



D.M.
RST.

Philippe Pottier (1905-1991)

Un photographe au service de la mode

LA RÉPUTATION de Philippe Pottier est, semble-t-il, restée cantonnée aux milieux respectifs de la mode et de la photographie. Son importante production gagnerait toutefois à être mieux connue. Déposée assidûment, à partir de 1943, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, puis donnée, pour sa majeure partie, en 1973¹, sous forme de négatifs, d'albums de contacts et de tirages, elle constitue un précieux témoignage sur l'évolution de la haute couture et du prêt-à-porter durant les quatre décennies d'activité de ce photographe prolifique.

Un « photographe de mode à la mode »

En effet, de 1934 à 1972, Philippe Pottier consacra ses compétences, de manière quasi-exclusive, à rendre compte de la mode. Dans ce domaine où d'autres (Man Ray, Doisneau...) ne s'attardèrent pas², il se spécialisa, mû par un double intérêt pour la photographie et la couture³, qu'explique et que traduit bien son parcours personnel. Issu de la haute société parisienne, il fréquenta, dès sa jeunesse, photographes (Paul Nadar), couturiers (Madeleine Vionnet) et grands noms du monde artistique de l'époque (André Lhote) et fit lui-même très tôt de la photographie en amateur (paysages, natures mortes...). Vite plongé dans l'univers du textile, comme directeur du rayon mode des *Trois Quartiers*, il devint, en 1934, assistant opérateur pour l'illustration de *Vogue*. En 1935, il monta son propre studio à Paris, contribuant à

diverses parutions (*Plaisir de France*, *Femina* ou *Elle* après 1945⁴) et répondant à des commandes publicitaires pour tissus, rubans ou laines. Accrédité par Vichy pendant la guerre⁵, il poursuivit son activité, alors même que de nombreux studios photographiques fermaient, faute de matériel, d'éclairage ou de modèles. Après 1945, il se mit au service exclusif de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, « l'une des trois ou quatre plus grandes revues de la mode⁶ ». Ce bimestriel de référence chez les professionnels et destiné aux dames du monde lui offrait en effet le privilège de participer à la rédaction et de choisir lui-même ses modèles. Durant vingt-cinq années, Pottier se consacra à la production d'un millier d'images par an, au service de cette « Bible de la mode⁷ » et de ses suppléments. Dans son atelier, rue de Verneuil, entouré de Marie-Thérèse, sa femme mannequin, et d'une équipe de photographes dont Thérèse Dauphin, il fit poser les plus célèbres modèles (Bettina, Odette Rousselet...) pour les plus grandes maisons de couture (Lanvin, Rochas, Dior, Patou...), ainsi que des femmes du monde et des vedettes (Louise de Vilmorin, Odette Joyeux⁸...). Reconnu et apprécié dans le milieu de la mode, il fut amené à représenter les photographes à la section des illustrateurs de la Chambre syndicale de la couture⁹.

En tant que photographe, Philippe Pottier tenait également sa place dans le cercle des professionnels de son temps. Publié dans *Arts et Métiers graphiques*, il

1 BNF, Estampes et Photographie, Ep 13, Oz 138 et Oa 20. 2 Marie de Thézy, *Paris 1950 photographié par le Groupe des XV*, catalogue d'exposition (Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 5 novembre 1982 - 29 janvier 1983), Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1982. 3 Nancy Hall-Duncan, *Histoire de la photographie de mode*, Paris, Chêne, 1978. 4 Bruno Remaury (dir.), *Dictionnaire de la mode au xx^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1994. 5 Françoise Denoyelle, *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, CNRS Éditions, 2003. 6 R. Seube, « Un photographe de mode : Philippe Pottier », *Kodéco, revue du personnel Kodak-Pathé*, mars 1959, p. 12-15. 7 N. Hall-Duncan, *op. cit.* 8 B. Remaury (dir.), *op. cit.* 9 M. de Thézy, *op. cit.*

1. Chapeau de Legroux, 1948

Pour *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*

Tirage argentique sur papier baryté, 29 × 23,5 cm

BNF, Estampes et Photographie, Oa 20 (1948-1949) Fol.

Véritable portrait, cette photographie traduit le goût de Pottier pour les jeux raffinés de lumière et de composition : l'éclairage accentue la texture des plumes, le fin profil blanc et les gants sur fond noir font élégamment contrepoint au chapeau.

exposa ses nus en 1938 et fut, à partir de 1946, membre du Groupe des XV, au même titre que Doisneau ou que les frères Séeberger, autres photographes de mode¹⁰. En 1937, il avait fait partie du groupe du Rectangle, fondé autour d'Emmanuel Sougez. En réaction à l'essor de l'amateurisme, cette association promouvait une photographie de qualité, obtenue avec métier sur un matériel de précision, soit la « technique au service du goût », selon les mots du critique d'art Georges Beson¹¹. Voilà qui devait parfaitement résumer l'attachement de Philippe Pottier à un travail bien fait, selon une technique irréprochable mise au service de son objet.



2. Robe de Bruyère, 1941

Tirage argentique sur papier baryté, 23,5 x 30 cm
BNF, Estampes et Photographie, Oa 20 (1940-1942) Fol.

Le décor fait ici écho au style de la robe de soirée. Rideaux lourds, mobilier bourgeois et dessins d'Ingres au mur replacent la tenue dans la tradition vestimentaire du XIX^e siècle. L'attitude lointaine du mannequin est typique des débuts du photographe.

La perfection dans l'élégance

Perfectionniste, en effet, Pottier se montrait exigeant et très soucieux des effets obtenus. Recherchant la beauté lisse des vedettes de cinéma des années 1940-1950, il faisait maquiller à la perfection le visage de ses mannequins et corrigeait au stylo ses tirages-contacts en y soulignant les défauts à gommer des négatifs (rides ou veines, tissu froissé...) ou les contrastes à accentuer. Le photographe avait une prédilection pour les prises de vue en intérieur, dans un espace maîtrisé, au décor élaboré et à l'éclairage travaillé en fonction du vêtement présenté. Il dénigrait quelque peu le goût de ses homologues pour les photographies « style *reportage*¹² », artificiellement prises sur le vif, à la manière de Martin Munkacsi dans les années 1930. S'il pratiqua, lui aussi, la photographie en extérieur, c'est avec un grand souci de maîtrise, le cadre urbain ou rural donnant simplement prétexte à un nouveau décor (murs couverts de lierre, rampes en fer forgé...) devant lequel les femmes prenaient une pose statique, sans lien avec le monde réel, dans une lumière soigneusement étudiée. Contrairement à ses homologues les Séeberger, Roger Schall ou Pierre Jahan, Philippe Pottier mit du temps à faire de la rue le théâtre de saynètes animées de la vie quotidienne, préférant représenter ses skieuses en intérieur et reconstituer, dans son studio, le monde naturel qui l'inspirait (branches de saule¹³, horizon montagneux...). Vers la fin des années 1950, il évolua cependant, photographiant des femmes en marche, dans la rue, ou allongées sur une plage, dans une posture plus vraisemblable, en interaction avec le milieu choisi comme décor.

Pottier préférait également les compositions graphiques – conçues en fonction des caractères esthétiques des tenues – aux saynètes réalistes à plusieurs personnages, visant à créer une atmosphère et insistant sur les usages pratiques et sociaux des vêtements. Les femmes qu'il représente sont généralement seules, rarement mères, et quelques fois accompagnées d'un homme qui leur sert de faire-valoir en une scène de séduction peu naturelle. Quand Pottier met en scène deux femmes sur la même photographie, c'est davantage par souci d'efficacité visuelle que pour une mise en scène dynamique. Ce procédé, souvent employé pour *L'Officiel de la couture*, permettait en effet de présenter simultanément plusieurs tenues. Sur une même photographie, une passante pouvait ainsi porter un tailleur de Molyneux et l'autre une robe de Lucien Lelong...

¹⁰ *Ibid.* ¹¹ M. de Thézy, *La Photographie humaniste, 1930-1960 : histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992. ¹² R. Seube, *art. cit.* ¹³ *Ibid.*



3. Chapeau de Maud et Nano, 1947
 Pour *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*

Tirage argentique sur papier baryté, 12,5×23 cm
 BNF, Estampes et Photographie, Oz 138 pet. fol. (1947)

Le format horizontal choisi par Pottier pour ce tirage vise à souligner les larges bords du chapeau. La lumière zénithale qui filtre, à travers eux, et ponctue, par endroits, le visage plongé dans l'ombre, laisse deviner leur texture de paille.

Pottier concevait ses prises de vue selon un unique credo : rendre compte, avec efficacité et fidélité, du meilleur de la création vestimentaire de son temps. « Le but d'une bonne photographie de mode, disait-il, [...] est de mettre en valeur la robe ou le manteau représenté. Le style du photographe doit être adapté sans fausse note au style du vêtement. » Soucieux de rester transparent, il mit toute sa technique en œuvre pour donner à voir les qualités des toilettes elles-mêmes, la « simplicité de la pose et du décor centr[ant] l'intérêt sur [...] le sujet principal¹⁴ », à savoir la tenue à photographier.

La maîtrise de la lumière, à ces fins, comptait beaucoup. Se réclamant du baron de Meyer, à l'origine du « changement décisif » de l'éclairage artificiel, Pottier faisait preuve d'un art savant pour valoriser « la matière d'un beau tissu¹⁵ ». Dans ses prises de vue, il emploie une lumière rasante pour souligner le relief d'un damassé ou la brillance d'un satin, un contre-jour adouci pour accentuer la transparence d'un voile. Il conjugue également les ombres, n'hésitant pas à plonger un visage dans le noir pour insister sur les bords travaillés d'un chapeau (ill. 3).

Également très attaché au décor, Pottier le choisissait, hors studio, en harmonie avec les tenues : « Telle robe de soirée, disait-il, sera mieux à sa place dans un salon Louis XVI que dans un décor Empire, telle robe de ville dans une auberge provençale que sur les marches du Palais de Chaillot¹⁶. » Selon ce précepte, il mit en scène les robes trapèze des années 1960 devant des structures modernes de verre et de métal, des barres d'immeubles, des allées de garages... En studio, il passa des décors intimistes et raffinés d'avant-guerre, lourds de références culturelles et historiques (ill. 2), à un cadre souvent plus sobre sous l'Occupation (pan de carton, murette, chaise...). À partir des années 1950, il favorisa les compositions graphiques, à base de paravents et de carrelages géométriques, usant d'accessoires aussi variés que farfelus (rouleau de grillage, clef géante, miroirs, papier froissé, montages en trois dimensions...) et joua en lumière directe sur de nets contrastes de motifs (chapeau à pois sur briquettes, tenue unie sur fond de rayures...). Se voyant confier, par ailleurs, l'illustration d'articles entiers pour *L'Officiel de la couture* (la

14 R. Seube, *art. cit.* 15 *Ibid.* 16 *Ibid.*

4. Femme en tailleur clair, 1960

Pour *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*

Tirage argentique sur papier baryté, 33 x 24,5 cm
BNF, Estampes et Photographie, Ep 13 (8) Fol

En un décor épuré au mobilier résolument moderne et une composition aux équilibres contrôlés, la posture décalée et le regard affirmé du modèle traduisent la discrète assimilation par Pottier des nouveaux modes de représentation de la femme.



mode du blanc, les chemisiers...), Pottier employait souvent un seul et même décor pour tous les modèles, afin de rendre l'ensemble cohérent. Dans ces séries, c'est l'attitude des mannequins qui crée la diversité.

La gestuelle servait, elle aussi, en effet, à valoriser le vêtement. Pour souligner l'élément important

d'une tenue, Pottier étudiait avec soin les postures de ses mannequins. Rejetant, selon ses termes, la pose « droite comme un I¹⁷ », il les représentait souvent assises, leur jupe évasée bouffant autour d'elles, ou le dos légèrement tourné pour laisser voir l'arrière sophistiqué d'une robe de soirée. Sculptant les silhouettes en des attitudes élégantes et simples, minimales et maîtrisées (voir ill. p. 2), il avait l'art – comme dans ses photographies d'accessoires – de les mettre efficacement en espace.

S'il savait modeler les corps, Philippe Pottier excellait dans le rendu des visages. Dans ses très nombreuses photographies de chapeaux – il fut aussi chargé de l'illustration du supplément *Chapeaux de Paris* de *L'Officiel de la couture* – il renoua avec l'art du portrait qu'il pratiquait dans les années 1930 et le mit en œuvre dans des gros plans où le moindre détail (maquillage, coiffure, bijoux, lignes épurées d'un profil) contribuait à la présentation idéalisée du chapeau (ill. 1).

Le cadrage, puis le format des images une fois imprimées, importaient également aux yeux du photographe, qui jouissait d'une grande autonomie quant à la mise en page de ses tirages dans la revue. Il pouvait ainsi choisir de présenter en médaillon une coiffé d'inspiration renaissance et de laisser respirer le panache d'un chapeau dans un tirage plus haut que large.

Pottier travailla principalement en noir et blanc et certaines de ses photographies étaient colorisées pour leur parution en pleine page dans la revue. À partir des années 1946-1947, il se mit également à la couleur, qu'il employa comme élément supplémentaire de valorisation des tenues, soulignant les coloris des tissus par des harmonies acidulées ou des contrastes aux tonalités saturées (robe vert bouteille sur fond doré, manteau gris sur tapisserie multicolore de Lurçat¹⁸...).

Entre tradition et air du temps

Mettant toute sa maîtrise de l'art photographique au service de son objet et privilégiant, avec constance, les critères classiques de la belle photographie (lumière contrôlée, netteté du trait), Philippe Pottier ne fut que lentement imprégné des nouveautés de formes et de représentations propres à son époque.

Du point de vue esthétique, il proclamait volontiers aimer « les photos nettes à tous les plans¹⁹ » et s'inspira en toute logique de Man Ray (*Noire et Blanche*) dans la composition lisse d'un portrait au chapeau en 1943. À la fin des années 1950, ce goût des compositions nettes et épurées ne l'empêcha pas toutefois – sous l'influence d'Arsac, son acolyte de la

17 Ibid. 18 *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, juin-septembre 1954. 19 R. Seube, *art. cit.*

revue – de jouer sur le flou de certains plans (feuillages, passants) ni de décentrer les modèles pour rendre ses compositions plus dynamiques. Pour diversifier, par ailleurs, sa production abondante et régulière à *L'Officiel de la couture*, il s'essaya à quelques innovations et astuces formelles : surimpressions, détourages, montages ou tirages de clichés sur trames de tissu (pour Nina Ricci en 1945 et Fath en 1946). Ces écarts – toujours parcimonieux et occasionnels – à ses principes de classicisme, vinrent donner du relief au style de Pottier, sans jamais, pour autant, en altérer la constance.

De la même façon, dans son mode de représentation des femmes, Pottier n'absorba qu'avec lenteur, modération et réserve les nouvelles tendances visuelles et sociales. En quête qu'il était, selon ses propres termes, de « la perfection dans l'élégance²⁰ », cet homme issu du monde laissait entrevoir dans ses photographies une image exigeante de la femme. Ses tirages la représentent raffinée, retenue et cultivée : il n'est pas rare qu'il la mette en scène dans un musée, entourée d'œuvres se rapportant au mieux à sa tenue (statues antiques, mobiles de Calder...) ou sur fond de bibliothèque, tenant un livre d'art. Dans ses photographies des années 1930, cette femme idéalisée est traitée en mannequin, au sens premier du terme : regard détourné et lointain, gestuelle figée et silhouette sans vie prêtée aux formes du vêtement. Peu à peu pourtant, Pottier assimila les représentations nouvelles de la femme de tous les jours, moderne, active et tournée vers le monde extérieur. Des années 1940 à 1960, on la voit tour à tour lire le journal ou téléphoner, marcher dans la rue d'un bon pas, conduire une voiture, prendre le train ou l'avion. L'attitude des mannequins change : plus vivantes, elles se mettent en mouvement ; plus désinvoltes, elles se tiennent debout, jambes écartées et mains dans les poches, ou assises négligemment sur le bras d'un fauteuil. Un regard frontal, espiègle

voire moqueur leur donne plus de présence et de personnalité. Fidèle cependant à l'élégance retenue qui le caractérisait, Philippe Pottier ne céda jamais à la vogue érotisante des années 1960, qu'il jugeait « vulgaire²¹ ».

Celui que, paradoxalement, l'on surnommait « l'illustre photographe de mode à la mode²² » se tenait, en fait, solitaire, à l'écart des tendances passagères d'un monde en pleine effervescence, dont il ne retenait que certaines évolutions de fond. D'un style classique et durable, épuré et précis, soucieux de produire des images de qualité, cet « artisan²³ », défenseur des traditions du beau métier photographique et passionné de haute couture, avait avant tout voué ses talents à l'idée, haute et parfois nostalgique, qu'il se faisait de la mode et de la femme. Bientôt dépassé par le changement radical des mentalités et des représentations, Pottier fut désemparé par le repli de la haute couture, dont il était le chantre fidèle et sophistiqué, face au triomphe du prêt-à-porter populaire des années 1970. Déçu, du reste, par la surenchère marchande des revues et le vedettariat de ses homologues américains²⁴ et fatigué du « monde étouffant de la haute couture²⁵ », il préféra mettre un terme à sa longue carrière en 1972 et se consacrer à la photographie pour son plaisir²⁶.

Le fonds considérable dont ce professionnel raffiné a alors décidé de faire don à la Bibliothèque nationale offre, en une très grande unité de traitement, un panorama sur quarante ans d'évolution de la création vestimentaire féminine, ainsi qu'une vision d'ensemble des changements de représentation de la femme à travers le regard d'un homme du monde, lentement et progressivement témoin de l'émancipation de ses contemporaines. En cela, la collection Philippe Pottier constitue une mine – encore inexplorée – pour l'histoire de la mode et celle des représentations culturelles et sociales.

20 B. Remaury (dir.), *op. cit.* 21 M. de Thézy, *Paris 1950 photographié par le Groupe des XV, op. cit.* 22 *Ibid.* 23 Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires : la nouvelle vision photographique en France, 1920-1940*, Paris, Marval, 1997. 24 R. Seube, *art. cit.* 25 M. de Thézy, *Paris 1950 photographié par le Groupe des XV, op. cit.* 26 *Ibid.*