

Christian Joschke

LA VOCATION DE LA PHOTOGRAPHIE AMATEUR : HAMBOURG (1893 - 1900).

L'activité photographique a permis, à la fin du XIXe siècle, que soient transmis à un public d'amateur des modèles issus de théories artistiques ou de vulgarisation scientifique. S'appuyant sur une sociabilité de clubs et dotée d'un important appareil institutionnel et éditorial, elle nous a transmis des sources nombreuses et variées qui décrivent les images et les usages. La base structurelle du phénomène, les progrès de l'industrie photographique et la multiplication des clubs, justifie qu'on parle de véritable essor de la pratique photographique pour la période qui suit les années 1880¹. Mais la quête incertaine, par les photographes amateurs, d'une légitimité culturelle explique qu'on ne puisse guère décrire sans hésiter la spécificité de ces images photographiques, dont la production est principalement déterminée par le goût de ces amateurs pour la sociabilité de clubs. La disparité des thèmes exploités par les articles et les conférences révèle le tâtonnement des photographes amateurs et marque la volonté d'élaborer, dans le cadre d'une telle activité, un discours sur l'image photographique. Portant tantôt sur les principes de composition des images, tantôt sur l'utilité de la photographie dans des domaines scientifiques variés, ces textes illustrent l'attention que les amateurs portent aux divers usages de la photographie.

Deux facteurs font que dans le Hambourg de la fin du XIXe siècle, cette recherche de légitimité a trouvé de nombreuses expressions. Le premier provient d'une caractéristique de l'Allemagne de cette époque : c'est l'importance traditionnelle de la structure associative dans la société civile allemande et, plus particulièrement, la multiplication des sociétés savantes et des associations dans les dernières décennies du XIXe siècle, parmi lesquelles les associations de loisirs artistiques². Le second est propre à Hambourg. Dominée par une bourgeoisie industrielle (*Wirtschaftsbürgertum*), la ville ne s'est dotée que très tardivement des institutions culturelles requises pour une agglomération de cette taille, la création du musée des Beaux-Arts datant de 1869 et ses premières acquisitions de quelque importance de 1886. Pour répondre au besoin de cette population peu cultivée à la recherche d'une formation intellectuelle, ces institutions récentes multiplient les expositions, les conférences, les cours d'histoire de l'art. Parallèlement aux institutions officielles, la vie associative répond, elle aussi, au besoin de formation intellectuelle, de sorte que les institutions culturelles et les associations entretiennent des rapports étroits. De là l'intérêt pour les associations de photographes amateurs affiché par le nouveau directeur de la *Kunsthalle* nommé en 1886, Alfred Lichtwark, au cours de la première décennie de son mandat. En se présentant comme le relais institutionnel de cette pratique associative, il ne cesse de faire appel aux photographes amateurs, et souligne les bénéfices de la pratique photographique pour la formation artistique. Nous nous arrêterons sur ce personnage central du milieu culturel de Hambourg.

Cette situation pourrait être analysée comme une configuration dualiste de la photographie amateur, qui tendrait néanmoins à biaiser la question des conditions

dans lesquelles sont transmis les modèles culturels. D'un côté, le discours abstrait des brochures et articles de Lichtwark, produits d'une institution culturelle peu sensible aux nuances de la pratique amateur. De l'autre, le discours des amateurs eux-mêmes, présent dans les revues de photographie amateur et plus proche de leur préoccupations concrètes, de leurs passions. Pour cerner les pratiques, il faudrait ainsi mener une critique externe, en comparant les textes de Lichtwark, qui concentrent des représentations sur l'usage des images, avec le discours des amateurs, jugés plus fidèles au loisir photographique ; des différences ainsi soulignées naîtrait une connaissance des pratiques, seule capable d'expliquer les conditions favorables à l'intériorisation de modèles culturels par l'image. Mais n'est-ce pas donner trop de crédit aux discours d'amateurs, qui souvent, en mal d'inspiration, reproduisent celui des institutions, et trop peu à celui de Lichtwark qui reste, malgré tout, sensible à l'évolution de son public ? Ne faut-il pas dès lors considérer la volonté de tout locuteur de s'adapter aux dispositions d'un public ? Une doctrine est rarement immuable et présente des variations grandes ou infimes qui nous renseignent sur ses destinataires. En privilégiant la critique interne, nous mettrons ici l'accent sur une variation révélatrice du discours de Lichtwark, car elle est l'indice de changements plus profonds dans l'intérêt que les photographes amateurs portent à leur pratique.

L'institution d'un loisir

En 1893, Alfred Lichtwark décide de faire organiser à la *Kunsthalle* de Hambourg une grande exposition internationale de photographie d'amateurs, qui, par son principe et par son envergure, ne connaît pas de précédent. Il en confie l'organisation à son ami Ernst Juhl, directeur du *Amateur-Photographen-Verein* (Association des photographes amateurs) fondé en 1891 ; ce club, qui enregistre, entre 1891 et 1895, une progression de 72 à 132 adhérents, est alors à Hambourg le premier de ce type et sert de modèle pour la création d'autres sociétés : la *Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie*, qui prend son relais en 1895, la *Freie Vereinigung von Amateurphotographen*, club concurrent fondé en 1898, la *Vereinigung von Amateur-Photographen zu Altona* et le club plus populaire *Kamera Klub Hammerbrook* fondé en 1908³. L'originalité de l'exposition réside d'une part dans le principe démocratique affiché : il s'agit d'exposer, sans motifs ni genre imposés, presque toutes les images des photographes candidats : on y trouve donc rassemblés les paysages et portraits des meilleurs pictorialistes viennois, parisiens ou londoniens et ceux des photographes débutants. D'autre part, l'envergure de cet événement culturel est, lui aussi, d'une grande nouveauté : diffusé dans de nombreuses revues de photographie et transmis à l'étranger par la voie diplomatique, l'appel à candidature réunit 417 exposants et plus de 5000 photographies, et l'exposition amène environ 13000 visiteurs en 51 jours⁴. Enfin cette exposition réunit exclusivement - c'est la seule condition d'admission - des photographes amateurs. Elle reprend ainsi à son compte l'opposition entre professionnels et amateurs, abondamment présente dans les revues de photographies.

Avec cette exposition, Lichtwark tente donc de donner à Hambourg l'image d'une ville dynamique au plan culturel. Pourtant, le besoin culturel de la ville de Hambourg, s'il contribue à expliquer l'importance médiatique et financière donnée à cette exposition, ne justifie guère le recours aux seuls photographes amateurs. A ce

besoin aurait sans doute mieux répondu un salon de peinture. L'importance que leur activité acquiert aux yeux de cette institution artistique relève tout d'abord d'un enjeu stratégique. Convaincu de l'efficacité du relais associatif, Lichtwark prône une collaboration étroite entre le musée et les associations artistiques. Les associations de photographes, qui représentent en 1893 une forme de sociabilité artistique nouvelle amenée à s'étendre, constituent pour Lichtwark un public privilégié et, par définition, sensible aux images, qu'il faut désormais fidéliser. Le terme de "photographe amateur" représente un ensemble flou qui peut alors englober un public très large d'usagers d'appareils photographiques. A l'instar d'un grand nombre d'articles publiés dans les revues de photographes amateurs, Lichtwark lui donne une définition en creux, qui l'oppose au photographe d'atelier limitant son travail au portrait et contraint à la productivité. A l'inverse de celui-ci, l'amateur aurait tout le loisir d'expérimenter les techniques variées de la photographie, tout le temps de réussir les portraits de ses proches et toute la liberté de choisir d'autres motifs, quand le photographe professionnel reste cantonné au portrait.

Si la figure de l'amateur est ainsi glorifiée, c'est que la pratique photographique au sein d'associations connaît un développement important à partir du milieu des années 1880. Tout d'abord parce que la photographie devient accessible à une bourgeoisie et à une petite bourgeoisie. Les innovations techniques et chimiques permettent de réduire la quantité de matériel nécessaire pour la prise de vue et facilite la préparation des plaques également commercialisées, de sorte qu'on pratique désormais la photographie de manière occasionnelle et sans formation préalable. Un important réseau de magasins et de vente par correspondance se constitue au cours de ces années, qui propose son matériel dans les revues, des catalogues ou des almanachs⁵. La diffusion de manuels d'initiation à la technique photographique et de formation aux principes de composition en photographie contribue également à produire les conditions d'un élargissement de la photographie à un public nouveau. Elle devient, comme en témoignent les plans d'architecture des maisons bourgeoises, les manuels de savoir vivre et les revues destinées à la nouvelle bourgeoisie, un loisir incontournable de la vie domestique : si le laboratoire figure avec le fumoir parmi les lieux de sociabilité masculine dans l'espace domestique, il est aussi le lieu de la retraite solitaire et d'une expérience intime avec la chimie ; la prise de vue, quant à elle, se fait en famille au cours des loisirs, des promenades ou des vacances⁶. De plus, le loisir photographique se pratique en club, lieu de sociabilité très affectueux, à une époque où l'association devient le cadre des activités les plus diverses : à côté des grandes sociétés savantes, comme les associations d'histoire et d'histoire de l'art, des orchestres et des *Männergessangsvereine*, on trouve aussi des associations d'alpinistes, d'excursionnistes, de protection du patrimoine (*Heimatschutz*) et de photographes amateurs⁷. Les associations photographiques de sociabilité majoritairement masculine - les femmes sont progressivement admises dans la *Gesellschaft* - réunissent leurs membres toutes les deux semaines pour comparer et commenter leurs images, s'échanger des conseils techniques ; elles proposent des conférences qui portent tantôt sur l'évolution de la technique photographique, tantôt sur les nouvelles utilisations de ce médium ; elles participent à des concours de photographie, dont l'exposition de Hambourg, celle d'Amsterdam en 1895, celle de Berlin et celle de Haarlem en 1896 ; elles ont enfin une activité éditoriale grâce aux revues qui sont chacune l'organe de plusieurs de ces associations⁸. En s'adressant

à ces amateurs, Lichtwark tente donc de se constituer un public nouveau, large et prometteur.

A l'enjeu stratégique de cet appel aux photographes amateurs, s'ajoute un enjeu culturel. Cette initiative répond à une volonté d'éducation artistique du public, que le directeur de la *Kunsthalle* a fait sienne, intériorisant ainsi la fonction dévolue à l'institution qu'il dirige. A de nombreuses reprises, ses amis et ses biographes ont fait le rapprochement entre l'homme et l'institution, expliquant ainsi le paternalisme de Lichtwark. Après une ascension sociale rapide réalisée au sein des institutions culturelles allemandes, il devient un notable important à Hambourg, très proche du maire ainsi que de son maître et ami Justus Brinckmann, directeur du Musée d'art et d'industrie (*Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*). Les effets stimulants de cette ascension sociale semblent relayés par la jeunesse de l'institution qu'il dirige. L'avenir glorieux promis à la *Kunsthalle* permet à Lichtwark d'exprimer l'ambition d'égaliser les capitales européennes sur le plan culturel. Poussé, aux yeux de ses biographes, par ce double élan personnel et institutionnel, Lichtwark adopte un discours paternaliste sur l'éducation du peuple, qu'il exprime dans nombre de publications indépendantes, présentées sous forme de petites brochures décorées⁹. Il théorise ainsi le concept de *Dilettantismus* répété avec insistance dans tous ses écrits et érigé en véritable mouvement culturel (la *Dilettantismus-Bewegung*)¹⁰. Par ce terme, il reprend le thème de la *Bildung* à la manière du libéralisme du début du siècle, en formulant l'exigence d'une éducation du peuple nécessaire tant à l'unité nationale qu'à la démocratie¹¹. Il s'agit pour Lichtwark de promouvoir une éducation artistique par la pratique en amateur des arts décoratifs, de la peinture et de la photographie, dans un discours élogieux envers ce type de loisirs. Avec des accents wagnériens, il vante la recherche des instincts artistiques de chaque individu, instincts où s'exprimerait également le caractère national allemand. Cette faculté artistique ainsi acquise permettrait à chacun de s'élever contre l'autorité arbitraire de la critique d'art, qualifiée de discours sans contenu, et impropre, aux yeux de Lichtwark, à retranscrire une expérience esthétique. Seul pourrait comprendre l'art celui qui a fait l'expérience de l'élaboration des images et qui a donc intériorisé les catégories nécessaires à la genèse d'une oeuvre.

L'appel aux photographes amateurs s'inscrit donc dans une logique d'encouragement au *Dilettantismus*, qui place la photographie dans un ensemble d'activités domestiques de loisir artistique. Mais Lichtwark souligne également les spécificités de la photographie par rapport à cet ensemble. Portant essentiellement sur la composition des images, le discours sur les qualités artistiques de la photographie prône l'éducation du regard plutôt que celle de la main. Au cours d'une excursion, l'oeil regarde la nature à travers le filtre de son appareil, en somme à travers un cadre qui l'oblige à composer spontanément des images dès qu'un sujet se présente ; ce qui amène Lichtwark à proposer aux photographes amateurs qui abandonneraient momentanément leur appareil de se munir de cadres en cartons pour s'exercer à la composition des images¹². Les livres d'initiation à la photographie publiés au cours de la dernière décennie du XIXe siècle insistent eux aussi surtout sur la composition, désormais principal critère de qualité artistique, le style et le savoir-faire s'exprimant désormais moins dans la facture des images (le tirage à la gomme bichromatée permet bien sûr de travailler la facture des images, mais il est peu évoqué et reste réservé à l'élite pictorialiste)¹³. Par ailleurs, la spécificité de la photographie provient de la possibilité d'une création instantanée

des images. Le regard doit donc capter la beauté instantanée de la nature, être attentif à tout type de variations climatiques, à la perspective atmosphérique, à l'orientation de la lumière et aux saisons. Pour mettre en valeur toutes ces qualités requises pour le loisir photographique, Lichtwark adopte un discours mêlant le thème des apparitions furtives à celui de l'expérience immédiate de la nature. La photographie est pour lui un art de la composition et de la capture de l'instant toutes deux rendues possibles par une empathie du photographe avec la nature également présente dans le discours de la *Lebensreformbewegung*, le *Mouvement de réforme de la vie*, où la germanité s'exprime dans une relation immédiate et primitive avec les éléments¹⁴.

L'organisation de la grande exposition de photographie d'amateurs à la *Kunsthalle* de Hambourg en 1893 relève donc du double enjeu stratégique et culturel de constituer et fidéliser un public à la *Kunsthalle* et de lui transmettre, par le biais de la photographie, les rudiments d'une éducation artistique. Deux conclusions se dégagent donc dès maintenant. Il semble d'une part qu'un large public (au moins les 417 exposants) ait été sensible à ce discours artistique sur la photographie. D'autre part la volonté d'utiliser la photographie d'amateurs pour transmettre une éducation artistique ne se rapportait pas au contenu des images mais bien à leur forme. Il ne s'agissait pas de prôner l'éducation artistique par la reproduction des oeuvres d'art, mais par la production d'images.

Des perspectives nouvelles

Par un droit de réponse publié le 10 octobre 1900 dans la revue *Die Heimat (La petite patrie)*, un journal mensuel publié par l'*Association pour la géographie et l'écologie du Schleswig-Holstein, Hambourg et Lübeck*, Lichtwark répond à ce qu'il considère comme une usurpation. L'auteur d'un article du numéro précédent avait félicité la *Société des photographes amateurs de Dresde* d'avoir été à l'origine de l'utilisation ethnographique de la photographie d'amateurs, grâce à un appel destiné aux clubs visant à constituer un fonds documentaire prévu à cet usage. Ce projet est considéré par le rédacteur de cet article comme le premier projet qui fasse le lien entre les photographes amateurs et les ethnographes. Alfred Lichtwark réagit sévèrement à cette affirmation, puisque, écrit-il, il a lui-même formulé l'hypothèse d'une telle utilisation de la photographie amateur, dans son ouvrage publié à la suite de l'exposition de 1893 : *Die Bedeutung der Amateur-Photographie (La signification de la photographie amateur, 1894)*. Pour se justifier il en cite le passage suivant, ici traduit par mes soins :

"Si l'on parvenait à une entente entre l'association des photographes amateurs et l'association du musée, on pourrait alors rassembler dans le musée historique de Hambourg, grâce aux épreuves d'amateurs, un matériau qui constituerait un trésor unique. Non seulement, on pourrait ainsi saisir l'image d'antiquités qu' à cause de leur taille on ne peut mobiliser pour une collection, mais on pourrait conserver une image de notre temps, comme nous n'en possédons pas des époques antérieures. A l'aide d'un système simple, on pourrait représenter l'état de notre ville et de sa périphérie dans son évolution constante, nos costumes, la vie de notre peuple et de notre société, on pourrait représenter, dans leur apparition immédiate, les événements de la vie publique et les portraits des hommes et des femmes éminents. L'association des photographes

amateurs propose quant à elle son aide et a invité le comité de l'association du musée à assister à cette conférence. Puisse cette entente porter les fruits que nous sommes en droit d'attendre."¹⁵

Puisque ces quelques lignes exposent sans ambiguïté l'hypothèse d'une valeur documentaire de la photographie amateur, elles semblent parfaitement appuyer l'intervention de Lichtwark. Néanmoins, cet argument est indéniablement secondaire par rapport à l'ensemble de son discours et incompatible avec ses théories sur la vocation artistique de la photographie. Lichtwark revendique donc paradoxalement la paternité d'un discours qui contredit un élément de sa théorie le mieux accepté par son entourage et son public, le concept de *Dilettantismus*.

Lichtwark paraît animé par une quête de reconnaissance. Tout d'abord parce que la photographie d'amateurs poursuit son essor : en 1896, on organise dans l'enceinte du *Reichtag* de Berlin une exposition de photographies, dont une large part est consacrée aux amateurs ; les industriels fabricants de produits photographiques commencent à exprimer, à la fin des années 1890, leur vif intérêt pour la pratique en amateur¹⁶. Touché par les divers liens institutionnels établis entre les clubs de photographes et les industriels, les musées et les lieux d'expositions, Lichtwark semble souhaiter qu'on lui reconnaisse d'avoir été à l'origine du premier relais institutionnel de la photographie amateur. De plus, la revue dans laquelle est publié l'article dénoncé couvre une aire géographique englobant Hambourg : Lichtwark perdrait ainsi, chez lui, le monopole du discours sur la photographie d'amateurs. Enfin, sa visibilité dans les revues de photographie amateur décroît et son discours sur l'éducation artistique par la photographie perd de son influence. Entre 1893 et 1900 il ne publie qu'un seul article sur ce sujet ; et quand le thème de l'éducation artistique est exploité par d'autres auteurs, ceux-ci, ne pouvant reprendre à leur compte le paternalisme d'un directeur de musée comme Lichtwark, se noient dans les précautions rhétoriques visant à montrer que les sujets de cette éducation par la photographie ne sont pas les photographes eux-mêmes mais un public non défini¹⁷. Conscient de sa perte d'influence sur ce domaine florissant bien que secondaire, Lichtwark souhaite donc réaffirmer son importance. Certes, les moyens employés pour réaffirmer cette paternité sont insuffisants. Mais, réfléchi ou non, le fait qu'il trahisse l'impératif artistique qui dominait pourtant son discours montre une modification profonde des sensibilités du public visé, les photographes amateurs.

Photographie et *Heimatkunde*

Entre 1890 et 1910, une évolution lente et régulière amène les photographes amateurs d'abord convaincus de pratiquer un loisir artistique, à s'adonner au relevé documentaire du territoire qu'ils parcourent. Les textes d'initiation à la photographie, les articles de revues de photographie d'amateurs et les petites brochures destinées aux loisirs de la bourgeoisie glissent d'un paradigme artistique, où la composition et les traits formels des images sont mis en relief, vers un paradigme documentaire du loisir photographique, où se manifeste l'intérêt croissant pour le motif.

Ce glissement s'accomplit sous une influence extérieure que Lichtwark n'ignore pas lorsqu'il répond à l'article de la revue *Heimat*. Dans les années 1890 paraissent, notamment dans la revue autrichienne *Wiener Photographische Blätter*, plusieurs


articles vantant la collaboration des sociétés d'ethnographie régionale et des clubs de photographes amateurs. Ces parutions s'expliquent par le paysage institutionnel de la fin du XIXe siècle, où apparaît un grand nombre de sociétés d'ethnographie régionale portées par une bourgeoisie intellectuelle en quête de notabilité. Berlin, la Saxe (Dresde), Vienne mais aussi la Hesse (Giessen), la Rhénanie-Westphalie (Elberfeld), la Suisse (Bâle) comptent désormais chacune une société d'ethnologie (*Gesellschaft für Volkskunde*) oeuvrant notamment à constituer une documentation sur le territoire local et sa population. Ces ethnographes ne se limitent pas à une simple collecte des chants et contes populaires, quand l'intérêt croissant de l'ethnographie pour la culture matérielle et pour l'anthropologie physique peut être satisfait par un outil nouveau : la photographie. Nombreux sont ceux qui s'approprient alors le titre du fameux ouvrage de Riehl, *Land und Leute*, pour intituler les livres illustrés par des prises de vues pittoresques ; d'une région et de sa population, ils représentent tant la langue vernaculaire que la topographie et les attributs culturels des habitants : costumes, architecture, physionomies et fêtes populaires. Du côté des photographes amateurs, la vocation ethnographique de la photographie peut apparaître, dans une certaine mesure, comme un moyen de qualifier de mission savante une activité de loisirs dominicaux. Les horizons institutionnels des clubs de photographes peuvent paraître suffisamment attractifs pour que soient modifiées les méthodes et les habitudes des amateurs. En conséquence, il faut promouvoir une attitude nouvelle des photographes. Comme plus tard à Dresde, la *Société d'ethnographie* de Vienne fait publier en 1896 (quatre ans avant que Lichtwark ne prenne la plume dans *Heimat*) un article où figurent les nouveaux genres de la photographie amateur, soumis à la nécessité d'une approche typologique des sujets : on y distingue les clichés anthropologiques des habitants-types, les clichés d'architecture domestique, les clichés de costumes, ceux de lieux de culte et ceux d'activités ludiques et de pièces de théâtre populaire, telles les représentations de Noël, de la Passion du Christ ou de l'Épiphanie¹⁸. Ici comme dans d'autres revues, le goût artistique des photographes amateurs tend à être infléchi par l'enjeu typologique. A Hambourg, où domine pourtant un discours artistique sur la pratique photographique en amateur, le formalisme esthétique et l'intérêt pittoresque pour le territoire et sa population cohabitent étroitement. Mais, en raison de l'importance de ce discours artistique, l'approche ethnographique des sujets ne l'emporte pas radicalement, s'imposant plutôt sous la forme d'un compromis mêlant le discours esthétique aux consignes documentaires.

Mettre l'accent sur l'intérêt documentaire de la photographie amateur en insistant sur l'exploration du territoire résulte également d'une logique sociale interne au milieu hambourgeois des photographes amateurs. Au cours de la décennie 1900-1910, l'accroissement du nombre d'amateurs de photographie suscite l'irritation des clubs plus anciens comme la *Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie* créée en 1895. En stigmatisant la figure du *Knipser* (le presse-bouton), les artistes photographes cherchent à éliminer l'influence des amateurs moyens, qui privilégient ostensiblement la prise de vue au travail de laboratoire¹⁹. Les critères du discours artistique servent alors à instaurer une distinction entre les photographes assidus et les amateurs désinvoltes, distinction qui permet en outre de se superposer à une distinction sociale entre les clubs prestigieux issus d'une grande bourgeoisie oisive - comme la *Gesellschaft* - et les clubs issus de classes moyennes et populaires. Cette distinction apparaît très clairement dans le procédé utilisé pour tirer les images : au tirage artistique à la gomme bichromatée, au cours duquel on expose à la lumière jusqu'à sept couches d'émulsion, s'oppose le tirage simple à l'albumine qui permet


de faire un plus grand nombre d'images. La distinction artistique et sociale qui sépare pictorialistes et excursionnistes a une donc une expression matérielle qui ne peut se soustraire à une hiérarchisation des pratiques. Méprisés par ce discours élitiste, les excursionnistes mettent l'accent sur le parcours du territoire et sur son relevé documentaire, de manière à satisfaire le besoin d'intégration des membres issus de classes moyennes, qui constituent, à partir du tournant du siècle, une majorité d'adhérents²⁰. Ainsi Oscar Schwindrazheim, auteur des *Kunst-Wanderbücher (Livres de promenades artistiques)*, dresse-t-il une liste commentée des sujets pittoresques à découvrir dans une ville - les portes des villes, les rues, les places, les maisons bourgeoises et leurs portes, fenêtres et intérieurs, les enseignes et devantures de magasins, les bâtiments publics, les monuments, les jardins, les cimetières, les voitures et les costumes -. Destiné aux promenades dominicales, cet ouvrage établit une typologie plus qu'il ne comporte d'informations historiques et, ne décrivant aucune région particulière, se distingue des guides touristiques ; à nouveau, il faut former un regard classificateur qui marie le plaisir esthétique du promeneur à l'intérêt pour le folklore et l'architecture vernaculaire. De même, Oscar Hofmeister, membre éminent de la *Gesellschaft*, soulève l'intérêt de la découverte d'une région. Il abandonne le discours formaliste qui présidait à toute initiation à la photographie, pour exposer les méthodes de l'exploration du territoire. Il s'agit de choisir un emplacement, une localité (*Standort*), pour une période longue, au cours de laquelle les excursions répétées permettent de découvrir toutes les facettes de sa topographie comme de sa population (physionomies, moeurs, travail)²¹. La recherche documentaire s'avère donc plus consensuelle et façonne les usages. Ainsi, les grands événements liés à la photographie amateurs ont-ils pour sujet principalement le territoire et le folklore. En 1900, est créé le *Norddeutsche Amateur Photographen Verein auf Volkstümlicher Grundlage (l'Association des photographes amateurs pour les traditions populaires)*, et en 1907 est organisée, à Dresde, une exposition réunissant de nombreux clubs allemands, basée exclusivement sur l'illustration du folklore, et à la suite de cette exposition, la commission historique de la ville de Hambourg commande aux amateurs, par l'intermédiaire de Lichtwark et de Juhl, une documentation sur le territoire de la ville²². Toute entreprise liée à la pratique photographique en amateur est donc désormais subordonnée au relevé documentaire d'une région.


En pleine expansion entre 1890 et 1910, la photographie amateur a façonné un usage de la photographie et déterminé les conditions d'une transmission culturelle. Enclins tout d'abord à satisfaire l'idéal d'une diffusion du goût, les amateurs de photographie se sont montrés attentifs au discours de Lichtwark, lorsque celui-ci a énoncé la possibilité d'une éducation artistique par la photographie. Mais rapidement le centre d'intérêt de ce loisir s'est déplacé vers l'exploitation des ressources documentaires de la photographie, créant des conditions favorables à la transmission au public de catégories issues de l'ethnographie régionale. La photographie a donc constitué, au moment de la floraison des clubs d'amateurs, le vecteur spécifique d'une culture associant l'image à la représentation d'un territoire et d'une population.

Notes


¹  Voir notamment François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*,


Paris, PUF, 2001, pp. 214-217.

²  A propos de la structure associative en Allemagne, voir Wolfgang Hardtwig, "Verein, Gesellschaft, Geheimgesellschaft, Assoziation, Genossenschaft, Gewerkschaft", in Otto Brunner, Werner Conze et Reinhart Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, t. 6, Stuttgart, 1989, pp. 789-829.


³  Cf. Jens Jäger, "Amateurphotographen-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910", in *Die Sammlung Ernst Juhl*, cat. exp., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 23 juin-27 août 1989, Hambourg, 1989, pp. 33-38.


⁴  *Internationale Ausstellung von Amateur-Photographien in der Kunsthalle Hamburg*, cat. exp., *Kunsthalle*, 1er oct-20 nov. 1893, Hambourg, 1893.

⁵  Parmi les almanachs, *Dr. A. Miethes' Taschencaender pro 1895 für Amateur Photographen*, Berlin, Rud. Mückenberger. *J. Gossel's Taschenbuch für Freunde der Lichtbildkunst*, 1ère année, 1895, Hildburgenhausen, F. W. Gadow und Sohn et Hermann Schnauss, *Gut Licht ! Jahrbuch und Almanach für Photographen und Kunstliebhaber*, 1ère année, Dresde, été 1895. A propos des progrès de la technique photographique, voir André Gunthert et Sylvie Aubenas, *La révolution de la photographie instantanée, 1880-1900*, cat. exp., Bibliothèque nationale de France/SFP, Paris, 1996, André Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat, EHESS, 1999, ainsi que Jean-Claude Gautrant, "Photographier à l'improviste. Impressions instantanées", in Michel Frizot (dir.), *La nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse-Bordas, 1996.








⁶  Pour G. Henry Grell, le travail de laboratoire est un instant de poésie ; il se rappelle les vers de Goethe, qu'il cite dans "Photophil Knips. Ein Erlebnis aus meiner Dunkelkammer", in Ludwig Sanne et Erich Schröder, *Dilettantismus und Amateur-Photographie*, Hambourg, Gustav Schmidt, 1907. A propos de la prise de vue en famille, voir E. Falkenhorst, "Die Amateurphotographie", *Die Gartenlaube*, 36e année, 1888, n° 14, pp. 237-239.







⁷  A propos des associations en Allemagne, voir note 2.

⁸  Voir notamment *Photographische Rundschau : Zeitschrift für Freunde der Photographie*, Halle, Knapp, 1887-1903 relayée par *Photographische Rundschau und photographisches Centralblatt*, Halle : Knapp, 1904-1911 puis par *Fotographische Rundschau und Mitteilungen. Kleine Chronik*, Halle, 1912-1921. Voir également pour l'Allemagne du nord *Die Kunst in der Photographie*, Halle, Knapp, 1897-1908. *Photographisches Centralblatt*, München, Halle : Knapp, 1895-1904. *Photographische Chronik*, Halle, Knapp, 1894-1943 et pour Dresde *Jahrbuch dresdner Gesellschaft zur Förderung der Amateur-photographie*, Dresde, 1906-1914.

⁹  A propos de la présentation matérielle de ses écrits, Lichtwark insiste à plusieurs sur la légèreté des livres, et sur la qualité de leur reliure, notamment dans

une lettre à un éditeur qui lui propose de publier ses oeuvres complètes : cf. Lettre du 24.4.1897 au comité administratif de la *Kunsthalle*, in Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, t.5, Hambourg, 1899, p. 36.

- ¹⁰  Dans son court texte sur le "Dilettantismus en Allemagne et à l'étranger", il expose toutes les variantes du *Dilettantismus* en Allemagne et en Autriche et amplifie exagérément le sens du terme "*Dilettantismus*". Se rapportant non seulement aux loisirs artistiques mais aussi à toute production artisanale d'arts décoratifs, le Dilettantismus se trouve érigé en véritable mouvement culturel. Cf. Lichtwark, "Dilettantismus im In- und Auslande", *Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur*, 1ère année, 1900-1901 pp. 199-205.
- ¹¹  Au sujet du thème de la Bildung, voir : Rudolf Vierhaus, article : "Bildung", in Otto Brunner, Werner Conze et Reinhardt Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe*, t.1, pp. 508 - 551.
- ¹²  Lichtwark, *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*, Hambourg, Wilhelm Knapp, 1894.
- ¹³  Voir notamment Fritz Matthies-Masuren, *Die Bildnismässige Photographie*, préface d'Alfred Lichtwark, Halle, Wilhelm Knapp, 1903.
- ¹⁴  A propos de la *Lebensreformbewegung*, voir "Die Lebensreform. Entwürfe zur Gestaltung von Kunst und Leben um 1900", cat. exp. *Institut Mathildenhöhe Darmstadt*, 21 oct 2001-24 fév. 2002, Darmstadt, 2001.
- ¹⁵  "Wenn sich eine Verständigung zwischen dem Amateur-Photographenverein und dem Museumsverein erzielen lässt, so könnte im Museum für Hamburgische Geschichte ein Material an Photographien aus den Aufnahmen der Amateure gesammelt werden, das einen ganz einzigen Schatz bilden würde. Nicht nur liesse sich festhalten, was an Altertümern seiner Natur nach nicht im Original Gegenstand des Sammelns sein kann, sondern vor allem könnte ein Bild unserer Zeit aufbewahrt werden, wie wir Ähnliches aus früheren Epochen nicht haben. Nach einem einfachen System könnte der Zustand unserer Stadt und Umgebung in ihrem beständigem Wechsel dargestellt werden, unsere Tracht, unser Volks- und Gesellschaftsleben, es könnten Erinnerungen an Ereignisse im öffentlichen Leben und die Bildnisse hervorragender Männer und Frauen in unmittelbarer Wiedergabe der Erscheinung niedergelegt werden. Der Amateur-Photographenverein bietet seinerseits die Hand und hat zu dem heutigen Vortrag den Vorstand des Museumsvereins eingeladen. Möge die Verständigung die Früchte tragen, die wir davon erwarten dürfen." Cf. *Die Heimat*, 10e année, n°10, oct. 1900, pp. 215-216.
- ¹⁶  Quelques années plus tard, des partenariats entre industriels et clubs d'amateurs ont été établis : le 16 février 1908 est fondé le *Verband Deutscher Amateur-Fotografen Vereine* (Fédération des associations de photographes amateurs) au Papierhaus -propriété de la *Freie Vereinigung von Fabricanten Fotografische Papiere*, un groupement commercial -. Cf. Rolf Sachsse, "Der moderne Fotograf hat Angst vor sich selbst. Anmerkungen zur Geschichte der amateurfotografischen Makroorganisation in Deutschland", *Fotogeschichte*, 3e année, 1983, n°8, pp. 41-52.

- 17  C'est le cas de von Albien, professeur de dessin, "Gedanken über Erziehung zum guten Geschmacke und Kunstverständnis", *Photographische Rundschau*, 13e année, n°1, janvier 1899.
- 18  Haberlandt, "Die Photographie im Dienste der Volkskunde", *Wiener Photographische Blätter*, 3e année, , n°5, mai 1896, pp. 97-100.
- 19  Cf. notamment Fritz Loescher, "Einige Gedanken über die heutige Lage der Photographie", in Ludwig Sanne et Erich Schröder, *op. cit.* Le milieu de la photographie se divise de façon analogue à Paris ; cf. Michel Poivert, *Le pictorialisme en France 1892-1914*, Thèse de Doctorat, Paris I, 1992.
- 20  Voir à ce sujet Jens Jäger, "Amateurphotographen-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910", *art. cit.*, Hambourg, 1989. Sur l'intégration sociale des classes moyennes par les loisirs associatifs, voir l'ouvrage de référence sur l'histoire de l'Allemagne qui l'évoque : Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte. 1860-1918*, t.1 : *Arbeiterwelt und Bürgerstaat*, Munich, C. H. Beck, 1998, p. 169.
- 21  Oscar Hofmeister, *Standorte*, in Ludwig Sanne et Erich Schröder, *Dilettantismus und Amateur-Photographie*, Hambourg, Gustav Schmidt, 1907.
- 22  Cette commande fut néanmoins honorée en grande partie par des professionnels, en raison du manque d'assiduité des photographes ; cf. *Land und Leute der Niederelbe*, Portofolio Ernst Juhl, Préface datée de octobre 1912, *Museum für Kunst und Gewerbe*, Hambourg.