rejoindre le groupe et à suivre leur pas. Les diagonales de la rue sont des lignes de fuite qui convergent vers le même point, l'église au fond, en créant l'illusion de la profondeur. Cette impression est renforcée par le jeu d'échelle résultant de la taille différente des

personnages qui crée également l'illusion de distance au sein de l'image bidimensionnelle (annexe iconographique 29).

Un autre exemple de la perspective linéaire est une vue générale d'une rue à Séville avec deux silhouettes au centre de la composition. Un homme et un animal vus de dos marchent dans la rue qui se prolonge en dehors de notre champ de vision. Les bords de la rue et les voies de tramway forment les lignes de fuite qui convergent vers un point situé à la fin de la rue. Cette perspective est prolongée par une autre ligne à gauche, celle du pont qui remplace la rue. Le plan général de la rue avec les lignes bien construites renforce l'impression de la profondeur. C'est un exemple de la composition harmonieuse, où les lignes, la largeur, la hauteur et la profondeur sont bien accordées (annexe iconographique 30-31). Comme l'avait déjà remarqué Charles Nègre à propos de la perspective :

En nous donnant la précision perspective et géométrique, la photographie ne détruit pourtant pas le sentiment individuel de l'artiste : c'est toujours l'objet à reproduire qu'il faut savoir choisir ; c'est le point de vue le plus avantageux qu'il faut trouver ; c'est l'effet le plus en harmonie avec l'objet à reproduire qu'il faut saisir<sup>29</sup>.

### **3.3. La lumière et l'angle de prise de vue**

Les photographies en noir et blanc peuvent paraître moins proches de la réalité que celles en couleurs. En revanche, l'absence de couleur permet d'attirer l'attention du spectateur sur le sujet principal et la composition de l'image sans le noyer dans les détails. En plus, dans la photographie en noir et blanc, les contrastes et les ombres créés par la lumière sont plus prononcés et plus faciles à distinguer pour l'œil humain. La lumière qu'on peut observer sur l'image est déterminée par le placement du photographe et son angle de prise de vue. Il existe différents types de la lumière qu'on peut repérer au sein de l'image : la lumière directe ou indirecte, latérale ou en contre-jour, intense ou douce, diffuse ou réfléchi. Afin de les distinguer, il faut d'abord voir comment la lumière arrive sur le sujet principal de l'image. Ensuite, il faut déterminer quelle est la source principale de lumière dans le

---

<sup>29</sup> Charles Nègre, « Note » à propos du *Midi de la France, sites et monument photographiés*, 1853, cité par André Rouillé dans *La photographie en France : textes & controverses, une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p.133.

cadre, et enfin, trouver la provenance de la source lumineuse par rapport au placement du photographe et de son objectif.

En plus des différents types de lumière, on peut également évoquer trois variables qui caractérisent l'éclairage : son intensité, sa direction et sa dominante colorée. Pour la photographie en noir et blanc, on va s'intéresser uniquement aux deux premières. Prenons un exemple d'un cliché avec la lumière frontale, qui se situe en face du sujet mais dans le dos du photographe, derrière l'objectif de prise de vue. Sur une image de Gabrielle Hébert prise à Grenade, on voit deux gitanes, une mère et sa fille, au centre de la composition. Elles constituent le sujet principal et sont éclairées de face. La lumière frontale fait ressortir les détails de leurs vêtements et l'expression de leurs visages. Grâce à elle, ce double portrait en pied acquiert une dimension réaliste et donne aux spectateurs l'impression de présence physique de ces deux personnages. A l'arrière-plan, à droite, on aperçoit deux femmes qui couvrent leur yeux à la main de la lumière directe et intense du soleil. Ainsi, on comprend qu'il s'agit de la lumière solaire forte, car les ombres sont dures et nettes (annexe iconographique 32).

Maintenant changeons de l'angle de vue, en nous arrêtant sur une image de la cathédrale de Burgos vue de trois quarts. En tant que sujet principal, elle est éclairée par la lumière latérale provenant de la droite. Cette dernière produit des ombres allongées au sol vers la gauche, comme on peut le voir au premier plan à gauche avec les silhouettes des femmes et des ânes qui marchent sur la rue. Leurs ombres paraissent assez courtes, ce que laisse supposer que le soleil est haut dans le ciel. Ainsi, la lumière frappe directement la cathédrale, en mettant en valeur son architecture et en modelant ses contours. Cependant, la lumière à Burgos est moins intense qu'au sud de l'Espagne, à Grenade. En plus, la photographie a été prise à la fin du mois d'octobre, ce que confirme le manteau que porte Hébert au premier plan à gauche. On voit donc que la lumière peut permettre de déterminer la saison, la position du soleil dans le ciel et parfois même la situation géographique (annexe iconographique 33).

## Chapitre 4

-

### **Approche géographique de la photographie. Reconstruire un itinéraire de voyage**

Dans le cadre de l'exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert*, deux parcours ont été proposés. Le premier permettait de découvrir les photographies selon l'ordre chronologique et géographique du voyage. La disposition des photographies contribuait à reconstituer le voyage et inviter le spectateur à suivre son évolution dans le temps et dans l'espace.

Dans ce chapitre, j'essaierai d'apporter plus de précision sur le parcours emprunté par le couple Hébert lors de son voyage en Espagne. Pour reconstituer les itinéraires en s'appuyant sur les photographies de voyage, il faut d'abord observer chaque image. Ensuite, repérer des monuments clés qui peuvent permettre par leur forme et apparence d'identifier une rue, une place ou un quartier.

L'approche géographique de la photographie, qui sera étudiée dans ce chapitre, est un dispositif permettant d'assurer la continuité du récit photographique et de reconstituer les itinéraires grâce à des photographies qui constituent un reportage précieux sur l'évolution des lieux. Ainsi, aujourd'hui ces images présentent un intérêt documentaire, parce qu'elles peuvent être très utiles à l'étude des portraits de villes menée par les urbanistes, les chercheurs ou les simples citoyens curieux.

## 1. Biarritz – Fontarrabie – Burgos

En octobre 1898, Ernest Hébert accompagné de sa femme Gabrielle arrive à Biarritz pour y passer un séjour de cure. À cette époque, l'industrie ferroviaire ne cesse de progresser. Les nouvelles lignes de chemins de fer voient le jour, parmi lesquelles *Le Sud-Express*<sup>30</sup>, un train rapide international reliant Paris à Madrid et à Lisbonne via Bordeaux, Bayonne, Irun, Burgos. On peut imaginer que le couple avait emprunté ce train pour se rendre de Paris à Biarritz. Ils ont ensuite profité de leur séjour à la mer pour traverser la frontière et visiter l'Espagne tant aimée par Henri Regnault, pensionnaire d'Hébert à la villa Médicis, mort à vingt-sept ans lors de la guerre de 1870.

### 1.1. Biarritz – Octobre 1898

Biarritz était autrefois un petit village de pêcheurs situé sur le bord du golfe de Gascogne et aux confins du Pays Basque. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la ville est devenue à la fois une station estivale et une station hivernale prisée des vacanciers. Elle s'est transformée progressivement au cours du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les photographies de Gabrielle Hébert prises à Biarritz ont un réel intérêt documentaire parce qu'elles fixent le portrait de ville à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et permettent de se rendre compte des changements qui sont survenus par la suite.

À titre d'exemple, je vais revenir à la photographie de l'ancienne chapelle Saint Eugénie de Biarritz que j'ai évoquée dans la première partie de mon mémoire (annexe iconographique 15). Même si au premier regard cette image assez sombre ne semble pas particulièrement intéressante, surtout sur le plan artistique, elle l'est devient suite à l'analyse des signes iconiques. Elle offre une vue générale d'une église assez simple du style romano-byzantin. C'est un énorme atout pour les chercheurs de la voir quasi entièrement avec la façade principale. Comme on l'a déjà vu, j'ai réussi à l'identifier en tant qu'ancienne chapelle dédiée à Sainte Eugénie, construite en 1856 par les architectes Durand et Guichenné, qui est l'actuelle église Sainte Eugénie.

---

<sup>30</sup> C'est un des premiers trains de luxe de renommé international, inauguré le 21 octobre 1887 au départ de Paris gare du Nord et administré par la Compagnie internationale des wagons-lits (CIWL).

Pourquoi était-il difficile de l'identifier ? Tout simplement, parce qu'elle a été détruite en 1898 pour laisser la place à une nouvelle église en style néo-gothique, bâtie entre 1898 et 1903. Par conséquent, la photographie de Gabrielle Hébert a encore plus d'intérêt lors qu'on connaît l'histoire. Elle a été prise l'année où la destruction de l'église a commencé. Selon les informations données sur le site de Biarritz en 1900<sup>31</sup>, la première pierre de la nouvelle église a été posée le 11 septembre 1898 par le duc d'Ossuna. Sur la photographie de Gabrielle Hébert on ne voit pas le clocher d'Emile Boeswilwald qui se trouvait à droite de la façade et qui a été offert par Napoléon III en 1856. On peut en conclure qu'en octobre 1898 le clocher a été déjà détruit et que Gabrielle, sans forcément le savoir, a fixé les premiers changements apportés par le nouveau chantier (annexe iconographique 34).

Quelques autres photographies permettent d'imaginer le séjour du couple à Biarritz. Une photographie montre Ernest Hébert assis sur un banc avec son chien dans les mains. Derrière lui, à gauche, s'élève un grand bâtiment dont la forme laisse deviner le célèbre *Hôtel du Palais* situé au bord de la mer sur La Grande Plage de Biarritz (annexe iconographique 35). L'autre photographie représente Hébert vu d'en haut du balcon avec un immeuble à gauche et la mer à l'arrière-plan. Cette vue en plongée, qui laisse entrevoir un bout de l'immeuble et ses balcons, peut suggérer qu'il s'agit d'un hôtel où le couple a probablement séjourné. Serait-il ce fameux *Hôtel du Palais* ou un autre situé au bord de la mer ? La question reste posée (annexe iconographique 36).

En dehors de l'architecture, Gabrielle construit un vrai reportage sur les promenades qu'ils ont faites au bord de la mer et les rencontres qu'ils ont eues. Je pense notamment à une photographie d'un parc où, au centre de la composition on voit Hébert monter à l'intérieur d'un phaéton<sup>32</sup> pour rejoindre une amie et faire un tour ensemble (annexe iconographique 37). Gabrielle prend d'autres photographies de cette rencontre, parmi lesquelles un portrait de profil de leur amie assise sur un banc au milieu d'arbres. Avec cet exemple, on aperçoit que Gabrielle revient au même motif du portrait sur un banc, qui est un motif par ailleurs classique (annexe

---

<sup>31</sup> <<http://www.biarritz1900.fr/eglises/StEugenie.html>>

<sup>32</sup> Voiture à cheval ouverte avec un capote rétractable et sur 4 roues pour faire les promenades. Ce véhicule est léger mais dangereux, parce qu'il ne comporte aucune protection à l'avant.

iconographique 38). Le retour perpétuel aux mêmes motifs caractérise toute la pratique photographique de Gabrielle Hébert et définit ainsi son style.

## 1.2. Fontarrabie – Octobre 1898

Après avoir séjourné à Biarritz, le couple Hébert a prolongé son voyage en partant pour l'Espagne. Pour se rendre à Fontarrabie, ils ont dû arriver par le train de Biarritz à Hendaye et puis prendre une barque pour traverser le fleuve Bidassoa. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la ville s'est transformée en station balnéaire, où les touristes français pouvaient se rendre facilement pour une visite d'une journée. Fontarrabie, en basque *Ondarribia* qui veut dire « fleuve plein de sable », a été assiégée plusieurs fois au cours de son histoire. Par exemple, en 1521, elle a été prise par François I<sup>er</sup>.

Les photographies de Gabrielle Hébert prises à Fontarrabie permettent de reconstituer à peu près leur visite. Il y a une certaine logique dans la découverte de la ville qui se voit à travers les photographies. Ils sont arrivés de Hendaye, qui se trouve en face de Fontarrabie, par le fleuve Bidassoa. Gabrielle a tout de suite commencé à photographier la ville de loin lorsqu'ils traversaient le pont pour rejoindre la ville. On voit sur une de ces photographies Hébert et une amie, qui tient une ombrelle dans sa main gauche pour se protéger du soleil, marcher à l'autre bout du pont en direction de Fontarrabie. Tout au fond, de l'autre côté de la fleuve, s'élève à 1500 mètres l'ancienne forteresse espagnole. Au premier plan, on reconnaît le chien d'Hébert qui semble attendre Gabrielle, ainsi qu'un pêcheur qui regarde vers l'objectif, et un homme en uniforme tourné de dos (annexe iconographique 39).

Ils se sont ensuite dirigés vers la porte principale de Fontarrabie, *Puerta de Santa María*, comme on peut le voir sur une photographie, où Hébert, une femme et deux autres hommes se trouvent devant la porte demi-écroulée et surmontée de l'écusson aux armoiries de la ville. On y distingue à peine deux anges en pierre qui vénèrent la Notre-Dame de Guadalupe, patronne de Fontarrabie. Par ailleurs, en plein centre de l'image, on voit une fille poser pour Gabrielle devant la porte monumentale (annexe iconographique 40).

Après avoir franchi l'entrée de la ville, ils ont suivi la rue principale, actuelle Calle Nagusi Kalea, qui monte à l'église Santa María de la Asunción y del Manzano, comme on peut le voir grâce à un double portrait en pied d'Hébert et d'une amie sur cette

même rue. Ils se trouvent au centre de la composition avec le point de vue pris du bas vers le haut, en contre-plongée. Derrière eux s'élève la principale église de Fontarrabie, une habitante à gauche, prise sur le vif, descend la rue (annexe iconographique 41).

À la fin de la journée, le couple est descendu au port, comme le prouve bien la photographie, où Hébert discute avec un pêcheur qui s'appuie sur sa barque. Il commence à faire noir, car on arrive à distinguer à peine leurs silhouettes, et on imagine qu' Hébert est en train de se mettre d'accord avec un pêcheur pour qu'il les transporte en barque jusqu'à Irun, où ils pourront, par la suite, prendre le train pour Burgos (annexe iconographique 42).

Gabrielle a pris quelques photographies lors de la traversée en barque. Il y a notamment une très belle vue sur le fleuve au premier plan, et un pont avec les montagnes à l'arrière-plan. Un détail permet de confirmer qu'il s'agissait bien de la même barque vue sur la photographie précédente. C'est un morceau de la barque, rentré dans le cadre au premier plan à droite avec une main qui s'accroche à une barre (annexe iconographique 43). Évidemment, c'est une personne qui se trouve dans le hors-champ et qui a posé sa main pour se tenir. Cette barre est en effet identique à celle qu'on peut voir sur la précédente image. J'ai également réussi à identifier le pont qui coupe l'image en deux parties à la ligne d'horizon. C'est le pont Santiago, un pont transfrontalier qui sépare la France (Hendaye) de l'Espagne (Irun).

### **1.3. Burgos – Octobre 1898**

La deuxième ville espagnole que le couple a visitée était l'ancienne capitale de la Vieille-Castille, région historique située au nord de l'Espagne. Pour s'y rendre, ils ont probablement pris le train au départ d'Irun et qui allait jusqu'à Madrid. La ville de Burgos est connue pour sa cathédrale gothique, construite au XIII<sup>e</sup> siècle, qui domine toute la ville. On peut la voir pratiquement sur toutes les photographies prises par Gabrielle Hébert.

En arrivant à Burgos par chemin de fer, l'entrée dans la ville se faisait par le pont de Santa María traversant la rivière Arlanzón et aboutissant à l'arc de Santa María, le plus ancien monument de Burgos. Gabrielle a pris une des photographies sur le



pont avec la porte au fond. Le cadrage choisi permet de créer de la perspective, notamment grâce à une ligne du pont à droite de l'image, qui conduit l'œil du spectateur vers l'arc offrant une illusion de la profondeur. Cette impression est renforcée par une charrette tirée qui semble arriver à la rencontre du spectateur, créant ainsi une illusion de distance. Sur la façade on aperçoit également des statues de personnalités importantes de Burgos, parmi lesquelles se trouve une statue de Charles Quint érigée pour honorer l'empereur qui a reconstruit cette porte en 1540 (annexe iconographique 44).

En la traversant, on arrive sur une place, où s'élève la cathédrale de Burgos. Gabrielle a choisi un angle de vue très intéressant pour la photographier. On y voit seulement un morceau de la cathédrale à droite et la fameuse porte à gauche. En revanche, tout le reste de la place est occupé par les Burgalais, dont deux d'entre eux se trouvent au centre de la composition au premier plan. Un homme à gauche et un enfant à droite sont intéressés par la photographe et semblent très enthousiastes de pouvoir poser devant l'appareil. De même, derrière eux, on distingue d'autres personnes qui regardent le spectateur, comme un homme au balai, à droite, qui a levé les yeux pour voir ce qui se passe devant. Derrière, tout au fond, s'élèvent des maisons qui existent encore aujourd'hui et qui gardent le même aspect. Un autre élément intéressant est le revêtement de sol formé de cailloux de la rivière Arlanzón et qui ne correspond plus au revêtement actuel (annexe iconographique 45).

Une autre place photographiée par Gabrielle est la Plaza Mayor avec son marché, appelée autrefois la Plaza del Mercado Menor. C'est une grande place circulaire, entourée des arcades qui forment une galerie couverte, comme on peut le voir sur la photographie. Elle a été photographiée en début de la journée, ensoleillée et pleine de vie grâce au marché installé là. À l'arrière-plan, inséré parmi les bâtiments de la place, s'élève la Casa Consistorial, actuel hôtel de ville. Cet édifice en style néoclassique, couronné par une balustrade et par deux tours surmontées de flèches et décorées chacune avec une horloge, a été construit à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Juste en face de ce bâtiment, à l'extrême droite de l'image, on aperçoit à peine une statue sur piédestal. Il s'agit de la statue de Charles III qui y a été placée en 1784 (annexe iconographique 46).

Maintenant, revenons à la cathédrale Sainte-Marie de Burgos, qui se trouve entre ces deux places et qu'on a déjà vue sur la photographie représentant la cathédrale

de trois quart baignée dans la lumière du jour. Gabrielle a trouvé un angle de vue idéal pour montrer sa grandeur dans toute sa splendeur. C'est une vue de la façade principale à l'ouest avec ses deux clochers gothiques de 84 mètres de hauteur, son portail dédié à la sainte Vierge et sa rose (annexe iconographique 33). La toute dernière vue, qui nous intéresse, est celle de la cathédrale prise de loin, depuis le pont de San Pablo situé à la sortie du centre historique. Ici encore, à droite de la composition, la cathédrale avec ses flèches gothiques domine le paysage. On y voit également l'Arlanzón avec les femmes qui sèchent leur linge et les ânes qui se promènent tout près de la rivière, à droite de l'image. Derrière eux s'élève une succession de bastions circulaires qui protège du vent une promenade aménagée le long de la rivière (annexe iconographique 47).

## **2. Madrid – Tolède – San Lorenzo de El Escorial**

La prochaine étape de leur voyage était la ville de Madrid, où ils sont arrivés en train au départ de Burgos à la fin d'octobre 1898. Quelques jours après, ils sont descendus à Tolède, où ils sont restés jusqu'au 31 octobre. Le 1<sup>er</sup> novembre ils étaient déjà à l'Escorial, où ils se sont arrêtés avant de retourner à Madrid pour ensuite partir en train dans le sud d'Espagne.

### **2.1. Madrid – 28 octobre 1898**

On ne peut pas dire avec certitude combien de jours ils ont passés à Madrid à la fin du mois d'octobre. Une seule enveloppe d'aristotypes nous est parvenue avec la date du 28 octobre marquée dessus. Ce jour-là, ils ont assisté à la corrida à l'Arène de Goya que Gabrielle avait photographiée. Au total, neuf tirages constituent une série à part et représentent un intérêt documentaire, parce qu'ils immortalisent l'Arène de Goya avant sa démolition en 1934. Cette série possède également des qualités propres au reportage, comme la capacité de relater l'événement social. Aujourd'hui, ce reportage a encore plus d'actualité, parce qu'il met en évidence les préoccupations du moment concernant la corrida et ses actes de cruauté envers les animaux.

Ce reportage permet de distinguer différentes étapes du déroulement de la corrida. Elle commence par un défilé (*el paseo*) de tous les participants (*toreros*) : matadors, peones, picadors, comme on le voit sur une des photographies de la série,

où les matadors entrent dans l'arène accompagnés de la *cuadrilla*, équipe de toreros placés sous leurs ordres. C'est une vue en plongée, prise d'en haut des gradins, où on ne voit qu'une partie de l'arène avec le défilé des matadors au premier plan à droite, suivis de la *cuadrilla* faisant son entrée. Tout l'arrière-plan est occupé par l'enceinte taurine et les spectateurs assis sur les gradins (annexe iconographique 48).

Ensuite, il est l'heure de commencer le combat qui se déroule en trois parties. Lors de la première partie, *tercio de varas*, le matador fait bouger sa cape pour observer le comportement du taureau, tandis que les picadors à cheval donnent les coups de lance au taureau. Gabrielle a documenté cette première phase, notamment ces deux moments cruciaux. Le premier est un jeu de cape (*capeo*), qui sert à calmer le taureau et qu'on découvre sur une photographie, où un torero affronte un taureau à l'aide d'une cape, tissu de couleur vive. Ils sont au centre de l'attention non seulement du public sur les gradins, mais aussi du spectateur dont le regard est attiré vers le centre de la composition, où se déploie cette scène de la corrida (annexe iconographique 49).

Un autre cliché, qui représente un intérêt plus artistique que documentaire, met le taureau seul au centre de la composition. Le soleil, qui entre dans le cadre, met en lumière la figure de l'animal en créant un effet théâtral, voire dramatique quand on pense à ce qui va arriver après, par les contrastes entre la partie éclairée et la partie dans l'ombre (annexe iconographique 50). Le deuxième moment de la première phase est représenté par le picador, torero à cheval, qui essaie de piquer l'animal. Toujours au centre de la composition, ils sont entourés des toreros qui se tiennent prêts à secourir le cavalier en cas de chute (annexe iconographique 51). La série s'arrête avec cette prise, ce qui laisse supposer que Gabrielle n'a pas voulu photographier les deux dernières phases de la corrida, *tercio de banderillas* et *tercio de espadas*, qui sont beaucoup plus cruelles que la première.

## 2.2. Tolède – 30-31 octobre 1898

Selon le guide<sup>33</sup> Hachette sur l'Espagne et le Portugal de 1884, on pouvait se rendre de Madrid à Tolède par la ligne directe de Ciudad-Real. La station d'arrivée se trouvait en bas de Tolède, au pied du pont d'Alcantara. On peut donc imaginer que la découverte de Tolède par Gabrielle et Ernest Hébert a commencé là-bas. Gabrielle a photographié le pont et ses alentours sous différents angles. Il y a notamment une photographie prise depuis l'actuel Ronda de Juanelo et qui montre le pont surmonté de l'Alcazar de Tolède. Au premier plan, au-dessus du fleuve Tage, se trouve une partie du pont d'Alcantara. Tandis que à l'arrière-plan, vu d'en bas, l'Alcazar domine le paysage, comme une sorte de fortification. Le cadrage choisi met en valeur un des monuments les plus importants de la ville. En plus, la ligne du pont semble souligner davantage son importance (annexe iconographique 52).

En identifiant les monuments représentés sur les photographies de Tolède, on arrive à reconstituer à peu près les itinéraires du couple à l'aide d'une carte et des anciens guides. Après avoir traversé le pont à l'entrée de la ville, ils ont pris la direction de la place principale de Tolède, Plaza de Zocodover, en passant par deux portes monumentales se trouvant côte à côte : la Puerta del Sol et la Puerta de Bab Al Mardum. Gabrielle a fait beaucoup de photographies sur la place, dont une correspond à une des premières vues qu'elle a pu découvrir en y arrivant par la Calle Sillería. On y voit des hommes rassemblés sur la place au premier plan et un arc inséré entre les maisons à l'arrière-plan. Il s'agit de l'Arco de la Sangre de Cristo qui doit son nom à la sculpture du Sang du Christ cachée dans une petite chapelle qu'on voit au dessus de l'arc avec les fenêtres fermées (annexe iconographique 53).

Ils ont traversé cet arc, comme le confirme bien une vue prise dans le passage. Le spectateur se trouve devant une ouverture qui se prolonge dans une ruelle où marchent des mulets. Ici encore, nous avons un cadre dans le cadre similaire, ce qui donne l'illusion de la profondeur. Au premier plan à droite, le spectateur peut lire une inscription "Del sotanillo", *du sous-sol* (annexe iconographique 54). Par ailleurs, cette petite rue mène à l'ancien Hôpital de Santa Cruz, transformé en musée en 1961.

---

<sup>33</sup> A. Germond de Lavigne, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, coll. Guides-Joanne, 1884.

On peut le voir sur une autre photographie qui propose une vue de trois-quarts de la façade principale, qui est l'entrée actuelle du musée (annexe iconographique 55).

La deuxième journée, le 31 octobre 1898, ils ont visité un quartier juif à l'ouest de Tolède, en partant de la Calle de los Reyes Católicos et en se promenant jusqu'au pont de San Martín. Sur cet itinéraire ils ont notamment visité des monuments religieux, comme la synagogue Santa María La Blanca ou le monastère de Saint-Jean des rois. Gabrielle a même pris quelques photographies à l'intérieur, ce qui est finalement assez rare lorsqu'on regarde ses photographies. Sur 279 photographies Kodak il y a qu'onze photographies qui ont été prises à l'intérieur des monuments historiques y compris les cours intérieures.

Par exemple, il y a une photographie d'un splendide intérieur de la synagogue Santa Maria Blanca qui a été construite au XII<sup>e</sup> siècle en style mauresque. On y voit un vaste espace rythmé par des rangées de piliers octogones dont les chapiteaux sont surmontés d'arcs en fer à cheval. A l'extrême gauche de la composition, une figure féminine vêtue de noir s'insère entre les deux piliers. Bien sûr, il s'agit d'un effet illusoire créé grâce à un cadrage bien choisi. On peut également admirer des chapiteaux en style byzantin composés de branches, de feuilles, ainsi que des rosaces et des arabesques au-dessus des arcs. L'architecture, notamment sa grandeur et magnificence, est mise en avant mais n'exclut pas l'être humain. Le jeu d'échelles entre les deux permet d'apporter de la profondeur et de raviver cet espace architectural (annexe iconographique 56).

Une autre photographie d'intérieur est celle du monastère de Saint-Jean des rois. Ici encore, la figure humaine s'insère dans l'espace architectural. Cette fois, on voit Hébert et un homme se promener dans le jardin du cloître. Au premier plan se trouve une rangée de pots de plantes derrière laquelle apparaissent les deux figures de dos. Elles se détachent sur le fond architectural formé de galeries avec les arcs. On peut conclure qu'en photographiant les monuments, Gabrielle ne se limite pas exclusivement à l'architecture, elle y introduit souvent la figure humaine pour donner l'idée d'échelle (annexe iconographique 57).

### **2.3. San Lorenzo de El Escorial – 1 novembre 1898**

En rentrant de Tolède à Madrid, le couple s'est arrêté à San Lorenzo de El Escorial, à quarante-cinq kilomètres au nord-ouest de Madrid, où se trouve l'un des plus célèbres monuments d'Espagne - *Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial*. C'est une ancienne résidence royale, construite par Philippe II entre 1563 et 1584. Aujourd'hui ce complexe monumental rassemble un monastère, une basilique, une bibliothèque, une pinacothèque, une nécropole des rois de la dynastie Habsbourg d'Espagne et des jardins à la française.

Gabrielle a pris quelques images de cet ensemble en proposant différents points de vue. Il y a notamment une vue qui permet de situer le monument dans un cadre naturel qui l'entoure. Il s'agit de la façade est avec son jardin de Los Frailes, qui s'étend le long du parvis. Au premier plan, une allée du jardin en tant que ligne directrice crée de la perspective en conduisant l'œil du spectateur vers le massif de la Sierra de Guadarrama situé à l'arrière-plan (annexe iconographique 58). Ce dernier, on le retrouve également dans un paysage avec trois collines en plein soleil et les arbres au premier plan (annexe iconographique 59). Enfin, une autre vue permet de découvrir la façade sud avec le dôme qui couronne la basilique située au cœur de cet énorme complexe. Au premier plan, on aperçoit le jardin sur le parvis sud qui se poursuit, comme on l'a vu, à l'est (annexe iconographique 60).

### **3. Séville – Grenade – Madrid**

Après avoir visité Tolède et El Escorial, le couple est retourné à Madrid pour prendre le train jusqu'à Séville via Cordoue. Il faut savoir qu'à l'époque Madrid était la ville de départ pour les plus grandes lignes du pays, y compris les chemins de fer vers l'Andalousie. Ils ont passé trois jours à Séville et ont pris le train jusqu'à Grenade, où ils sont restés durant trois ou quatre jours. Enfin, ils sont remontés à Madrid vers la deuxième moitié du mois de novembre pour ensuite rentrer en France par le train *Le Sud-Express*.

### 3.1. Séville – 3-6 novembre 1898

Le 3 novembre 1898, Ernest et Gabrielle Hébert sont arrivés à Séville, capitale de l'Andalousie située sur les rives du Guadalquivir. En comparaison avec d'autres villes visitées par le couple, à l'exception de Madrid, Séville est beaucoup plus grande. On le remarque notamment en analysant de nombreuses photographies que Gabrielle a prises là-bas. C'est aussi pour cette raison qu'il est difficile de reconstituer des itinéraires précis, comme j'ai pu le faire pour d'autres villes.

Le premier monument qu'ils ont visité était l'incontournable palais d'Alcázar de Séville avec ses intérieurs splendides de style mauresque et ses vastes jardins qui continuent à impressionner encore aujourd'hui. Parmi quelques photographies prises dans les jardins de l'Alcázar, une illustre particulièrement bien son ambiance et son décor. Au premier plan, on voit une allée qui mène au jardin des Dames (*Jardin de las Damas*) avec, au milieu, une fontaine entourée de palmes. On remarque à peine, en agrandissant l'image, que la fontaine est couronnée de la statue de Neptune. Derrière, tout au fond, s'élève la Galerie del Grotesco qui contourne le jardin à l'est et qui offre une vue panoramique sur le jardin (annexe iconographique 61).

L'autre monument visité par le couple dans le centre de Séville était la maison de Pilate (*Casa de Pilatos*), palais aristocratique construit au XVI<sup>e</sup> siècle par la riche famille Enriquez-Ribera sur le modèle de la maison de Pilate à Jérusalem. Même si la photographie est trop lumineuse, elle permet tout de même d'identifier le patio de la maison de Pilate grâce à sa riche décoration. En particulier, la statue de la déesse Athéna qui domine toute la composition et qui est reconnaissable à sa tête casquée et le bouclier qu'elle tient dans sa main gauche. Derrière elle se trouve une galerie formée par des arcs sur les colonnes en marbre, revêtue d'azulejos, carreaux de faïences décorés, et ornée des bustes d'empereurs et de personnages illustres de l'Antiquité (annexe iconographique 62).

Le lendemain le couple a continué d'explorer le centre historique avec ses rues étroites. Ils ont visité la cathédrale Notre-Dame du Siège et sa tour emblématique, la Giralda. Malheureusement, il n'y a aucune photographie prise à l'intérieur de la cathédrale, seulement une vue partielle de l'extérieur nous a parvenue. Elle a été prise sur la Plaza del Triunfo qu'on voit au premier plan. Au centre de la place s'élève

une promenade plantée d'orangers et de palmes, tandis qu'à l'arrière-plan se dresse la façade sud-est de la fameuse cathédrale, érigée en 1401 sur l'emplacement de l'ancien temple mauresque. La place est également entourée de l'Alcázar et des Archives générales des Indes, ancienne bourse de commerce, qui se trouvent dans le hors-champ (annexe iconographique 63). La Giralda, quand à elle, se trouve plus à droite, dans le prolongement de la façade est. Depuis ce campanile on peut voir toute la ville, comme en témoignent quelques vues panoramiques prises là-bas. Par exemple, celle avec la vue sur les maisons au premier plan et l'église du Divin Sauveur, la plus grande église de la ville après la cathédrale, au deuxième plan à gauche, qu'on reconnaît à son grand oculus et son clocher (annexe iconographique 64).

Lors de la troisième journée à Séville, le couple s'est rendu dans le faubourg de Triana situé de l'autre côté du fleuve Guadalquivir sur la rive droite. On peut le voir depuis les berges de la rive gauche sur un des clichés. C'est une vue générale du fleuve avec un port et une barque au premier plan ainsi que le pont Isabelle II à l'arrière-plan à droite. Ce pont de pierre, connu sous le nom du pont de Triana, a été construit entre 1845 et 1852 par les architectes français qui se sont inspirés du pont du Carrousel à Paris. Il sépare les quartiers centraux de Séville du quartier de Triana. À gauche, on aperçoit une construction avec un toit triparti en forme de navire. C'est un ancien marché aux poissons, *mercado lonja del Barranco*<sup>34</sup>, construit en fer par Gustave Eiffel en 1883 et qui abrite aujourd'hui le marché gastronomique (annexe iconographique 65).

Ce marché est également visible sur une autre photographie prise depuis le pont Isabelle II en direction du Triana. Au premier plan, on découvre la route du pont avec les cochons qui se dirigent vers le photographe et les gens qui marchent de deux côtés du pont. À l'arrière-plan à gauche, on aperçoit les deux parties du bâtiment du marché (annexe iconographique 66). En traversant ce pont, on arrive sur une rue principale du quartier Calle San Jacinto<sup>35</sup>, qu'on peut voir sur la photographie évoquée dans le chapitre précédent (annexe iconographique 30). C'est une vue prise

---

<sup>34</sup> Pour découvrir l'histoire de ce marché, suivez le lien suivant : <https://mercadolonjabarranco.com/el-mercado-una-localizacion-privilegiada-y-unas-paredes-que-respiran-historia/>

<sup>35</sup> Pour découvrir l'histoire de cette rue, suivez le lien suivant : <http://sevillalaleyenda.blogspot.com/2018/08/arrabal-de-triana-calle-san-jacinto.html>



sur la rue avec le bout du pont qui se voit au fond. Il est important de préciser qu'elle a été élargie durant le régime franquiste et a changé d'apparence. La photographie de Gabrielle l'immortalise avec ses arcades et permet aujourd'hui de se rendre compte des changements survenus au XX<sup>e</sup> siècle.

### **3.2. Grenade – 8-10 novembre 1898**

Vers le 8 novembre 1898 les voyageurs sont arrivés à Grenade, une des vieilles villes arabes avec Tolède, Cordoue, Séville, qui possède l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture mauresque : l'Alhambra. Grenade est située au pied de la chaîne de montagnes de la Sierra Nevada et occupe les pentes de trois collines, qui donnent à la ville la forme d'une grenade ouverte. Par conséquent, chaque colline offre une vue panoramique sur toute la ville. Ainsi, une grande partie d'images de Gabrielle représente ces différentes vues panoramiques.

Lors du premier jour à Grenade, ils ont sûrement visité l'Alhambra avec ses magnifiques palais et jardins situés au sommet de la colline, d'où Gabrielle a fait différentes prises de vue. La première depuis la tour de Comares, la plus grande des tours de l'Alhambra de quarante-cinq mètres de hauteur, dont le mur rentre légèrement dans le cadre à droite. Dès la tour on aperçoit une autre tour à proximité avec une terrasse surmontée d'une galerie en arcades. C'est le Boudoir de la Reine (*Peinador de la Reina*), l'ancienne chambre de l'impératrice Isabelle, la femme de Charles Quint. Derrière cette tour s'élève la colline du Soleil (*cerro del Sol*) dont la partie centrale est occupée par le palais du Généralife, résidence secondaire des rois de Grenade. Enfin, à l'arrière-plan, à gauche, on reconnaît une partie de la colline Valparaiso au sommet de laquelle se dresse le quartier du Sacromonte (annexe iconographique 67).

Une autre vue panoramique, prise cette fois depuis le Boudoir de la Reine faisant partie des Palais Nasrides, nous permet d'admirer pleinement la colline Valparaiso qui domine le paysage à l'arrière-plan. Tandis que les maisons du quartier du Sacromonte occupent toute la première moitié de l'image (annexe iconographique 68). La deuxième vue figurant le vieux quartier arabe de l'Albaicín, situé en face de l'Alhambra, complète le panorama offert depuis le Boudoir de la Reine. Quatre tours pointent à la ligne d'horizon de gauche à droite : le monastère de San Jeronimo,

l'église de San Andrés, le couvent de Santa Isabel la Real et l'église de San Nicolás (annexe iconographique 69).

Le lendemain, ils se sont rendus au Sacromonte pour découvrir le mode de vie des gitans qui se sont installés dans ce quartier. On va y revenir dans le chapitre suivant, en attendant on peut évoquer une vue qui s'ouvre sur l'Alhambra depuis le mont et que Gabrielle a immortalisée en plein lumière avec la tour des Pointes à gauche et la tour de Comares à droite (annexe iconographique 70).

Le couple a passé le dernier jour à découvrir le quartier de l'Albaicín, en partant de la carrera del Darro, une rue pittoresque qui sépare les collines de l'Alhambra et de l'Albaicín. Gabrielle a pris plusieurs photographies de cette rue, dont une qui montre la colline de l'Alhambra avec la tour de Comares à l'arrière-plan et l'église de San Pedro et San Paolo légèrement coupée au premier plan à gauche. Cette église de style Renaissance a été construite entre 1559 et 1567 au pied de l'Alhambra et a été dédiée à Saint Pierre et Saint Paul dont les sculptures apparaissent sur le portail (annexe iconographique 71).

En prenant une rue à gauche de l'église, on entre dans le quartier de l'Albaicín, où il est facile de se perdre dans les rues tortueuses et étroites. Il y a notamment une photographie qu'illustre une de ces ruelles typiques du quartier qui montent vers le mirador de San Nicolás, d'où s'ouvre la vue panoramique sur l'Alhambra (annexe iconographique 72). Gabrielle a photographié cette vue unique qui permet d'admirer l'ensemble de l'Alhambra, situé juste en face de l'Albaicín, avec la tour de Comares à gauche, le Donjon (Torre del Homenaje) au centre et la Tour du Guet à droite (annexe iconographique 73). On peut conclure que le couple a beaucoup marché durant ces quelques jours à Grenade. Ainsi, les vues panoramiques sont devenus l'un des sujets de prédilection de Gabrielle pour la photographie.

### **3.3. Madrid – Novembre 1898**

À Grenade se termine leur voyage dans le sud de l'Espagne. Les voyageurs retournent à Madrid pour y passer encore quelques jours. Ils se baladent essentiellement dans le centre ville. Gabrielle continue à photographier des gens sur les places de ville, comme par exemple sur la Puerta del Sol, grande place où convergent les principales artères de la ville et où les gens se retrouvent à toute

heure de la journée. En 1884, Alfred Germond de Lavigne la décrit ainsi : « C'est la *place*, le *Forum* [...] C'est le salon public de toute cette classe moyenne qui n'aime pas la maison, et à qui il faut du soleil, des nouvelles et la cigarette ; c'est la bourse du petit commerce [...] <sup>36</sup>».

Une photographie illustre parfaitement l'ambiance de cette place animée au cœur de la ville. On y voit des gens qui se précipitent vers le tramway n°67 au centre de la composition et vers celui qui amène à la gare, *estaciones*, à droite. À l'arrière-plan s'élève le Grand Hôtel de Paris situé à l'est de place et qui abrite aujourd'hui la boutique d'Apple Store. Il y a des rues qui partent de chaque côté de la place : à gauche, à l'angle nord-est, la calle d'Alcala, et à droite, à l'angle est, la carrera San Geronimo (annexe iconographique 74).

L'inscription *Crédit lyonnais* sur une des façades de la place a attiré l'attention de la photographe et a déterminé une nouvelle prise de vue. Au premier plan, on voit des gens sur la place : des militaires à droite et un cocher dans son fiacre à gauche. L'arrière-plan, en revanche, met en évidence le bâtiment qui a été occupé par la société française Le Crédit lyonnais entre 1889 et 1906 et qui abrite aujourd'hui la boutique de Sephora. Au-dessus de deux enseignes *CREDIT LYONNAIS* s'affiche une autre : *SEGUROS CONTRA ACCIDENTES DE LOS COCHES E LOS CABALLOS*, ce que veut dire : « assurance contre les accidents de voitures hippomobiles<sup>37</sup> et de chevaux ». Plus à gauche, dans la partie supérieure de l'image, on trouve également : *URBANA FUNDADA EN 1838*. À droite, entre les deux bâtiments commence la calle del Carmen. Cette photographie permet de se rendre compte de l'utilité qu'apportent les enseignes et d'autres inscriptions à la lecture d'image (annexe iconographique 75).

Ces deux photographies sont parmi les dernières prises à Madrid aux alentours du 23 novembre 1898, juste avant le départ à Paris. Grâce à une notice publiée le 29 juin 1896 dans le quotidien français *Le Temps*, on sait que le retour du *Sud-Express*<sup>38</sup> se faisait deux fois par semaine : les jeudis et les dimanches. On peut donc supposer qu'ils ont pris le train de retour le 24 ou le 27 novembre à 15h30 et qu'ils sont arrivés

---

<sup>36</sup> A. Germond de Lavigne, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, coll. Guides-Joanne, 1884, p. 318-319.

<sup>37</sup> Véhicule tiré par des chevaux.

<sup>38</sup> Pour lire la notice, consulter <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k234905w/f3.item.r=Sud-Express.zoom>>

à la gare du Nord le lendemain à 20h15. En tout, Ernest et Gabrielle Hébert ont parcouru l'Espagne durant presque un mois.

## Chapitre 5

-

### **Approche thématique de la photographie.**

#### **Réunir différentes photographies autour d'un même motif**

Le deuxième parcours proposé dans le cadre de l'exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert* permettait de découvrir les photographies selon une approche thématique qui consistait à regrouper les photographies autour de trois différents motifs : le voyage en train, les Espagnols et l'architecture hispano-mauresque. Ce parcours n'était pas forcément attaché à l'ordre chronologique ni géographique, en revanche, il invitait davantage le spectateur à apprécier l'esthétique des photographies. Par conséquent, chacun des trois thèmes proposait un récit indépendant, mais en lien avec le sujet principal : le voyage. Pour assurer la cohérence et l'uniformité de chaque récit, les images ont été regroupées soit à l'intérieur d'un unique montage évidé, soit par la juxtaposition des cadres sur la même partie du mur. Dans ce chapitre, j'évoquerai ces trois thèmes afin de compléter l'analyse des photographies et de distinguer les traits qui caractérisent l'Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## **1. Le voyage en train**

Dans le chapitre précédent, j'ai décrit les itinéraires et les trains que le couple avait empruntés, mais je ne me suis pas arrêtée sur les photographies qui ont été prises par Gabrielle Hébert depuis le train. Ce sous-chapitre sera donc consacré à ces photographies qui racontent le voyage en train et ses trois constants : le mouvement, le flou et le paysage.

### **1.1. À bord du train**

Pour l'affiche de l'exposition au musée Hébert, nous avons choisi une photographie prise à bord du train entre Séville et Grenade. C'est une image représentative du voyage en train qui met en évidence les wagons avec la vapeur qui rentrent à peine dans le cadre à gauche et le chemin de fer bordé de champs qui occupe pratiquement la moitié de l'image. Il semblerait que Gabrielle ait dû se pencher à la fenêtre pour saisir ce point de vue. On aperçoit une ville, tout au fond, dominée par un monument. Tous ces éléments réunis au sein du même cadre donnent envie de tirer l'une des poignées du train et de monter à bord. D'autant plus qu'on se sent immédiatement transporté par cette image qui semble être une scène d'un film de western. Dès lors, on voit à quel point il est important de choisir une bonne image pour l'affiche qui pourrait provoquer des émotions et des associations chez le spectateur (annexe iconographique 76).

Le voyage en train, à cette époque, comprend de nombreux arrêts, ce qu'on peut observer sur une photographie prise entre Grenade et Cordoue. On y retrouve le même angle de vue que dans la photographie précédente. Cette fois, le train s'est arrêté dans la gare dont l'immeuble se voit au deuxième plan à droite et les rails au premier plan. Au centre, on aperçoit des gens qui patientent sur le quai et des gens qui s'avancent vers le train en traversant la voie ferrée. C'est l'arrivée pour les uns et le départ pour les autres. À l'arrière-plan, derrière les arbres, se distingue une colline. Un autre détail intéressant est un monsieur qui se penche à la fenêtre pour admirer le départ du train (annexe iconographique 77).

## 1.2. Le paysage en mouvement

Quand on pense au voyage en train, la première chose qui nous vient à l'esprit sont des paysages qu'on découvre à travers la fenêtre. Si on essaie de les photographier, on s'aperçoit à quel point il est difficile de réaliser une image stable dans le train qui bouge. Par exemple, il y a une photographie de Gabrielle qui illustre parfaitement cette difficulté. C'est un paysage pris entre Grenade et Cordoue qui s'étend sur toute la surface de l'image. On remarque que tout le premier plan s'estompe au vu de la vitesse du train. Seul l'arrière-plan avec la montagne et un animal, au milieu, apportent de la stabilité. Au premier plan, à droite, on devine également quelques figures floues des hommes qui travaillent dans les champs (annexe iconographique 78).

De temps en temps, Gabrielle réussissait à fixer des images plus stables, tel un paysage avec le fleuve Guadalquivir bordé d'arbres. On pourrait penser qu'il s'agit d'une photographie prise sur terre, s'il n'y avait pas de mouvement dans l'angle droit de l'image. En plus, cette vue est légèrement penchée avec la ligne d'horizon qui se retrouve inclinée à gauche. On peut conclure que Gabrielle l'avait prise au moment où le train traversait le pont au-dessus du fleuve. Malgré ces imperfections, cette photographie est tout de même réussie, notamment grâce à la photographe qui a capté le moment, en fixant les arbres et leurs reflets sur la surface du fleuve (annexe iconographique 79). Comme l'avait remarqué Edward Weston :

Ce que l'œil voit est complètement différent de ce que l'œil donne à voir [...] L'œil enregistre un flot ininterrompu d'images tandis que l'appareil photo saisit un moment donné, un seul, et le fixe pour l'éternité<sup>39</sup>.

## 1.3. Le flou artistique

Quand on essaie de photographier à bord du train, on s'aperçoit qu'il est tout aussi difficile de réussir des images nettes. Le mouvement les rend floues et les dote ainsi d'un certain degré artistique. Bien sûr, il ne s'agit pas d'un effet délibéré à la prise de vue, mais résultant du mouvement. Cependant, en regardant les images de

---

<sup>39</sup> Edward Weston cité par Ferrante Ferranti, *Lire la photographie avec Ferrante Ferranti*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, 2003, p. 119.

Gabrielle Hébert, on peut presque parler du flou artistique, tellement elles sont esthétiques. Parfois, il peut paraître même impossible de déterminer leur sujet sans connaître leur contexte de création. Dans ce cas, le titre qu'on va donner à l'image pourra orienter notre lecture.

Par exemple, en regardant une des ces photographies, j'arrivais uniquement à saisir une immense tache floue au centre de la composition. En connaissant le contexte, je pouvais définir l'origine de ce flou et conclure qu'il était question du paysage fixé en mouvement. Seulement après avoir observé cette image, j'ai réalisé que les deux taches noires au premier plan étaient en réalité les ombres portées du train sur la terre. Par conséquent, j'ai lui donné le titre suivant : *L'ombre portée du train* (annexe iconographique 80). Une autre photographie offre une vue qui nous est plus familière, celle d'un train qui croise l'autre. Depuis le train Gabrielle a immortalisé le passage d'un train de fret transportant les sacs de blé qu'on voit flous au premier plan. En revanche, l'arrière-plan apparaît moins flou et on peut deviner une plaine bordée de végétation (annexe iconographique 81).

Les exemples étudiés mettent en avant l'aspect esthétique du travail photographique de Gabrielle Hébert. Dans ces photographies, on ne peut pas identifier avec précision l'endroit photographié. Par conséquent, il ne nous reste qu'à les contempler et éprouver des émotions que peuvent provoquer les paysages flous et en mouvement. Avec la photographie qui s'intéresse aux aspects plastiques, esthétiques et conceptuels de la photographie, ces images méritent à juste titre leur place dans l'histoire de la photographie.

## **2. Espagnols pittoresques**

Parmi toutes ces photographies des villes espagnoles, il y a toujours une partie importante réservée à l'humain. Souvent les rues et les places sont animées par la présence des Espagnols que Gabrielle saisit sur le vif. On admire sa capacité non seulement à introduire la figure humaine dans le cadre mais en faire le sujet principal. Ce n'est pas la première fois qu'elle s'est intéressée aux populations locales qui sont tout aussi pittoresques dans leur quotidien. Le titre *Espagnols pittoresques* est un clin d'œil à l'exposition *Italiens pittoresques. Instantanés de Gabrielle Hébert (1888-1893)* qui s'est tenue en 2013. En fait, lors de son voyage en



Espagne, Gabrielle a repris les mêmes sujets, comme les enfants devant l'objectif, le mode de vie des paysans, les groupes de personnes dans les rues. Tous ces motifs feront ainsi l'objet de ce sous-chapitre à partir d'exemples précis : les enfants de Tolède, les gitans de Grenade et la foule dans les rues à Madrid.

## 2.1. Les enfants de Tolède

En regardant les photographies de Gabrielle Hébert, on peut apercevoir que les enfants sont souvent présents dans les rues des villes. Beaucoup d'entre eux sont intéressés par la photographe et n'hésitent pas à poser devant son appareil. Gabrielle, à son tour, saisit le moment et réalise des images pleines de vie et de mouvement.

Par exemple, un plan rapproché d'un garçon au coin de la Plaza Zocodover à Tolède, qui occupe toute la partie gauche de l'image. Par sa taille et son rendu flou, il frappe le regard du spectateur et contraste avec le reste de l'image rendue nette. Au centre de la composition, un homme à cheval se dirige vers la Calle Barrio Rey située tout au fond avec l'inscription *El siglo*, « Le siècle », qui est affichée au-dessus de la rue entre les deux maisons. À droite de l'image, on remarque un porche d'entrée avec deux marches et une colonne qui abrite aujourd'hui l'enseigne de Burger King. Une vue de la rue et le porche d'entrée créent une double illusion de la profondeur (annexe iconographique 82).

Gabrielle saisit ici le mouvement qui s'inscrit dans un instant précis, ce que Henri Cartier-Bresson désignera, un demi-siècle plus tard, sous le nom de l'« instant décisif »<sup>40</sup>. Comme l'explique Ferrante Ferranti :

Photographier l'instant décisif nécessite d'anticiper. Quand l'image se présente dans le viseur, il faut l'avoir anticipée par le regard afin d'être prêt à la traduire par la technique et ne pas la laisser s'échapper<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> L'expression que Henri Cartier-Bresson a empruntée au Cardinal de Retz dans la préface de son premier recueil, *Images à la sauvette*, paru en 1952 : « Il n'y a rien en ce monde, dit celui-ci, qui n'ait un moment décisif ».

<sup>41</sup> Ferrante Ferranti, *Lire la photographie avec Ferrante Ferranti*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, 2003, p. 119.

C'est aussi ce que fait Gabrielle en photographiant les enfants devant la synagogue El Tránsito de Tolède au moment où ils n'ont pas encore tous aperçu la présence de la photographe (annexe iconographique 27).

En revanche, sur une autre photographie les enfants semblent se diriger vers la photographe. C'est une vue d'une place remplie d'enfants, prise depuis le coin de la rue avec un morceau d'un bâtiment à droite. Au centre de la place, on reconnaît Ernest Hébert qui, contrairement à la plupart de ces enfants, regarde la route et non pas l'appareil. Les enfants sont éparpillés sur toute la place et se trouvent à la différente distance de Gabrielle, ce qui donne de la profondeur à l'image (annexe iconographique 83). Pour conclure, ces images témoignent parfaitement de sa capacité de saisir un instant, en rapprochant sa démarche artistique de celle du reporter.

## 2.2. Les gitans de Grenade

Parmi ces photographies du peuple espagnol, on peut signaler celles des gitans qui surprennent par leur aspect pittoresque. On les voit peupler les rues des grandes villes et habiter les faubourgs éloignés du centre-ville, comme le quartier du Triana à Séville ou le quartier du Sacromonte à Grenade. Comme on peut le voir sur un portrait de famille, les gitans de Grenade habitent dans les caves creusées dans la colline, dites les maisons troglodytes ou *cuevas* en espagnol. On y voit au centre de la composition un homme au chapeau debout près d'un âne, une femme assise à l'entrée de la maison et un enfant tourné vers l'homme. Dans la partie supérieure de l'image, on peut apercevoir des cactus qui encadrent la maison. Il y a quelque chose d'exotique dans cette photographie avec la maison atypique pour les habitants des grandes villes, mais qui reste encore aujourd'hui représentative de ce quartier de Grenade où certaines de ces grottes sont toujours habitées<sup>42</sup> (annexe iconographique 84).

Il y a quelques autres photographies qui témoignent de la vie quotidienne des gitanes, comme la danse populaire. D'ailleurs, dans le guide Hachette sur l'Espagne

---

<sup>42</sup> Pour découvrir un reportage sur ce quartier, consultez le lien suivant : <<https://www.vice.com/es/article/qvab8m/cuevas-granada-albaicin-sacromonte>>

et le Portugal de 1884, Alfred Germond de Lavigne évoque cette danse et la décrit de manière suivante :

On retrouve dans Grenade les danses populaires dans toute leur originalité. En se mettant en rapport avec le « capitaine » des gitanos, on peut se procurer le plaisir d'un *baile* de danseuses au teint basané, à la robe d'indienne écourtée ornée d'une profusion de volants. Un petit châle croisé sur la poitrine et noué derrière la taille, quelques fleurs dans les cheveux complètent ce costume toujours très négligé<sup>43</sup>.

Cette description nous aide à lire la photographie et à reconnaître les éléments de leurs costumes. Au centre de la composition, on découvre deux gitanes qui sont en train de danser. On aperçoit leurs jupes à volants et on reconnaît leurs châles croisés sur la poitrine, comme on le voit sur la gitane qui sourit, et noués derrière la taille, comme en témoigne la gitane tournée de dos. Les danseuses sont entourées d'autres femmes qui les regardent et les encouragent avec leurs applaudissements. À l'arrière-plan, à gauche, on trouve une maison troglodyte et juste derrière on devine la colline dans laquelle elle a été creusée. Elle se prolonge à droite de l'image avec sa toiture en tuiles (annexe iconographique 85).

Un autre motif de la vie quotidienne qui intéresse Gabrielle sont des tâches féminines, comme la lessive qu'on découvre sur une des photographies avec des femmes au lavoir (annexe iconographique 86). Au premier plan, près du bassin rectangulaire, on reconnaît un tas de linge sale dispersé sur le sol et un seau rempli d'eau. Au centre de la composition s'étend le bassin dans lequel se reflètent les arbres qui l'entourent. À droite, on distingue deux lavandières penchées en avant qui sont en train de laver le linge et qui se sont tournées vers la photographe. Tout l'arrière-plan est occupé par la riche végétation dont on reconnaît un cactus à droite. Entre les arbres on peut apercevoir un morceau de linge étendu. Ce motif de la femme au lavoir, on le retrouve déjà parmi les premières photographies de Gabrielle prises en Italie, où on voit les paysannes italiennes, les grandes comme les petites, travailler au lavoir public à ciel ouvert (annexe iconographique 87).

---

<sup>43</sup> Alfred Germond de Lavigne, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, coll. Guides-Joanne, 1884, p. 505.

### 2.3. La foule dans les rues à Madrid

Dans aucune autre ville espagnole photographiée par Gabrielle Hébert on n'aperçoit autant de monde dans les rues qu'à Madrid. La foule envahit les grandes places de la ville, comme la Puerta del Sol étudiée dans le chapitre précédent. Germond de Lavigne a donné une définition fidèle de la population madrilène de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui semble passer sa vie à l'extérieur :

Il y a, pour l'étranger, des particularités de la vie madrilègne qui échappent sans doute à un observateur national, mais qui frappent l'attention au premier abord. C'est, avant tout, le calme de cette population, même les jours de plus grande fête. Elle est chez elle dans la rue, c'est son terrain, c'est son domaine ; elle y circule sous ce ciel pur, sans hâte, sans presse : elle a le temps<sup>44</sup>.

Cette description permet de mieux comprendre l'ambiance qui règne sur les places de Madrid, comme par exemple sur une place du marché.

Une photographie illustre bien ce côté calme de la population madrilène qui prend son temps en faisant le tour du marché (annexe iconographique 88). On y voit même un chien qui dort au premier plan à gauche, tandis qu'à droite on aperçoit une petite chaise à côté des grands paniers remplis de légumes. Au centre, on assiste à une scène typique du marché : une femme au foulard avec un panier s'est accroupie pour choisir des légumes sur l'étal d'une marchande assise à même le sol. Derrière elles, on distingue deux autres marchandes qui regardent la photographe en couvrant leur yeux à la main de la lumière directe du soleil. Malgré la présence du soleil qui illumine la place, il ne fait pas chaud, puisque les gens portent de long habits, comme des femmes habillées chaudement ou un homme au chapeau, drapé dans son manteau, qu'on repère tout au fond. Enfin, la place est délimitée par les maisons à l'arrière-plan.

Toujours sur la même place, Gabrielle prend en photo un groupe de personnes devant les bâtiments. Elle-même, elle s'inscrit dans ce portrait de groupe par son ombre partielle qui se projette sur le sol au premier plan à gauche. Le groupe occupe le centre de la composition avec trois hommes à la casquette et une gitane qui regardent la photographe. À l'angle d'une maison, à gauche de l'image, on reconnaît un magasin par les deux enseignes qui sont affichées sur sa façade : *Ultramarinos*,

---

<sup>44</sup> Alfred Germond de Lavigne, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, coll. Guides-Joanne, 1884, p. 344.

« épicerie », et *Licores*, « boissons alcoolisées ». On voit même les gens à l'intérieur de cette épicerie (annexe iconographique 89).

Enfin, un portrait de groupe d'hommes sur la Calle de Toledo permet de découvrir une autre scène que la photographe a pu admirer dans les rues de Madrid. On y voit cinq hommes à la casquette qui sont intéressés par la présence de la photographe, ce qui se traduit par la position de leurs têtes et le regard avec lequel ils fixent son appareil et qui semble parvenir jusqu'au spectateur. Devant eux s'étend la voie du tramway qui conduit l'œil du spectateur vers le fond où se dresse une église collégiale Saint-Isidore (annexe iconographique 90). Les exemples étudiés confirment l'intérêt de Gabrielle Hébert pour les populations locales et leurs modes de vie indépendamment de leur localisation géographique.

### **3. L'architecture hispano-mauresque et mudéjare**

Parmi les photographies d'architecture prises par Gabrielle Hébert, la majorité représente les monuments les plus emblématiques de l'architecture islamique en Espagne, tel l'Alcazar de Séville et l'Alhambra de Grenade. Grâce aux photographies, on découvre également les influences de cet art dans les rues de Tolède, notamment sur les portes monumentales et les façades des bâtiments. Dans ce sous-chapitre, je vais donc m'arrêter sur l'analyse de ces photographies afin de clôturer cette partie consacrée à la lecture de la photographie de voyage ancienne.

#### **3.1. L'Alcázar de Séville**

L'Alcazar de Séville est un palais fortifié construit au XII<sup>e</sup> siècle et restauré par le roi don Pedro I<sup>er</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. Ce dernier construit à côté du palais gothique d'Alphonse X le Sage (1221-1284) son propre palais (palacio del Rey don Pedro) en style mudéjar<sup>45</sup> entre 1356 et 1366. Les meilleurs artistes et architectes de Grenade, ainsi que les meilleurs artisans de Tolède et de Séville participent à sa construction.

---

<sup>45</sup> Le style mudéjar, fortement influencé par l'art islamique, s'est développé à partir du XIII<sup>e</sup> siècle dans l'Espagne post-mauresque reconquise par les chrétiens. Il a atteint sa plus grande expression dans la Castille, l'Aragon et l'Andalousie.

Par conséquent, ce palais et ses jardins constituent la partie la plus remarquable de l'Alcazar.

L'entrée principale du palais conduit au patio de las Doncellas, centre de la vie officielle du palais et chef-d'œuvre de l'art mudéjar, photographié par Gabrielle. Sur la photographie on voit un des quatre côtés de la cour des jeunes filles avec les arcs outrepassés brisés<sup>46</sup> qui sont caractéristiques de l'architecture mudéjare. Chacun de ces arcs est formé de treize demi-cercles adjacents et soutenu par les deux colonnes de marbre de chaque côté. On aperçoit également derrière ces arcs une galerie qui entoure le patio dont les murs sont revêtus d'azulejos. Dans l'angle supérieur droit, on entrevoit le premier étage du palais avec une balustrade. Une des trois ouvertures de la cour qu'on voit dans la galerie, tout au fond, mène au salon de Charles Quint (annexe iconographique 91). Derrière la photographie, dans le hors-champ, se trouve un quatrième côté sans ouverture que Germond de Lavigne décrit ainsi :

Le quatrième côté forme un espace peu profond où se plaçait, dit-on, le trône des rois maures, lorsqu'ils recevaient le tribut des cent jeunes filles imposé aux Léonais par l'usurpateur Mauregat. De ce fait important, le patio, dit la tradition, reçut son nom de patio de las Doncellas<sup>47</sup>.

L'autre grand arc de la cour donne accès au salon des Ambassadeurs figurant sur la deuxième photographie. C'est en effet une vue représentant l'entrée en plein lumière qui laisse apparaître un arc de la cour. On y retrouve les azulejos qui recouvrent tous les murs qu'on peut observer plus en détail au premier plan à droite avec le motif fleuri (annexe iconographique 92). Les photographies qu'on a vues permettent de révéler la richesse décorative qui se cache d'habitude à l'intérieur des palais<sup>48</sup>. C'est, d'ailleurs, l'une des caractéristiques majeures de l'architecture islamique.

---

<sup>46</sup> L'arc outrepassé brisé est une variante de l'arc outrepassé qui est un arc supérieur à un demi-cercle (arc en fer à cheval). Cette variante de l'arc outrepassé est apparue au XI<sup>e</sup> en Al-Andalus à l'époque des royaumes de taïfa.

<sup>47</sup> Alfred Germond de Lavigne, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, coll. Guides-Joanne, 1884, p. 559.

<sup>48</sup> Pour visiter virtuellement le patio de las Doncellas et le salon des Ambassadeurs, consultez le lien suivant : <<https://www.hisour.com/fr/palace-of-pedro-i-royal-alcazar-of-seville-54763/>>

### 3.2. L'Alhambra de Grenade

L'Alhambra est l'un des monuments les plus remarquables de l'architecture mauresque<sup>49</sup>. Comme on l'a déjà vu (annexe iconographique 73), érigée sur une colline, elle domine toute la ville. C'est une ancienne citadelle appelée *Al-Hamra*, « la rouge », en raison de l'ocre sanguin de ses murs, remaniée au XIII<sup>e</sup> siècle par Muhammad Ibn al-Ahmar, fondateur de la dynastie nasride. Elle s'est transformée en véritable complexe palatial aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles sous le règne de Yusuf I<sup>er</sup> et de son fils Muhammad V. Ces derniers ont construit le palais Royal (palacio Real) divisé en trois parties indépendantes et remplissant des fonctions différentes : le Mexuar et le palais de Comares réservés à la vie officielle du palais, et le palais de los Leones, la résidence privée de la famille royale où se trouvait le harem.

Parmi les photographies de Gabrielle prises à Grenade, celles représentant les intérieurs de l'Alhambra sont rares. Il y a notamment deux photographies qui ont été prises dans le palais Royal. La première représente le patio de los Arrayanes (cour des Myrtes) avec la vue sur une des faces de la tour de Comares dominant la composition. Au premier plan se trouve un bassin bordé de myrtes dans lequel se reflète la tour. Les lignes du bassin sont des lignes de fuite qui convergent vers une entrée menant à l'intérieur où se trouve la salle des Ambassadeurs. L'extérieur est occupée par une galerie formée d'arcs outrepassés, qui sont caractéristiques de l'architecture mauresque, supportés par de fines colonnes. On peut apercevoir également que les murs de la galerie sont revêtus d'azulejos (annexe iconographique 93).

La deuxième photographie représente le patio de los Leones avec une fontaine au centre de la composition. Quatre lignes, représentant les fleuves du paradis, partent de la fontaine et divisent la cour en quatre parties. Elles aboutissent vers une galerie formée d'arcs outrepassés soutenus par les colonnes en marbre blanc. Derrière la fontaine, à gauche, s'élève un portique de huit mètres de hauteur soutenu par les mêmes colonnes que la galerie (annexe iconographique 94).

---

<sup>49</sup> L'architecture hispano-mauresque est l'architecture d'influence islamique qui s'est développée en Espagne, plus particulièrement dans le sud, sous la domination des Maures entre le VIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles.

Le fait le plus intéressant qui révèle cette photographie réside dans la représentation très archaïques de douze lions qui soutiennent la fontaine et que Théophile Gautier décrit de manière suivante dans son *Voyage en Espagne* (1845) :

Je dois avouer qu'il est difficile de trouver quelque chose qui ressemble moins à des lions que ces produits de la fantaisie africaine : les pattes sont de simples piquets pareils à ces morceaux de bois à peine dégrossis qu'on enfonce dans le ventre des chiens de carton pour les faire tenir en équilibre ; les mufles, rayés de barres transversales, sans doute pour figurer les moustaches, ressemblent parfaitement à des museaux d'hippopotame ; les yeux sont d'un dessin par trop primitif qui rappelle les informes essais des enfants. Cependant ces douze monstres, en les acceptant, non pas comme lion, mais comme chimères, comme caprice d'ornement, font, avec la vasque qu'ils supportent, un effet pittoresque et plein d'élégance<sup>50</sup> [...]

En raison de leur apparence naïve qui est loin de la réalité, l'écrivain les définit non pas comme des lions, mais comme des créatures imaginaires qui remplissent une fonction purement décorative. Le fait de représenter des lions qui ne ressemblent pas à de vrais animaux remonte à l'une des caractéristiques les plus importantes de l'art islamique qui est l'interdiction de toute représentation des êtres vivants. Avec cet exemple, on voit clairement l'influence de l'art islamique sur l'art hispano-mauresque.

### **3.3. La puerta del Sol à Tolède**

Tolède est l'une des villes espagnoles qui garde toujours les traces de l'architecture islamique. Dans le chapitre précédent, j'ai déjà évoqué le splendide intérieur de la synagogue Santa Maria Blanca avec les arcs en fer à cheval qui sont caractéristiques de l'art mauresque (annexe iconographique 56). Cependant, dans les rues de Tolède on rencontre également des portes monumentales qui témoignent de cet art. Il y a notamment l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture mauresque en style mudéjare : la puerta del Sol.

Elle s'est bien conservée depuis sa création au XIV<sup>e</sup> siècle, comme le prouve une photographie prise par Gabrielle Hébert (annexe iconographique 95). On y voit cette porte monumentale photographiée dans toute sa grandeur et dominant la composition. Un homme à cheval qui marche sur la route à son côté permet de se rendre compte de sa taille réelle. Elle est en effet sept fois plus grande que l'être humain.

---

<sup>50</sup> Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1845, p.251-251.



Malgré la présence de la lumière qui vient de l'éclairer, on arrive tout de même à distinguer les éléments décoratifs. Comme on peut le voir, la façade est faite en brique et en pierre. L'entrée se fait par un arc en fer à cheval qui est placé sous un grand arc en ogive outrepassé soutenu par deux colonnes. Au-dessus, on aperçoit un médaillon en marbre qui représente la scène de l'imposition de la chasuble de la Vierge à Saint Ildefonse<sup>51</sup>. Ce dernier est surmonté d'un grand rectangle orné d'arcs outrepassés brisés en bas et d'arcs polylobés entrecroisés en haut.

La porte est encadrée par deux tours : l'une, à gauche, est une tour semi-circulaire décorée de baies aveugles à arcs lobés et l'autre, à droite, une tour quadrangulaire comprenant deux fenêtres et défendue par la muraille de Tolède. Le tout est couronnée de merlons qui sont des parties pleines situées entre deux créneaux, ouvertures placées au sommet d'un rempart qui servaient à la défense. Ce détail intéressant laisse supposer que la puerta del Sol avait également une fonction militaire. Cet exemple montre que l'architecture mauresque en Espagne ne se limite pas uniquement à des complexes palatiaux, mais s'introduit également dans les rues des villes.

---

<sup>51</sup> Le médaillon représente la légende de saint Ildefonse, évêque de Tolède au VIII<sup>e</sup> siècle qui, par son combat contre l'hérésie et sa défense de la virginité de Marie, fut l'objet d'un miracle. La Vierge lui est apparue et lui a offert une chasuble d'or.

*Il faut songer que tout ce qui a existé existe encore quelque part en une image qui peut être ranimée<sup>52</sup>. (Ernest Renan)*

## Conclusion

La rédaction de ce mémoire a permis de systématiser mes connaissances acquises lors du stage de cinq mois au musée Hébert et d'approfondir ma réflexion sur les photographies de Gabrielle Hébert d'Espagne en révélant leur aspect à la fois documentaire et esthétique. Deux grands thèmes ont déterminé ma recherche : l'exposition des photographies et leur analyse.

Pour le premier thème, il s'agissait principalement de la démarche pratique, parce que j'ai participé moi-même à l'organisation de l'exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert* (22 juin -31 août 2020). Grâce à cette expérience, j'ai découvert les normes de conservation, de restauration et d'exposition des photographies. J'ai également défini le sujet de mon mémoire, la photographie de voyage ancienne, qui m'a beaucoup passionnée.

Le deuxième thème correspondait à la démarche théorique qui résultait de la longue recherche, notamment sur les lieux et les personnes photographiés, mais également sur le contexte de création des photographies. Cette recherche a été primordiale afin de développer l'analyse des photographies et donner les clés nécessaires à leur lecture.

Dans ce mémoire, j'ai analysé un quart de photographies de Gabrielle Hébert tirées de son voyage à Biarritz et en Espagne en octobre et novembre 1898. Pour aborder l'approche géographique de la photographie, j'ai systématiquement choisi des photographies qui permettaient de créer un récit photographique de voyage en s'appuyant sur la géographie des lieux et sur la chronologie. Tandis que pour l'approche thématique, j'ai choisi des photographies selon les thèmes qui se distinguaient au sein de ce vaste corpus de 279 photographies.

---

<sup>52</sup> Ernest Renan, cité par Ferrante Ferranti, *Lire la photographie avec Ferrante Ferranti*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, 2003, p. 210.

Les photographies étudiées dans ce mémoire ont permis de démontrer que l'œuvre photographique de Gabrielle Hébert constitue, tout d'abord, un témoignage précieux des débuts de la photographie amateur, mais aussi de la vie en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En les comparant aux paysages urbains actuels, notamment grâce à la navigation piéton en réalité augmentée de Google Maps, j'ai pu me rendre compte des changements significatifs qui sont survenus dans le tissu urbain depuis les cent-vingt dernières années.

En même temps, ces photographies révèlent le talent de la photographe. Par les différentes thématiques qu'elles abordent (le voyage, les gens, l'architecture, le paysage), elles éveillent chez le spectateur des émotions, comme la curiosité, l'admiration et l'émerveillement. En les regardant, on est frappé par le sens technique et le regard artistique de la photographe qui mérite pleinement sa place dans l'histoire de la photographie.

# Bibliographie

## Corpus primaire

### Ouvrages sur Ernest Hébert

- HUAULT-NESME, Laurence, JULIA, Isabelle, NESME, Henry, *Ernest Hébert, 1817-1908, Entre romantisme et symbolisme*, La Tronche, Musée Hébert, 2003.
- WANTELLET, Maurice, *Florilège de peinture dauphinoise : clés de lecture des œuvres*, Bresson, Manufacture Deux-Ponts, 2012.

### Ouvrages sur Gabrielle Hébert

#### Catalogues d'exposition

- HUAULT-NESME, Laurence, *Instantanés à la villa Médicis par Gabrielle Hébert (1888-1895)*, La Tronche, Département de l'Isère, 2007.
- HUAULT-NESME, Laurence, *Italiens pittoresques (1888-1893). Instantanés de Gabrielle Hébert*, La Tronche, Département de l'Isère, 2012.

#### Articles

- HUAULT-NESME, Laurence, « La Rome d'Ernest Hébert. Les photographies du directeur de l'Académie de France à Rome », in Sandra Costa et Marco Rizzo, *Miroirs du Risorgimento : collections, paysages, expositions entre anciens et nouveaux médias*, Grenoble, MSH-Alpes, 2013, p. 62-70.

## Corpus secondaire

### Ouvrages sur la conservation-restauration des photographies

- CHARBONNEAU, Normand, ROBERT, Mario, *La gestion des archives photographiques*, Sainte-Foy Québec, Presses de l'Université du Québec, 2001.
- *Dictionnaire mondial de la photographie, Des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 2001.
- LAVEDRINE, Bertrand, MONOD, Sybille, GANDOLFO, Jean-Paul, *Re-connaître et Conserver les photographies anciennes*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007.
- LAVEDRINE, Bertrand, « Les aristotypes », in *Les documents graphiques et photographiques. Analyse et conservation*, Paris, La Documentation française, 1991.

- LAVEDRINE, Bertrand, *La Conservation des photographies*, Paris, Presses du CNRS, 1990.

### Articles

- CARTIER-BRESSON, Anne, « L'instauration de la conservation et de la restauration des photographies en France (1980-2008) », in François Cheval, *Conserver et exposer la photographie au musée*, coll. Musées et collections publiques de France, Paris, Association générale des conservateurs des collections publiques de France, 2007, p. 44-51.

### **Ouvrages sur l'analyse de l'image**

- BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.
- FERRANTI, Ferrante, *Lire la photographie avec Ferrante Ferranti*, Rosny-sous-Bois, Editions Bréal, 2003.
- JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2009 (1993).

### Dossiers

- DAGHIGHIAN, Nassim, *Analyse de l'image. Notion de base en sémiologie visuelle*, dossier disponible en ligne <[https://issuu.com/photo-theoria/docs/analyse\\_image/2](https://issuu.com/photo-theoria/docs/analyse_image/2)>.

### **Ouvrages sur la photographie**

- BAJAC, Quentin, *La Photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- MONDENARD, Anne de, *Comment regarder la photographie*, Vanves (Hauts-de-Seine), Hazan, 2019.

### Catalogues d'exposition

- ADKINS, Helen, Beckers, Marion Brannan, Beverly, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, Paris, octobre-janvier 2016, Musée de l'Orangerie et Musée d'Orsay, Vanves, Hazan, 2015.

### **Ouvrages sur la muséologie et la muséographie**

- GOB, André, DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2004.

- POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014.
- BENAITEAU, Carole, *Concevoir et réaliser une exposition : les métiers, les méthodes*, Paris, Eyrolles, 2012.
- LOCKER, Pam, *Conception d'exposition*, Paris, Pyramyd, 2011.

### **Dictionnaires, encyclopédies, guides**

- *Biarritz, Bayonne, St. Jean de Luz, Hendaye, Fontarabie, Carnbo, St. Jean-Piéd-De-Port*, Paris, Hachette, coll. Guides Diamant, 1921, <<http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/9108>>.
- CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, Paris-Musées, 2008.
- DEHAN, Thierry, SENECHAL, Sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Eyrolles, 2004.
- GERMOND DE LAVIGNE, Alfred, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, coll. Guides-Joanne, 1884, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5673278z.texteImage#>>
- *Guide national des Maisons des Illustres*, Paris, Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2017.
- MARTINENCHE, Ernest, *Propos d'Espagne : le paysage espagnol, ruines romaines, les maures et leurs monuments en Espagne, villes mortes, Tolède, Séville, dans les cathédrales et les églises, dans les bibliothèques, dans les théâtres, dans les rues, la peinture espagnole, la littérature du jour en Espagne, la psychologie du peuple espagnol*, Paris, Hachette, 1905, <<http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/72783>>
- *Séville et l'Andalousie*, coll. Guides Gallimard, Encyclopédie du voyage, Paris, Gallimard loisirs, 2014.

### **Textes, anthologies, recueils de voyage**

- BENNASSAR, Bartolomé, Bennassar, Lucile, *Le voyage en Espagne : anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- ROUILLÉ, André, *La photographie en France. Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.
- GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1845, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5685444r#>>

## Sitographie

- Alhambra de Grenade (page consultée le 30/10/2020) <<https://www.alhambradegranada.org/fr/>>
- Andalucía (page consultée le 08/11/2020) <<https://www.andalucia.org/fr/accueil>>
- Ayuntamiento de Toledo (page consultée le 30/07/2020) <<https://www.toledo.es/fotos-en-toledo-revista-de-arte-1915-1931/>>
- Biarritz, jadis (page consultée le 21/07/2020) <<http://www.biarritz1900.fr/Biarritz.html>>  
<<https://www.flickr.com/photos/132631322@N07/albums/with/72157658274087396>>
- BnF Gallica (page consultée le 10/08/2020) <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k234905w/f3.item.r=Sud-Express.zoom>>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (page consultée régulièrement) <<https://www.cnrtl.fr/>>
- Delcampe (page consultée le 07/11/2020) <<https://www.delcampe.net/fr/collections/>>
- Diputación de Burgos (page consultée le 04/11/2020) <<https://www.burgos.es/provincia/cultura/monumentos/casa-consistorial>>
- Conservation restauration photographies papiers (page consultée le 16/07/2020) <<http://www.restoration-photographies-arts-graphiques.com/index.html>>
- Club Innovation & Culture, CLIC France (page consultée le 26/10/2020) <<http://www.club-innovation-culture.fr>>
- France 3 Auvergne Rhône-Alpes (page consultée le 16/07/2020) <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/2014/08/26/3-raisons-d-aller-voir-l-exposition-italiens-pittoresques-au-musee-hebert-de-la-tronche-en-isere-537960.html>>
- Hisour (page consultée le 14/11/2020) <<https://www.hisour.com/fr/palace-of-pedro-i-royal-alcazar-of-seville-54763/>>
- Isère attractivité (page consultée le 20/10/2020) <[https://isere-attractivite.com/sites/default/files/minisite/pro/OBS/bilan\\_annee\\_2019.pdf](https://isere-attractivite.com/sites/default/files/minisite/pro/OBS/bilan_annee_2019.pdf)>
- Légifrance (page consultée le 20/10/2020) <<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536/>>
- Le laboratoire (page consultée le 03/07/2020) <<https://www.laboratoire.net/paysage-paysages/>>

- Le Portail des 11 musées départementaux (page consultée le 20/10/2020) <<https://musees.isere.fr/>>
- Le Portail culturel du Département de l'Isère (page consultée le 20/10/2020) <<https://culture.isere.fr/>>
- Les plus beaux jardins de France (page consultée le 06/07/2020) <<https://www.lesplusbeauxjardinsdefrance.com/lart-du-jardin/le-jardin-remarquable/>>
- Loenke magazine (page consultée le 16/07/2020) <<https://www.loenke.fr/interviews/photographies-et-restauration-le-travail-dannie-thomasset/>>
- Mercado lonja del Barranco (page consultée le 12/07/2020) <<https://mercadolonjabarranco.com/el-mercado-una-localizacion-privilegiada-y-unas-paredes-que-respiran-historia/>>
- Ministère de la Culture (page consultée le 24/07/2020) <<https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations>>
- Musée de l'Elysée, Conférence *Les procédés photographiques en question* (page consultée le 30/09/2020) <<http://www.elysee.ch/expositions-et-evenements/videos/les-procedes-photographiques-en-question/>>
- Nicéphore (page consultée le 02/11/2020) <<https://www.nicephore.ch/savoir-analyser-la-lumiere-sur-une-image/>>
- Paysage > paysages (page consultée le 21/10/2020) <<https://paysage-paysages.fr/>>
- Real Alcázar (page consultée le 12/08/2020) <<https://www.alcazarsevilla.org/>>
- Sevilla la Leyenda (page consultée le 08/11/2020) <<http://sevillalaleyenda.blogspot.com/2018/08/arrabal-de-triana-calle-san-jacinto.html>>
- Surlimage, (page consultée le 28/10/2020) <<http://www.surlimage.info/index.html>>
- Van Eyck. Une Révolution optique 01.02.20-30.04.20 (page consultée le 26/09/2020) <<https://vaneyck2020.be/fr/>>
- Wikipedia, (page consultée le 30/10/2020) <[https://it.wikipedia.org/wiki/Studio\\_fotografico\\_Vasari](https://it.wikipedia.org/wiki/Studio_fotografico_Vasari)> <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Ar%C3%A8ne\\_de\\_Goya](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ar%C3%A8ne_de_Goya)> <[https://es.wikipedia.org/wiki/Puerta\\_del\\_Sol](https://es.wikipedia.org/wiki/Puerta_del_Sol)> <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Sud-Express>> <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Arc\\_outrépass%C3%A9\\_bris%C3%A9](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arc_outrépass%C3%A9_bris%C3%A9)>



## Résumé

Ce mémoire professionnel fait suite à un stage de cinq mois au musée Hébert en tant qu'assistante de conservateur. La première partie présente le musée Hébert et ses collections ainsi que les diverses missions accomplies durant le stage, notamment autour de l'exposition *Voyage en Espagne octobre-novembre 1898, Photographies Kodak de Gabrielle Hébert*.

La seconde partie de ce mémoire est dédiée à l'analyse des photographies de Gabrielle Hébert tirées de son voyage à Biarritz et en Espagne en octobre et novembre 1898. Le troisième chapitre raconte le contexte de création des photographies, tandis que les deux derniers proposent l'analyse des photographies selon deux approches : géographique et thématique. Le premier s'appuie sur la géographie des lieux et sur la chronologie du voyage. Le deuxième fait ressortir les différents thèmes qui se distinguent au sein de ce vaste corpus de 279 photographies.

## Mots-clefs

- Photographie
- Kodak
- Amateur
- Aristotypes
- Voyage
- Espagne
- Biarritz
- Musée
- Conservation