

## **l'autochrome, « huitième merveille du monde »**

Une fois libérée de son statut de seule curiosité technique et grâce à la célérité de son évolution technique, la photographie s'invite progressivement dans l'univers quotidien. La bourgeoisie pose pour des portraits qui trônent en bonne place sur ses murs, bientôt rejoints par des paysages et des natures mortes.

Pour pallier au noir et blanc jugé trop restrictif et surtout, nous allons le voir, à rebours du goût de l'époque, on fait parfois appel à des peintres pour retoucher les images en ajoutant le chromatisme qui fait défaut. Pour saugrenue qu'elle puisse nous paraître, une telle pratique n'est pas une lubie novatrice des hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, elle prolonge au contraire un usage répandu depuis le siècle précédent : l'eau-forte colorée. De tout temps, par son essence de reproduction sérielle et son support peu onéreux, la gravure a permis l'acquisition d'œuvres d'art pour un prix abordable. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle des éditeurs, diffuseurs de gravures, font appel à des artistes pour les enrichir de couleurs à l'aquarelle. La gravure, image multiple, affleure par là le statut d'œuvre originale. Le public averti de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est donc tout disposé à accepter le subterfuge du cliché artificiellement réinvesti de couleurs.

Mais les photographes ne peuvent se satisfaire d'un tel arrangement. Pour eux, ni le secours d'une intervention postérieure ni l'aléatoire d'un geste artisanal ne sont acceptables. Il leur faut absolument faire jaillir la couleur par une prise directe et irréfutable, aussi directe et irréfutable qu'est opérée la captation du réel, il faut que la couleur soit elle-aussi captée de façon technique. La restitution des couleurs s'impose comme une gageure majeure. Nombreuses sont les recherches, impulsant des tentatives vaines le plus souvent, complexes toujours.

Deux personnalités connues pour leur féconde spéculation technique et scientifique, Louis Ducos de Hauron et Charles Cros apportent tous deux en 1869, sans s'être concertés, la même réponse : la trichromie. Cependant les contraintes de prise de vue<sup>1</sup> limitent le choix des sujets à photographier et la lourdeur du travail de laboratoire interdit cette technique aux amateurs.

Les frères Lumière et leur aréopage de scientifiques de premier ordre s'emparent de la question et élaborent le procédé ALL Chroma<sup>2</sup>, dérivé de la trichromie. Si les images obtenues sont de qualité, le processus reste néanmoins difficile d'utilisation. Leurs recherches s'engagent alors sur de nouvelles pistes et aboutissent à l'invention de l'autochrome. Sur une même plaque sensible sont disséminés des millions de grains de fécule de pomme de terre teintés en trois couleurs. Ainsi constituée, la plaque est directement utilisable et son développement identique au noir et blanc de l'époque. *In fine* la plaque est un positif que l'on regarde par transparence ou par projection. Le brevet est déposé en 1903 mais il faudra attendre 1907 pour la commercialisation, tant se révèle ardue la mise en œuvre d'une fabrication industrielle.

Son usage relativement simple assure à l'autochrome un succès immédiat qui ne se démentira pas pendant quelque trente ans, jusqu'à l'apparition du Filmcolor (en plan film) en 1932 - l'année-même où l'autochrome devient disponible sur support souple -, puis du Lumicolor ultra-rapide (rouleau de pellicule). Ces films, beaucoup plus rapides que l'autochrome, autorisent des clichés de mouvements ou en faible lumière.

Tant professionnels qu'amateurs les photographes sont légion à adopter l'autochrome dont la granulation et la douceur de ton, en prolongeant l'esthétique des gravures aquarellées, séduisent le public.

La lenteur de l'émulsion, par ailleurs peu contrastée<sup>3</sup>, induit un choix particulier des thèmes photographiés. Les longs temps de pose et la difficulté à travailler dans la pénombre conduisent à privilégier des vues d'extérieur, de personnes campées calmement et donc à traduire le plus souvent des images bucoliques et sereines où le plein air le dispute à la douceur de vivre.

On ne manquera pas de remarquer qu'un tel constat s'applique à l'Impressionnisme. Le scandale de la célèbre exposition fondatrice chez Nadar en 1874, bien réel, occulte la très rapide adhésion du public à cette nouvelle forme de représentation. Dès la troisième exposition en 1877, les prémices du succès commencent à se faire sentir. Au sortir de l'humiliation de la guerre et du terrible épisode de la Commune, l'iconographie dépourvue de tout intellectualisme, le plaisir à chanter la nature (celle où l'on musarde le dimanche aux portes des villes) et les joyeuses retrouvailles entre amis, la poésie des jeux de lumière, la délicatesse d'un voile de brume et les reflets d'une eau miroitante répondent pleinement au besoin d'hédonisme de la nouvelle bourgeoisie.

L'autochrome fournit l'outil idéal pour faire sienne la vision du monde clamée par la peinture impressionniste. Les frères Lumière eux-mêmes y font allégeance. Un autochrome célèbre<sup>4</sup>, saisi devant la résidence familiale de La Ciotat, s'inspire directement du *Moulin de La Galette* de Renoir (1876) : famille et amis s'attardant à table sous les frondaisons dont le soleil projette l'ombre vibrante.

À l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle la photographie accède enfin à la reconnaissance de son potentiel artistique grâce aux Pictorialistes, tant anglais qu'américains. Le générique adopté pour les désigner est on ne peut plus explicite. Ils s'appliquent délibérément à transposer en photographie des effets picturaux. Quels effets picturaux ? Ceux de l'Impressionnisme, précisément, qui célèbre la vibration de la lumière. La photographie, art de la lumière, y trouve non seulement une source d'inspiration mais plus encore la véritable justification de son essence.

L'appropriation de la peinture par les photographes n'est pas réservée aux sphères de l'élite culturelle de Paris, Londres ou New York. Nombreux sont en province les amateurs à s'engager dans une démarche similaire, toute proportion gardée. La démocratisation offerte par l'autochrome instille une veine créative chez les notables éclairés.

La production de Julien Gérardin en fournit un exemple saisissant. Ce notaire nancéen se passionne pour la photographie comme l'atteste en 1899 son admission au sein de l'importante Société lorraine de photographie. Il adopte l'autochrome dès sa commercialisation et réalise en quelques années des milliers de vues. La collection, versée à l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy, recense en effet 6 370 plaques autochromes<sup>5</sup> au format 9x12.

Loin d'une fantaisie qui pimente l'ordinaire, la pratique de Gérardin est le fruit d'un véritable engagement. Il sillonne la Lorraine à la recherche de points de vue. Il approfondit ses thèmes en multipliant les images à l'envi, il revient sur le même site pour en épuiser les possibilités, il double fréquemment les clichés pour un infime changement de lumière ou de cadrage. Les thématiques sont peu nombreuses : essentiellement la nature (champs, forêts et rivières) saisie en pleine lumière ou au coucher du soleil et le pittoresque des villages voire de quelque ancienne ruine. Très rarement, sans doute porté par un événement particulier ou attiré par la force d'une couleur, il s'essaye à d'autres sujets : son entourage attablé, un soldat en uniforme, sa femme sur le marchepied d'une automobile rutilante.

Son thème de prédilection est donc la nature, et plus précisément encore la femme dans la nature. Des centaines d'images déclinent cette obsession. Un plan large où le paysage s'épanouit en un vaste décor et, généralement à mi-distance, une ou deux femmes pour l'habiter. Il ne faudrait pas y voir de simples prétextes à une photo de famille mais *a contrario* le prétexte d'une partie de campagne saisi comme une occasion artistique. Les femmes, armées de leurs ombrelles qui parachèvent leur silhouette, adoptent des poses convenues, avec toute la rigidité nécessaire pour éviter le moindre flou que rendent patent les longs temps d'exposition. Cette inclination à la présence féminine le conduira à tenter quelques nus, toujours dans la nature. Rien de sulfureux. Loin d'un Courbet voire d'un Manet, il inscrit ses images dans la lignée de l'allégorie propagée par l'académisme des Pompiers, d'ailleurs prolongée par des photographes tels que Fred Holland-Day.

L'attachement à décrire la nature ne découle pas exclusivement de l'atmosphère de l'École de Nancy dont affleurent très peu de témoignages tangibles (les courbes particulières d'un arbre), mais traduit avec évidence un lien revendiqué avec le paysage pictural porté par de multiples mouvances artistiques. Au-delà de l'immense intérêt historique et documentaire, le fonds Gérardin permet en effet d'appréhender la réception de la « grande » peinture chez les artistes amateurs. Il transparaît de cet ensemble une indéniable culture de l'image, une imprégnation profonde de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, et l'examineur attentif des plaques y décèle l'empreinte des principaux mouvements.

Le calvaire au coucher de soleil à Messein<sup>6</sup> s'apparente au Romantisme (Friedrich), le Vildus à Void-Vacon<sup>7</sup> et les venelles des villages de la vallée de la Plaine ont des langueurs de Corot. La sieste pendant la moisson à Pixérécourt<sup>8</sup> fait écho à l'iconographie de Millet et, d'une manière générale, de très nombreux paysages sont nettement redevables de l'école de Barbizon<sup>9</sup> (rappelons que, venus y rejoindre les peintres, Cuvelier, Le Gray et Marville ont travaillé eux-aussi en Forêt de Fontainebleau, jetant les premières bases de la photographie paysagère).

L'influence déterminante est bien sûr l'Impressionnisme. Les images d'arbres en fleur<sup>10</sup> et les scènes de campagne<sup>11</sup> prennent comme modèle général les œuvres impressionnistes, tant sur le versant de Pissarro et Sisley<sup>12</sup> que sur celui de Monet et Renoir<sup>13</sup>. L'omniprésente thématique des femmes au jardin fleuri<sup>14</sup> ou dans la campagne est empruntée au Monet des années 1866-1870. Quant aux images des serres de Jarville<sup>15</sup>, elles rappellent celles de Giverny. Certaines photographies frappent par leur similitude avérée avec des tableaux célèbres. Une image de meules de foin<sup>16</sup> évoque sans conteste la série de Monet (1890-1891), les multiples vues d'une femme dans les champs de Belle-Fontaine à Champigneulle<sup>17</sup> semblent une reprise directe des *Coquelicots* de Monet (1873), tout comme une autre vue dans le même secteur<sup>18</sup> reprend *Chemin montant dans les hautes herbes* de Renoir (1875).

Quelques rares images pointent des références plus tardives liées au Postimpressionnisme. La série consacrée à un groupe prenant le café au pied du perron de la maison de Jarville<sup>19</sup>, par le sujet et les recherches d'angle de vue et de distance à adopter, tisse un cousinage avec Vuillard.

Si Gérardin ne montre aucune influence de Pont-Aven, alors que Gauguin et ses émules se focalisent sur la prééminence de la couleur, c'est sans doute parce que leur geste est bien trop radical pour un artiste amateur. Les grandes surfaces de couleurs pures, mais également la volonté de placer dans la nature l'homme dans son essence primordiale (bestiale au dire des détracteurs) heurtent la bienséance et le bon goût bourgeois. De même, il n'affleure aucune trace de l'avant-garde

strictement contemporaine à Gérardin : ni Cubisme, ni Expressionnisme, ni Futurisme, ces grands mouvements pourtant essentiels pour la photographie. Nous l'avons dit, il faut à la bourgeoise du moment un art agréablement consensuel, traduisant une vie plaisante, pas une profonde réflexion sur la condition humaine ni un regard acéré porté sur la société.

Tel qu'il nous est parvenu, l'imposant corpus des photographies de Gérardin atteste d'une réelle prise en compte de la peinture du XIXe siècle. Il est difficile pour autant de trancher la part due à une connaissance directe (expositions, musées), celle puisée dans les publications, celle de l'habitus général par la propagation de modèles abondamment repris et déclinés, et enfin celle due à son intuition créatrice propre.

Cette remarque vaut pour un autre jeu d'influences. Car il ne faut pas manquer de relever les liens surprenants tissés avec les grands photographes. Une des rares images assurément prises hors région, un coucher de soleil sur la mer<sup>20</sup>, offre une troublante similitude avec la célèbre *Grande vague de Sète* de Le Gray (1857). Les images de sous-bois le soir<sup>21</sup> s'apparentent à certaines photographies de Steichen, notamment *Moonlight* (1906). Est-ce le fruit du hasard ? Peut-être Gérardin a-t-il eu l'occasion d'en voir des publications. La Société lorraine de photographie était-elle abonnée à *Camera Work*<sup>22</sup> ?

Léon Gimpel ne contemple pas l'histoire de l'art, il en écrit une page.

Si le génie d'un créateur se mesure à l'aune de son inventivité, de sa capacité à innover dans les différents champs de son domaine, alors assurément Gimpel est un très grand photographe.

Un esprit vif et curieux, bouillonnant de mille projets, infatigable expérimentateur technique, énergique acteur de la Modernité et cadreur audacieux, telle est l'image qui nous est parvenue de lui. Pour nous le rendre plus sympathique encore, il faut y ajouter le sens de l'humour, palpable notamment dans ses autoportraits qui témoignent d'une joyeuse autodérision.

Le 20 février 1944, il verse son fonds d'images<sup>23</sup> à la Société française de photographie. La prestigieuse institution l'avait admis dans ses rangs dès 1908, sous le parrainage des frères Lumières eux-mêmes. Il accompagne sa donation d'un épais manuscrit<sup>24</sup> : *Quarante ans de reportages photographiques. Souvenirs de Léon Gimpel, collaborateur à L'illustration (1897-1932) 1<sup>er</sup> volume*<sup>25</sup>. Écrit d'une plume alerte, ce récit, dont la verve traduit la passion qui l'anime, fournit mille détails sur ses choix photographiques (angle de vue, éclairage) et procure un précieux témoignage sur le *modus operandi* des photoreporters de l'époque. Peu disert sur sa vie personnelle, Gimpel y glisse néanmoins quelques éléments biographiques et éclaire son entrée dans la photographie.

Léon Gimpel, benjamin de la famille, naît en 1873 à Strasbourg, c'est-à-dire nouvellement en Allemagne. Il n'y vit que quelques mois puisque ses parents, par patriotisme, décident de fuir l'Alsace annexée et s'installent à Paris. C'est au service de l'entreprise familiale de draps et tissus qu'il débute sa vie active, en tant que représentant de commerce. Il parcourt la France entière et lui vient l'envie de fixer l'image des paysages traversés et des gens rencontrés. Le 31 août 1897, chez Demaria Frères à Paris, il tient en main son premier appareil photographique, un Belek 9x12. Outre les paysages, ses images trahissent déjà l'âme d'un reporter : habitants en tenues folkloriques, mariages... Il consacre de plus en plus de temps à la photographie en réalisant de petits reportages qu'accepte de publier la revue

anglaise *King of Illustrated Papers*, par l'entremise de Paul Géniaux<sup>26</sup>. Les contacts pris avec les périodiques français finissent par porter leurs fruits. Le 8 mars 1900, *La vie illustrée* le dépêche d'urgence pour couvrir le terrible incendie qui ravage le Théâtre français. Ce premier reportage publié en France inaugure sa carrière. En 1904 débute sa participation à *L'illustration* dont il devient un des collaborateurs attirés les plus prisés.

En contact étroit avec les frères Lumière à partir de 1904, Gimpel se passionne pour l'autochrome au point de le qualifier ultérieurement de « huitième merveille du monde »<sup>27</sup> ! Il contribue auprès des Lumière à son amélioration technique et organise avec eux la première démonstration publique de l'autochrome, au siège de *L'illustration*, le 10 juin 1907. À peine quelques jours plus tard, Gimpel et *L'illustration* créent un autre évènement retentissant, unanimement salué. Le *portrait des souverains du Danemark*, publié le 22 juin 1907, est le premier cliché en couleur paru dans la presse (inaugurant par là l'application de l'autochrome à l'actualité). Il ne s'agit pas d'un éphémère coup d'éclat. Gimpel va couramment utiliser l'autochrome sur le terrain (malgré les longs temps de pose), ce qui fait de lui le pionnier du photoreportage en couleur.

Insatiable chercheur technique, il analyse, il expérimente, il perfectionne. En décembre 1910, selon ses mémoires<sup>28</sup>, il débute ses tentatives d'« hypersensibilisation » de la plaque autochrome qui aboutissent en 1913, avec la collaboration de Fernand Monpillard<sup>29</sup>, à « multiplier par trente la sensibilité des plaques du commerce »<sup>30</sup>. S'il vise par là à atteindre l'instantané<sup>31</sup>, ses recherches rejoignent son travail sur la couleur. Car, en parallèle, il recourt à l'autochrome en 1911 pour ses premiers essais d'anaglyphes<sup>32</sup>, dont il développe la méthode dans l'entre deux guerres. Pour l'anaglyphe il lui faut pousser à l'extrême les capacités chromatiques de l'autochrome. Il en fait reculer les limites pour obtenir des couleurs franches et saturées. Oubliée, la suavité des tons qui fait l'orgueil de l'autochrome !

Les illuminations nocturnes de Paris lui fournissent un inégalable terrain d'exploration et d'application. Il se confronte très tôt aux difficultés de la prise de vue d'éclairages électriques : le 18 décembre 1910, il fixe sur un autochrome 18x24 la façade du Grand Palais éclairée de mille feux à l'occasion du 12<sup>e</sup> Salon de l'automobile et du cycle qui s'y tient. Mais c'est le « Paris ville lumière » qui lui offre pendant une douzaine d'années la magnifique opportunité de mettre ses avancées chimiques au profit d'images saisissantes. Paris, à la suite de quelques métropoles, adopte le tube de néon et les ampoules comme outils progressistes, adhérant à l'« architecture of the night »<sup>33</sup>, déjà conceptualisée à l'époque par certains urbanistes<sup>34</sup>. À l'approche de Noël, les grands magasins se parent de formidables animations lumineuses. Initiée pour Noël 1918, cette décoration s'amplifie au fil des ans, au gré des évolutions techniques et poussée par l'émulation des magasins qui rivalisent d'inventivité spectaculaire. Tous s'arrachent les services de Fernand Jacopozzi<sup>35</sup>, ingénieur électricien de génie, honoré pour sa conception du faux Paris nocturne (leurre pour détourner les bombardiers allemands à la fin de la guerre), célèbre d'avoir en 1925 illuminé la tour Eiffel du nom de Citroën<sup>36</sup> (extravagante publicité photographiée par Gimpel). Jacopozzi met au point des systèmes qui permettent de décaler les départs lumineux des différentes parties du décor. Les effets créés par cet éclairage vivant fascinent Gimpel. Son admiration se nourrit de points communs qui rapprochent les deux hommes : inventivité scientifique, imagination artistique et exaltation de la Modernité.

Gimpel restitue magistralement la féerie lumineuse, plus encore, il la sublime pour atteindre des images d'un graphisme exceptionnel. Le noir de la nuit est griffé de lignes stridentes, le lettrage des enseignes se métamorphose en un dynamique réseau de traits, les halos colorés vibrent de mille étincelles.

Paris est alors une capitale des plus actives, qui multiplie les événements exceptionnels tels que l'Exposition coloniale internationale de 1931<sup>37</sup>. Outre l'érection du palais de la Porte Dorée<sup>38</sup>, la prouesse architecturale spectaculaire de la France consiste à dresser une réplique à l'échelle 1 du temple d'Angkor-Vat, magnifiée la nuit par une mise en lumière somptueuse. Gimpel y accourt. Une de ses photographies<sup>39</sup>, en particulier, atteint un sommet plastique : les façades du temple se découpent en aplats de couleurs franches, renforcés par le fort contraste du ciel noir, les reflets colorés animent l'obscurité des bassins. Ce rendu puissant est le fruit de ses travaux pour l'anaglyphe. À l'opposé tant de la douceur que de l'imagerie habituellement attachées à l'autochrome, une telle image s'inscrit dans l'art le plus moderne de son temps.

L'exposition universelle de 1937 procure à Gimpel son ultime grand sujet nocturne. Il photographie en plan large, dressant de véritables paysages urbains où le rythme de vifs impacts fait contrepoint à des surfaces subtilement colorées. C'est le chant du cygne de l'autochrome, supplanté par le filmcolor. Apogée de ses photographies d'illumination, Gimpel n'y laisse rien transparaître du pesant climat politique qui ronge l'exposition. La guerre est en marche - Picasso vient de terminer *Guernica* pour le pavillon espagnol -, la guerre qui l'obligera, lui, d'origine juive, et son épouse à fuir Paris pour la (provisoire) zone libre, dans le Béarn. Ils y resteront après la libération, il y mourra en 1948.

Lors de la précédente guerre, une rencontre fortuite au détour d'une rue du 2<sup>e</sup> arrondissement entraîne Gimpel dans une aventure étonnante. Rue Greneta, à deux pas du Sentier, il croise un groupe d'enfants en train de jouer à la guerre. Le dialogue s'engage, des liens se nouent. Il se propose de les photographier. Pendant plusieurs semaines, le dimanche car ce jour-là ce quartier très actif offre « *le calme d'une petite ville de province* »<sup>40</sup>, il accompagne et dirige la petite troupe, organisant avec eux des saynètes qui créent une « *petite typologie des images de la grande Guerre* »<sup>41</sup> : scènes de tranchées, survol d'un aviateur, secours d'une infirmière, remise de médailles et même exécution d'un ennemi.

Le récit savoureux<sup>42</sup> qu'en livre Gimpel montre combien il se délecte à ces jeux. Il n'en néglige pas pour autant les images. Il prend systématiquement un premier cliché en noir et blanc puis un second en autochrome. Il se couche pour des prises de vue au ras du sol, il monte à l'étage pour des plongées. Quelques flous transparaissent, certains involontaires (les enfants ont parfois du mal à rester figés), d'autres sont au service de l'image : l'aviateur, dont l'appareil (caisse de bois) est suspendu à un lampadaire, donne l'illusion de vitesse.

*L'illustration* se désintéresse du sujet, en revanche *Lectures pour tous* répond à l'insistance de Gimpel en publiant neuf photographies le 15 octobre 1915 et les établissements Lumière réalisent de grands tirages qui vont trôner dans leur vitrine de la rue de Rivoli, pour la plus grande fierté des petits poilus.

Les enfants jouent à la guerre, comme dans les cours de récréation, pour évacuer la pression qui les entoure, sans en connaître la douloureuse réalité. À la fin de l'été 1915, quand la petite armée de Gimpel manœuvre rue Greneta, Paris n'est pas encore sous la menace des bombardements.

Anecdotique, *La guerre chez les gosses ?* Avec le recul d'un siècle, cet ensemble prend une réelle importance en alimentant la réflexion sur la réception de la guerre par les enfants et plus précisément sur l'implication qu'on a pu leur imposer lors de la grande Guerre.

Nous sommes tous bouleversés par ce qu'endurent les enfants pris dans la tourmente des conflits, en Ukraine, en Syrie... et il nous semble que tout doit être mis en œuvre pour les soustraire à cette horreur, non seulement physiquement mais aussi mentalement. Il en va d'une tout autre pensée en 1914-18. Si l'on prend soin de déplacer femmes et enfants hors des zones de combats, pour autant, à l'arrière, on entretient farouchement l'état de guerre, on encourage sciemment les pulsions martiales chez les plus jeunes, on en attise l'esprit belliqueux.

Il s'agit tout d'abord de maintenir vivace l'élan patriotique pour faire accepter les restrictions imposées par l'effort de guerre et pour nourrir par ricochet le moral des troupes au front (lors des permissions et par les échanges épistolaires). L'héroïsation du poilu comme un modèle va dans ce sens. À ce stade l'enfant est utilisé comme levier pour atteindre l'ensemble de la famille (son moral se propage à l'ensemble du foyer).

Inavouables mais véridiques sont d'autres visées cyniquement directes. Tant l'état-major que les dirigeants politiques mesurent la nécessité d'avoir des troupes en devenir. On ne sait combien de temps va durer ce conflit qui mange les hommes par milliers, il est impérieux de constituer une réserve potentielle de futurs soldats, avec la conscience que leur motivation risque d'être plus émoussée que celle de leurs pères. Il faut donc alimenter la flamme guerrière dans l'esprit des plus jeunes pour les préparer psychologiquement à se faire appeler sous les drapeaux. Une pléthore d'éléments peut être versée pour attester de cette volonté. Contentons-nous de quelques repères. Concernant les adolescents, l'arrivée en France du mouvement scout (vers 1911), en particulier les Éclaireurs tant religieux que laïcs, pallie à la disparition des bataillons scolaires et instaure une préparation revendiquée à l'intervention des jeunes dans des missions militaires annexes aux combats (observation, transport). Pour les plus petits, on salue et encourage la mise en vente de costumes militaires et d'armes jouets. Avec la collaboration de l'armée qui fournit des schémas simplifiés<sup>43</sup> de matériel militaire et des modèles d'uniformes, l'imagerie Pellerin à Épinal multiplie les planches consacrées à la guerre<sup>44</sup>, notamment des images à découper pour la construction de « panoramas ». Une planche de 1916<sup>45</sup>, monstrueusement comique, décline un bambin dans son lange arborant divers couvre-chefs militaires et brandissant un fusil. Son titre : « *Graines de poilus* ». La relève est assurée.

Tout comme ses contemporains, Gimpel n'a évidemment pas conscience de tels enjeux. Cette parenthèse dans sa carrière est un délassément pétri de profonde humanité. Même s'il connaît la réalité militaire par quelques reportages sur le front, il s'amuse autant que les enfants. À l'inverse du sensationnel des grands reportages il se mêle aux gamins des rues avec tendresse pour relater leurs exploits enfantins. Autant ses images que son récit clament qu'il les aime sincèrement.

Qu'il consacre des dimanches à mettre en scène sa petite armée, à bricoler avec les marmots tous les accessoires nécessaires, à traquer les recoins aux décors propices, enfin, à les photographier avec tout le sérieux de son professionnalisme et qu'il passe des heures dans le laboratoire, allant jusqu'à entreprendre des photomontages, en dit beaucoup sur l'attachante personnalité de l'homme.

Pierre van Tieghem

## notes

1. Il faut saisir à la suite trois clichés au cadrage rigoureusement identique.
2. ALL pour Auguste et Louis Lumière.
3. contrairement au procédé ALL Chroma.
4. Frères Lumière, *Repas familial Lumière à La Ciotat*, 1910, autochrome, Institut Lumière, réf. 06-012. Louis et Auguste sont présents sur le cliché.
5. Les plaques sont consultables sur le site <https://autochromes.ensad-nancy.eu>.  
Les notes suivantes, concernant les images citées dans le texte, renvoient aux références sur le site.
6. réf. \_0051.
7. réf. \_0103.
8. réf. \_0054.
9. Par exemple : réf. \_3512.
10. Par exemple : réf. \_0003 et réf. \_3530.
11. Par exemple : réf. \_3635.
12. Par exemple : réf. \_1793 et réf. \_4496.
13. Par exemple : réf. \_0031.
14. Par exemple : réf. \_5444.
15. Par exemple : réf. \_0920.
16. réf. \_6117.
17. Par exemple : réf. \_1189.
18. réf. \_1195.
19. Par exemple : réf. \_0048.
20. réf. \_4528.
21. Particulièrement : réf. \_4305.
22. Revue trimestrielle éditée à New York de 1903 à 1917, organe de *Photo-Secession*, groupe de photographes réunis autour d'Alfred Stieglitz. Cette revue a fortement contribué à définir « l'art » photographique et a diffusé aux quatre coins du monde les images de ses protagonistes (Steichen, Käsebier, Coburn...).
23. 1 200 autochromes, 800 stéréogrammes, 2 000 plaques de projection en noir et blanc. Les archives de *L'illustration* conservent d'autres plaques dont certaines ont été récemment mises en vente (le musée d'Orsay en a acquis quelques unes).
24. 398 pages.
25. La suite de ses mémoires nous est inconnue. Avait-il commencé à la rédiger ?
26. Paul Géniaux (1873-1929), photographe français.
27. In *Quarante ans de reportages... Op. Cit.*
28. *Op. Cit.* p.47 bis.
29. Le photographe Fernand Monpillard (1865-1937), lui aussi membre de la SFP, a effectué de nombreuses recherches poussées (publiées).
30. Cf. Léon Gimpel, « Mes grands reportages » in *Études photographiques* [en ligne] n°19, décembre 2006, note 17.
31. Léon Gimpel, *Le centième de seconde en autochromie et l'instantané nocturne sur plaque noire avec l'éclairage ordinaire par hypersensibilisation*, Bulletin de la Société française de photographie, 5, 1922, p.130-145.
32. L'anaglyphe tend à rendre la sensation de relief par une vision stéréoscopique à travers un appareil binoculaire permettant de visionner simultanément deux images (l'une rouge, l'autre bleu-vert).
33. Terme inventé en 1931 par l'architecte américain Raymond Hood (1881-1934).
34. Tels que Walter Kurt Behrendt (1884-1945) et Hugo Häring (1882-1958).
35. Fernand(o) Jacopozi (1877-1932). Pour mieux le connaître, consulter l'excellent site : <https://fernandojacopozi.com>.
36. Cette publicité lumineuse, prouesse technique, est mise en place lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925. Elle restera néanmoins en place jusqu'en 1934. Quelques vidéos sont disponibles sur le site mentionné note précédente.



37. Du 6 mai au 15 novembre 1931. Son étendue, depuis la Porte Dorée, couvre une partie du Bois de Vincennes.
38. En tant que Musée des colonies. Actuel Musée national de l'histoire de l'immigration depuis 2012.
39. Réalisée le 22 juillet 1931. Il a déjà photographié le temple le 18 mai précédent, quelques jours après l'inauguration.
40. Propos de Gimpel. <https://observatoire.rencontres-arles.com/fr/auteurs/view/227/leon-gimpel/?of=17>.
41. Lucie Lebart, commissaire de l'exposition *La guerre des gosses*, Les rencontres d'Arles 2014, catalogue p.352.
42. Cf. note 40.
43. Par crainte de l'espionnage.
44. Collectif, *14/18. L'enfant découpait des images*, catalogue de l'exposition éponyme, Épinal, Musée de l'image, 2014.
45. Georges Morinet, illustrateur, *Graines de poilus*, Pellerin & Cie, 1916, lithographie coloriée au pochoir, coll. Musée de l'image, Épinal.