

PHOTOGRAPHIE

L'utopie photographique

Pierre Barboza

Maitre de conférences,
Université de Paris XIII

Le XXe siècle s'achève en délaissant la photographie argentique. Par ailleurs, les photographes sont en proie à de profondes interrogations quant aux règles du jeu qui se dessinent. Les nouvelles et puissantes banques d'images numériques ou sociétés d'imageries numériques rachètent les principales agences photographiques mises en place pour assurer la pérennité de la photographie. Après la prise de contrôle de Sygma, Corbis lié à Microsoft se trouve à la tête de 25 millions de photographies dont près de 2 millions sont accessibles par Internet. En 1999, c'est Getty Image qui convoite les agences Sipa et Rapho, puis Gamma qui entre dans le groupe Hachette. Si Magnum, la plus prestigieuse des agences photographiques reste une coopérative de photographes liée par une éthique documentaire, elle connaît de graves difficultés financières, dues notamment aux coûts de la numérisation de ses fonds. Derrière ces opérations capitalistiques, c'est la modernité photographique et son regard sur le monde qui se trouve remis en cause. Les contrats que Corbis propose aux photographes les assimilent désormais à des "producteurs de contenu visuel". Peut-on mieux signifier que la captation d'image n'a plus désormais qu'une fonction illustrative ?

Une époque s'achève donc et nous incite à nous retourner vers les promesses contenues dans le support chimique. La plupart de ces espérances se sont concrétisées dans la presse, le commerce, la publicité mais aussi la documentation scientifique ou les usages populaires de la photographie ou bien encore dans l'art. Ces applications de la photographie avaient été annoncées par un certain nombre d'utopistes aussitôt l'invention de Louis Daguerre rendue publique. Certains ont perçu les potentialités documentaires de la photographie, d'autres, plus rares, auguraient que l'image indicielle pouvait bouleverser la définition de l'art.

"On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne

transformait pas le caractère général de l'art."¹ Mais les prophéties se sont surtout attachées à rêver l'archivage de la planète et la démocratisation de la culture. Si la remarque de Benjamin est globalement juste, certains auteurs se sont confrontés à cette difficile question.

La photographie ne permettait-elle pas de faire aboutir cette quête immémoriale² de la ressemblance et cette tension ancestrale vers la maîtrise du temps ?

Jules Janin et l'invention de la photographie

On sait que l'invention de la photographie ne fut pas un acte unique mais un processus³ qui dura plusieurs années. Entre la première héliogravure de Nicéphore Niepce datant de 1826 dite de "Vue de la fenêtre" et l'obtention de la reproduction multiple d'un négatif par Henry Fox-Talbot en 1841, une étape intermédiaire du système photographique, le daguerréotype connut une forte publicité à Paris avec la divulgation publique du procédé devant l'Académie des sciences, puis la Chambre des députés, respectivement en janvier et juillet 1839. Bien qu'incomplète, l'invention qui valut sa notoriété à Louis Daguerre fait vite sensation et déclenche des commentaires aussi passionnés que contradictoires.

Du côté des partisans les plus ardents, un article de Jules Janin⁴ est remarquable en ce qu'il énonce les grands thèmes de l'utopie photographique, discutés dans les décennies suivantes : la perfection de l'exactitude, l'archivage du monde et la démocratisation de la culture. Le texte est publié entre le discours de François Arago devant l'Académie des sciences et le *Rapport* qu'il fait à la Chambre des députés. Ainsi avant même que l'usage du daguerréotype ne commence à se répandre en Europe, Jules Janin annonce les changements qu'il y a lieu d'attendre de ce "*miroir qui garde toutes les empreintes*".

En avril 1839, au moment où Janin rédige son article, le daguerréotype, comme nous l'avons mentionné, est à exemplaire unique. Il faudra attendre plusieurs décennies pour que les imperfections de la technique ne trouvent les solutions qui conditionnent la réalisation

¹ Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", in *Essais 2* (1935 - 1940), Éditions Denoël, 1973, p. 102.

² Voir à ce propos, l'"essai sur la nécessité d'inventer la photographie" où Paul Jay a collectionné les mythes et légendes qui renvoient à l'utopie photographique : Paul Jay, *Les Conserves de Nicéphore*, Société des Amis du Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, 1992.

³ Sur ce processus et les réactions qu'il suscita, voir Pierre Barboza, "Petite histoire médiologique de la photographie" et "La photographie reçoit un accueil contrasté" in *La parenthèse indicielle dans l'histoire des images, du photographique au numérique*, L'Harmattan, 1996.

⁴ André Rouillé, *La Photographie en France, textes et controverses : une Anthologie*, Macula, 1989 ; sauf exceptions signalées, toutes les citations sont issues de cette remarquable anthologie soigneusement commentée. Nous n'indiquerons les références qu'au début de chaque texte cité.

des prophéties de Janin. Ainsi ce n'est qu'à la fin des années soixante-dix que l'instantanéité véritable est obtenue grâce au perfectionnement d'une nouvelle surface sensible : le gélinobromure d'argent. De son côté, l'ambition portant sur l'exactitude de la ressemblance de l'image avec son référent ne sera complète qu'avec l'avènement d'un procédé en couleur au tout début du XXe siècle. Quant à la popularisation du procédé, l'impulsion décisive ne lui est donnée qu'en 1889 par George Eastman dont la firme commercialise un appareil simple à manier tout en proposant au public la prise en charge industrielle des opérations de développement et de tirage des épreuves : *"Press the button, we do the rest"*. Enfin, la diffusion de la photographie ne devient irréversible qu'avec la photogravure, procédé qui scelle la primauté de la photographie au sein des industries culturelles.

Les prophéties de Jules Janin furent reprises tout au long du XIXe siècle dans le cadre de débats souvent virulents. Mais avant d'entreprendre de les aborder, il convient d'en rappeler rapidement le contexte historique.

Des sociétés en retard sur leurs mutations

Sur un plan géopolitique, l'invention de la photographie se déroule en même temps qu'un monde ancien se fissure et qu'un monde nouveau se dévoile. Si l'Europe, et le Royaume-Uni particulièrement, affirme son emprise économique sur le monde, le Vieux continent reste gouverné par des régimes monarchiques autoritaires souvent instables. Les nations qui la composent sont entrées dans une logique d'affirmation démocratique. En fait, depuis la Révolution française et les guerres napoléoniennes, il s'agit surtout de reconstruire un ordre social qui permette à la révolution industrielle de s'épanouir. En France, Louis-Philippe installe après les journées révolutionnaires de 1830 une "monarchie bourgeoise" qui s'achève par la révolution de 1848 qui enflamme très vite l'Europe entière.

Au sein de ces bouleversements, les techniques contribuent à la déstabilisation générale comme l'illustrent ces quelques exemples. La première locomotive à vapeur inventée au début du siècle entraîne à partir de 1840 un rapide développement des transports ferroviaires qui modifie radicalement les conditions du trafic des marchandises et la mobilité des populations. L'invention du premier télégraphe électrique est suivie d'une rapide extension du réseau télégraphique en Europe. Les communications s'en trouvent considérablement accélérées et favorisent l'essor des assurances, nécessaires au développement du commerce maritime. Enfin, la machine à vapeur donne à la production industrielle sa structure énergétique tandis que l'industrialisation du coton dessine les prémisses d'un nouveau marché : celui des masses populaires.

Les techniques jouent donc un rôle puissant dans les mutations européennes et imposent des changements de compétences à une

population encore largement rurale. Les progrès de l’alphabétisation et de l’instruction publique vont de pair avec la circulation des idées au moment où s’affirme une “opinion publique” reposant sur une presse à grand tirage qui commence à diffuser une culture de masse.

Il reste que la révolution industrielle ne fait pas disparaître les anciennes élites aristocratiques, pas plus que leurs conceptions idéologiques et culturelles. Politiquement libérales, les classes bourgeoises montantes restent socialement, politiquement et esthétiquement conservatrices. Les transformations que nous venons d’évoquer brièvement et les contradictions dont la révolution industrielle est porteuse traversent, bien entendu, les milieux culturels dont les avant-gardes seront tournées en dérision par le “bon goût” conformiste et conservateur qui caractérise aussi bien le public bourgeois de l’époque que le “grand public”. À une époque où les sciences humaines ne sont pas encore constituées en véritables disciplines, les journalistes, critiques d’art, écrivains et artistes prennent en charge des débats de sociétés qui ne manquent pas de surgir et se positionnent sur leurs différents enjeux. Les utopies de Jules Janin s’inscrivent dans ce cadre.

L’exactitude, le temps et la circulation

Bien que surnommé “le prince des critiques”, l’auteur ne semble avoir été ni très audacieux, ni très pertinent dans ses jugements. Auteur de très nombreux feuilletons à succès, peu rigoureux et opportuniste dans ses prises de position, on a l’habitude de ne retenir de lui que la cinglante fureur qu’il provoqua chez Baudelaire en 1865 à propos d’un jugement démagogique sur le romantisme de Heine. Critique littéraire au *Journal des débats* de 1830 à 1870, sa réputation posthume n’est guère brillante. En revanche, son influence fut importante en son temps. Cette influence, il semble la devoir plutôt à son intelligence du pouvoir des médias. L’article qui va nous occuper maintenant en porte témoignage.

Dans un style enthousiaste et volontiers emphatique, Jules Janin donc énonce les grandes lignes du devenir de la photographie. C’est l’insistance sur la nouveauté de l’image qui retient d’abord l’attention du lecteur : *“Nulle main humaine ne pourrait dessiner comme dessine le soleil : nul regard humain ne pourrait plonger aussi avant dans ces flots de lumière, dans ces ténèbres profondes.”*¹ Janin souligne ainsi les propriétés de l’automatisme technique à dépasser les capacités humaines. *“Nous vivons dans une singulière époque ; nous ne songeons plus de nos jours à rien produire par nous-mêmes, mais, en revanche, nous recherchons avec une persévérance sans égale les moyens de faire reproduire pour nous et à notre place.”*

À ses yeux, le dépassement des possibilités de la “main tremblante” se définit à partir des deux utopies que le médium accomplit en lui-

¹ Jules Janin, “Le Daguerreotype”, in André Rouillé, pp. 46–51.

même. La première, celle qui frappe le plus et avec raison Jules Janin, concerne l'exactitude de la reproduction : *"toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil se gravent à l'instant même dans cette espèce de chambre obscure qui conserve toutes les empreintes (...) si la masse est admirable, les détails sont infinis."*

La condition de l'exactitude, et c'est la seconde utopie, ouvre sur une nouvelle relation au temps apportée par la photographie. Au moment où la daguerréotypie demande plusieurs minutes de temps de pose, Janin réussit à discerner les traits de l'instantanéité. En effet, outre le fait que *"l'heure du jour, la couleur du ciel (...) tous les accidents de l'atmosphère se reproduisent merveilleusement dans ces tableaux merveilleux qu'on dirait enfantés sous le souffle des génies aériens"*, il perçoit cette autre dimension : *"Le prodige s'accomplit à l'instant même, aussi prompt que la pensée, aussi rapide que le rayon du soleil qui va frapper là-bas l'aride montagne ou la fleur à peine éclosée."*

Après avoir explicité en quoi réside la "nouveau" de l'image photographique, le discours utopique cherche à dévoiler les pouvoirs de la nouvelle image. Et le critique d'art discerne bien deux des principaux effets de la photographie sur la société et la culture : la documentarisation du monde et un régime inédit de circulation des images.

"Il s'agit ici (...) de la plus complète reproduction à laquelle puissent aspirer les œuvres de Dieu et les ouvrages des hommes." C'est la visée de l'exactitude qui conduit Janin à anticiper l'archivage de la planète. Il va plus loin que son contemporain Arago qui, devant l'Académie des sciences, avait bien expliqué à ses collègues les "bienfaits" que les scientifiques pouvaient attendre de la daguerréotypie : la conservation des traces de leurs observations. Cette fonction d'auxiliaire du travail scientifique est reprise par Janin en raison "de la vérité sans égale" du procédé. Toutefois, alors que le savant se contente d'observer que *"quand les observateurs appliquent un nouvel instrument à l'étude de la nature, ce qu'ils en ont espéré est toujours peu de chose relativement à la succession de découverte dont l'instrument est à l'origine (...) en ce genre, c'est avec l'imprévu qu'on doit particulièrement compter."*¹, Janin s'attache en utopiste à donner un contenu à "l'imprévu" et à en élargir la portée au-delà des applications scientifiques.

"Ce frêle vernis sur lequel le moindre rayon avait tant d'empire tout à l'heure, maintenant vous l'exposez en vain au grand jour ; il est durable, impérissable (...) il est impossible de commander d'une façon plus impérieuse ; c'est dire vraiment à la lumière : Tu n'iras pas plus loin." La maîtrise du temps débouche sur la conservation des traces enregistrées. À partir d'un tel constat sur la conservation, Janin procède à une nouvelle anticipation et c'est tout naturellement la diffusion du patrimoine artistique qui retient son attention. *"Le Daguerreotype est destiné à reproduire les plus beaux aspects de la nature et de l'art, à peu près comme l'imprimerie reproduit les chefs d'œuvre de l'esprit"*

¹ François Arago, "Rapport sur le daguerréotype", in M. Frizot et F. Ducros, *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, Centre National de la Photographie, 1987, page 14.

humain.” Et tirant les conséquences de sa comparaison, il confère un dessein à la photographie : *“populariser chez nous, et à peu de frais, les plus belles œuvres des arts”*.

Toutefois, l’auteur ne s’arrête pas à la visée éducative et économique de la diffusion photographiques, il en envisage également la dimension démocratique en présageant la photographie familiale. Sensible à la simplicité d’un procédé “à la portée de tous et de chacun”, il introduit cette perspective selon une approche encore une fois assez proche de celle du Barthes de La Chambre claire analysant “l’adhérence singulière” du référent photographique à propos de la photographie de sa mère. *“Dans les plus simples et les plus douces passions de la vie, le Daguerriotype aura son utilité et son charme ; il reproduira à l’instant toutes les choses aimées : le fauteuil de l’aïeul, le berceau de l’enfant, la tombe du vieillard.”*

L’esthétique occultée

Jules Janin aura ainsi énoncé les grands thèmes de l’utopie photographique : la reproduction du réel, le rapport temporel qui lie l’image à son référent et la circulation des doubles du monde.

Il est pourtant une question que Janin exclut de sa réflexion : celle de l’art. André Rouillé, dans sa présentation du texte de Janin, pense y avoir discerné l’annonce d’un *“statut artistique des images sur plaqué d’argent”*. Nous pensons au contraire que Jules Janin s’en tient toujours à la nature documentaire de la photographie et s’il utilise le mot art, c’est au sens d’une pratique artisanale, assimilable à la gravure, et jamais d’un point de vue esthétique. En dépit de ses prophéties, Janin demeure ancré dans une conception traditionnelle de l’art.

Quand Janin indique que *“c’est le soleil lui-même, introduit comme agent tout-puissant d’un art tout nouveau, qui produit ces travaux incroyables”*, c’est de l’exactitude dont il est question. Puisque, plus loin, l’auteur poursuit sur le même thème en précisant que *“l’art n’a plus rien à débattre avec ce nouveau rival : il ne s’agit pas ici, notez-le bien, d’une grossière invention mécanique qui reproduit tout au plus des masses sans ombres, sans détail, (...) non, il s’agit ici de la plus délicate, de la plus fine, de la plus complète des reproductions à laquelle puissent aspirer les œuvres de Dieu et les ouvrages des hommes.”* Sur ce point essentiel, Jules Janin annonce la position dominante des critiques de son temps qui n’accorderont à la photographie qu’une capacité de reproduction mécanique des œuvres d’art. Et plus loin, quand il se prend à rêver aux nouvelles possibilités de la circulation des œuvres, c’est pour conclure, non sans pertinence, à la supériorité de l’invention de Daguerre sur la gravure.

Les utopies que Janin nous propose contrastent avec le conformisme dont il fait preuve à l’égard des problèmes esthétiques. Mais, tout au long du XIX^e siècle, ce sont effectivement les visions exprimées par Janin qui ont formé le cadre de l’exploration du nouvel outil.

L'exactitude et la croyance

L'exactitude photographique bénéficiera aux sciences naturelles. Les avantages que les savants peuvent retirer de la photographie s'inscrivent dans le passage d'une représentation purement iconique – telles les planches naturalistes de Buffon – à une image de nature indicielle. Ce faisant, l'image passera du registre de la classification des phénomènes à leur observation durable à partir d'un artefact. Si l'intérêt instrumental est bien compris, l'introduction effective de la photographie dans les différents domaines scientifiques est assez lente au XIXe siècle et se traduit surtout par des expérimentations. Parmi les plus audacieuses, on connaît les expériences du docteur Duchenne de Boulogne qui publie en 1862 un *Mécanisme de la physiologie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression humaine* ou celles du docteur Ozanam qui dans ses *Iconographies photographiques* de la Salpêtrière de 1869 met en œuvre un dispositif complexe pour photographier ces phénomènes invisibles que sont les battements du cœur et du pouls humain.

C'est à une discussion autrement ambitieuse et qui concerne le régime de croyance sous-tendu par l'image photographique, qu'Alfred Donné, médecin et professeur de micrographie nous invite. Avec son préparateur, Léon Foucault, il va jusqu'à pronostiquer le remplacement de l'objet¹ par l'image dès 1845: *“Indépendamment de la confiance que ne peut manquer d'établir la vue de ces images matérielles, imprimées par la nature elle-même, (...) c'est, pour ainsi dire, l'objet même que l'on mettra sous les yeux et à la main des auditeurs.”*²

Ce débat sur le remplacement du réel par la photographie porte en germe de nouvelles modalités de construction de la vérité par la preuve photographique. La question surgit sur la place publique à propos d'une controverse archéologique portant sur une nouvelle classification des ruines antiques en Méditerranée. Le théoricien contesté de ce renouvellement qui visait à sortir une science archéologique naissante du pittoresque, Félicien Caignard de Saulcy, a trouvé la solution pour administrer la preuve de sa thèse en la personne du peintre et photographe Auguste Salzmänn envoyé en mission photographique à Jérusalem par le ministère de l'Instruction publique en 1853. Au retour de la mission, Saulcy signifie clairement sa dette à l'égard *“d'un dessinateur fort habile, en vérité, et il serait difficile de suspecter la bonne foi, c'est-à-dire le soleil, qui n'a d'autre parti pris que de reproduire ce qui est (...) et la Photographie aidant, ceux qui se montraient les plus ardents contre mes assertions devaient quelques jours se heurter contre des faits d'une brutalité telle*

¹ On ne peut manquer de faire le rapprochement avec les utopies contemporaines sur la virtualisation du réel par la simulation informatique.

² Alfred Donné, Léon Foucault, “Atlas, introduction” *Cours de microscopie complémentaire des études médicales*, in André Rouillé pp. 73-76.

*qu'une fois ces faits constatés, il ne leur resterait plus qu'à faire le plongeon, ou à fermer les yeux afin de se dispenser de voir.*¹

Le XXe siècle fera de ce régime visuel de croyance l'un des principaux outils de la construction de la vérité avec les effets propagandistes et publicitaires que l'on sait.

Les vertus de la photographie

L'utopie portant sur la conservation "éternelle" des doubles du monde donne lieu à de multiples propositions qui visent à la mettre en œuvre. Cyrus Macaire est convaincu que *"la photographie est l'invention la plus merveilleuse de ce siècle"*² et il énumère longuement *"les développements magnifiques qu'elles promet"* pour les savants, les militaires, les géologues, les Beaux-Arts, la marine, en matière judiciaire, bref pour *"la représentation du monde entier aux différents points de vue"*. Inquiet du fossé qui existe entre ces promesses et la situation en 1855, Macaire fait un certain nombre de suggestions institutionnelles pour matérialiser cette conquête photographique du monde qu'Albert Kahn entreprendra au siècle suivant.

Ernest Lacan a lui aussi beaucoup milité pour l'archivage de la planète. En 1856, il en fixe les enjeux à propos de l'architecture : *"Ce précieux monument, comme tant d'autres, tombe pierre à pierre (...). Tous ces précieux débris d'un autre âge, si précieux pour l'archéologue, pour l'historien, pour le peintre, pour le poète, la photographie les réunit et les rend immortels. Le temps, les révolutions, les convulsions terrestres peuvent en détruire jusqu'à la dernière pierre : ils vivent désormais dans l'album de nos photographes."*³ Dans le même texte, il insiste auprès de la Commission des monuments historiques pour que cette démarche de conservation soit étendue à la statuaire et aux "chef d'œuvres de la peinture". Pour rendre ce projet de "musée imaginaire" encore plus édifiant, Ernest Lacan propose que *"le photographe portraitiste (...) devienne l'intermédiaire indispensable entre les grandes figures qui appartiennent à l'histoire, et la postérité qui voudra connaître leurs traits comme elle connaîtra leurs noms"*.

L'utopie d'un archivage du monde n'est guère entravée par les réelles limites de la diffusion. Et pourtant, la question de la reproduction en série du daguerréotype se pose à la suite des toutes premières expéditions photographiques en Égypte. À leur retour en 1842, leurs promoteurs, Frédéric Goupil-Fresquet, Horace Vernet et Pierre-Gustave Joly de Lotbinière trouvent dans la gravure la solution qui permet l'édition imprimée des images qu'ils rapportent. Leur éditeur,

¹ Félicien-Joseph Caignard de Saulcy : "Exploration photographique de Jérusalem par M. Auguste Salzmann", *Le Constitutionnel*, 24 mars 1855, pp. 138-141.

² Cyrus Macaire, "Note relative à la création d'une section photographique au ministère d'état", 1855, in André Rouillé, pp. 331-334.

³ Ernest Lacan, "Esquisses photographiques à propos de l'exposition universelle et de la guerre d'Orient", in André Rouillé, pp. 130-131.

Nicolas-Marie Paymal Lerebours s'exclame à propos du daguerréotype : *“Comme les ressources des arts graphiques vont s'étendre et varier avec lui ! que ne fera-t-on pas avec un tel auxiliaire”*¹. Il faudra attendre un demi-siècle pour que l'auxiliaire élimine la gravure.

En dépit des solutions partielles trouvées aux problèmes posés par l'édition des livres photographiques, les perspectives d'un archivage encyclopédique de la planète et du patrimoine culturel continuent de faire converger les efforts. Ces perspectives se soutiennent de valeurs édifiantes qui croisent tout naturellement les utopies sociales du saint-simonisme. À l'aube de l'explosion des industries culturelles, celles-ci se légitiment déjà par leurs visées éducatives.

Louis de Cormerin a su mettre en évidence les enjeux liés à la circulation des images. L'exactitude de la reproduction livre ici ses vertus cognitives : *“Un voyage perd toujours à la substitution d'un récit, si fidèle qu'il puisse être ; plus il est direct, plus il est placé sous l'œil même sans intermédiaire et sans truchement, plus il gagne en clarté, en vérité et en variété ; car la nature porte en elle un intraduisible cachet, et je ne sais quel port et quelle allure que ne pourrait rendre le style le plus exact, le plus pressant et le plus réaliste”*². Il ne s'agit pas seulement de *“transmettre tout sans supercherie”*, mais d'éduquer en se jouant des distances. Dans ce dessein, *“l'héliographie, confiée à quelques intrépides, fera pour nous le tour du monde, et nous rapportera l'univers en portefeuille, sans que nous quittions notre fauteuil”*. C'est ainsi que *“l'érudition même, qui jadis demandait tant de soin, de voyage, de fatigue, de persévérance, d'argent et de volonté, est dès aujourd'hui mise à la portée de tous les esprits et de toutes les bourses”*.

Pour autant, la démocratisation des savoirs n'est pas une simple question de marché³ à conquérir : *“concourir à l'accomplissement du grand œuvre moralisateur”* selon la formule de Pierre Caloine⁴. Dans un texte étonnant, ce Saint-simonien replace la photographie dans le contexte plus général des techniques de reproduction : *“l'intervention des machines a été, dans cette propagande de l'art, une époque et l'équivalent d'une révolution ; les moyens reproducteurs sont l'auxiliaire démocratique par excellence (...) aujourd'hui, la photographie, ou l'art mécanique dans une perfection idéale, initie le monde aux beautés des créations divines et humaines. Tous ces moyens réunis répandent jusque dans la cabane du paysan la copie habilement reproduite de l'objet d'art unique et de l'étoffe brodée à la main que le riche avait seul possédé”*⁵. Les objectifs de ces arts de la reproduction ne sont pas seulement éducatifs, mais aussi de

¹ Nicolas-Marie Paymal Lerebours, “Avis de l'éditeur”, *Excursions daguerriennes*, 1842-44, in André Rouillé, pp. 60-61.

² Louis de Cormerin, “À propos de Egypte, Nubie, Palestine et Syrie de Maxime Du Camp”, *La Lumière*, 1852, in André Rouillé, p. 124.

³ Un conflit fait rage au XIXe siècle entre les éditeurs de photographie et les artisans graveurs. En concurrence avec les premiers, les graveurs les accuseront de pratiquer une “contrefaçon” déloyale...

⁴ Pierre Caloine, “De l'influence de la photographie sur l'avenir de l'art du dessin”, *La Lumière*, 1854, in André Rouillé, pp. 183-184.

⁵ Pierre Caloine, “Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, Exposition universelle de Londres”, 1856, in André Rouillé pp. 219-225.

“coopération sociale” et de moralité : *“Rien n’inspire plus la modestie que le savoir, rien ne fera plus sûrement rentrer l’ouvrier à la fabrique, rien ne le ramènera à son travail manuel qu’il exécute en maître, comme la connaissance des chefs d’œuvre dont il aura compris les beautés qu’il renoncera d’atteindre. L’ignorance dans l’isolement crée les illusions de l’amour-propre ; l’instruction, au contact des grandes productions de l’art, remet les talents à leur place”.*

Une telle conception de dissémination sociale de la culture remet en cause le statut élitaire traditionnellement assigné à l’art. Caloine n’esquive pas la question. Au contraire. *“Les mêmes gens qui disent que l’instruction généralement répandue a tué l’amour de l’étude dans la classe des érudits, que les prodiges réalisés par l’application des sciences rendent impossibles les progrès de la théorie, disent aussi que les arts s’en vont ; ils le voient ainsi, mais ce n’est qu’un effet d’optique ; ils croient que les arts s’abaissent, parce qu’ils s’étendent.”*

L’intérêt du texte de Caloine tient à la manière dont il prend en considération la question de la technique *“à une époque où l’instruction répandue dans toutes les classes crée dans tous les lieux des appréciateurs de la bonne littérature ; où nos plus grands écrivains travaillent pour les journaux à cinq centimes et pour les théâtres des boulevards ; où nos plus charmants compositeurs mettent en musique (...) les romances des cafés-concerts ; et c’est au milieu même de cette époque de diffusion générale que les arts plastiques prétendraient se retirer de la fraternité universelle ! Ils ne le pourraient pas, si même, mal conseillés, ils tentaient de le faire ; car, de tous côtés, se prépare le rapprochement définitif.”* C’est, bien sûr, à l’opposition conservatrice et dominante des critiques d’art que Caloine répond.

La photographie bouscule l’art académique

Les arguments de ceux qui s’opposent à l’entrée de la photographie dans le panthéon des arts sont connus. Ils s’attachent tous et logiquement à l’exactitude de la reproduction. Pour Alfred Bonnardot, l’art possède cette faculté poétique de condenser à la fois le passé et le présent : *“ce je ne sais quoi que la vie réelle ne possède pas”*¹. Alors que Bonnardot concède un rôle de “vassale de l’art” à la photographie en raison des ses capacités de reproduction, Henri Delaborde lui dénie toute dimension artistique : *“La photographie n’étant, quoi qu’on en dise, ni un art d’imitation, ni un art d’aucune sorte, puisqu’elle ne dit rien par elle-même, puisqu’elle ne formule rien en dehors du fait, qu’a-t-elle à démêler avec l’expression volontaire et personnelle ?”*². C’est Charles Baudelaire qui aura les mots les plus assassins pour la “triviale image” : *“S’il lui est permis d’empiéter sur le domaine de l’impalpable et de l’imaginaire sur tout ce qui vaut parce que l’homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous.”*³.

¹ Alfred Bonnardot, “La photographie et l’art”, *Revue universelle des arts*, 1856, in André Rouillé pp. 252-254.

² Henri Delaborde, “La photographie et la gravure”, *La Revue des deux mondes*, 1856, in André Rouillé pp. 228-237.

³ Charles Baudelaire, “Salon de 1859 : le public moderne et la photographie”, 1859, in André Rouillé, pp. 326-329.

C'est de ce que l'art est supposé ajouter à la nature dont il est question : parce que la photographie n'est qu'une empreinte, elle ne peut prétendre à un quelconque statut artistique. On mesure la distance qui sépare ces conceptions de celle esquissée par Pierre Caloine. C'est pourtant sur ce terrain que les photographes qui se revendiquent du grand art vont se placer pour parvenir à leur fin. Entre ces photographes pictorialistes alignés sur les positions dominantes et les tenants de l'utopie d'un art purement photographique, le conflit porte inévitablement sur la retouche photographique.

Cette question a été abordée à de nombreuses reprises, mais c'est au sein même de la Société française de photographie qu'elle fut traitée de la façon la plus nette. Paul Périer, vice-président de la Société, s'en prend aux *"prêtres austères de la virginité photographique"*¹ auxquels il reproche de *"mettre le moyen au-dessus du but"*. Il est ainsi conduit à adopter la position pictoriale de l'art, celle du bon goût : *"la perfection absolue du résultat est tout"*. C'est bien la prise en considération de la technique photographique qui est obérée : *"le moyen n'est rien, ou du moins il s'efface et disparaît devant le but"*. La conclusion est sans appel contre toute *"puérile abstinence des moyens aboutissant à la perfection"*.

Tenant bon face à une offensive qui vise à la reconnaissance esthétique de la photographie et à la considération qui en découle, le président de la Société française de photographie, Eugène Durieu, reste ferme sur les principes. *"Ce qui me paraît dangereux pour la photographie dans votre théorie, répond-il, c'est qu'elle érige la retouche en système ; elle ne se borne pas à la tolérer comme une nécessité de circonstance."*². C'est au nom de la pureté photographique qu'il développe son argumentaire dans des termes proches des artistes qui, au siècle suivant, prôneront la Nouvelle Objectivité et la Nouvelle Vision. Tout d'abord, Durieu déplace la question du beau du résultat à ce qui est transmis et s'échange à partir de l'œuvre d'art : *"L'art peut se définir, je crois, comme un procédé par lequel l'homme manifeste au-dehors et réveille au cœur de ses semblables le sentiment du beau, que Dieu a déposé en nous comme une de ses plus radieuses émanations (...) en présence de l'œuvre le beau se révélera."* Les outils propres à chaque art sont ainsi l'objet d'une requalification qui vise à définir le langage de l'art : *"si le fond est le même parce que le but est commun, les procédés différent et chacun d'eux a ses conditions déterminées : ce sont ces conditions qui constituent et individualisent chaque branche de l'art"*. Ce qui préoccupe ici le président de la Société française de photographie, c'est de démontrer l'autonomie esthétique du nouveau médium, il poursuit : *"Et ces procédés n'empruntent pas seulement leur valeur au résultat artistique : il y a dans la difficulté qui leur est propre (...) quelque chose qui fait partie intégrante de l'art et que l'esprit ne permet pas d'en séparer."* Si chaque art tire *"sa véritable puissance*

¹ Paul Périer, "Exposition universelle : photographes français", *Bulletin de la SFP*, juill. 1855, in André Rouillé pp. 272-273.

² Eugène Durieu, "Sur la retouche des épreuves photographiques", *Bulletin de la SFP* ; oct. 1855 in André Rouillé pp. 273-276.

de (lui)-même, alors l'emploi de la retouche "pour y introduire l'art, c'est précisément exclure l'art photographique".

On sait que ce sont les tenants du pictorialisme¹ qui vont l'emporter. Mais cela n'empêche nullement que les tenants de la peinture académique ne dénie malgré tout toute dignité artistique aux pictorialistes en raison, bien sûr, de l'exactitude trop mécanique de leur art.

Fin d'une utopie

La prédominance du pictorialisme sur les utopistes de l'art photographique durera jusqu'à ce que les millions de morts de la Grande Guerre ne signifient la faillite de la culture européenne. Terrible détour emprunté par la technique pour imposer la redéfinition de l'art. Cet enjeu esthétique et politique soulevé par la photographie est, on le sait, au cœur de la pensée de Walter Benjamin sur l'art et la reproductibilité technique.

Évoquant les oppositions entre pictorialistes et peintres, il écrit : *"La polémique qui s'éleva au XIXe siècle, entre les peintres et les photographes, quant à la valeur respective de leurs œuvres, nous donne aujourd'hui l'impression de répondre à un faux problème et de reposer sur une confusion. (...) Cette polémique traduisait en fait un bouleversement, de signification historique, à l'échelle du monde, et ni l'un ni l'autre des deux groupes des adversaires n'en avaient pris conscience. Affranchi de ses bases culturelles par les techniques de reproduction, l'art désormais ne pouvait plus soutenir ses dehors d'indépendance. Mais le siècle qui assistait à cette évolution fut incapable d'apercevoir le changement fonctionnel qu'elle entraînait pour l'art. Cette conséquence échappa même longtemps au XXe siècle, qui vit cependant naître et se développer le cinéma."*²

Les utopies de la photographie reposaient sur la vérité de la reproduction, sur sa rapidité et son rendement. Ces promesses laissaient espérer une nouvelle humanité. À l'instar des Saint-simoniens, les fondateurs de l'agence Magnum pensaient changer le monde en le montrant. En fait, le pouvoir de conviction de la nouvelle image aura été utilisé par tous les pouvoirs.

La dualité de la photographie entre art et document est au fond caractéristique d'une époque basée sur la production industrielle des marchandises. Celle qui s'ouvre aujourd'hui a choisi de fonder ses richesses sur le traitement et la circulation de l'information. L'informatisation des sociétés déplace le paradigme des utopies de la reproduction vers le calcul et la modélisation du réel.

¹ Voir une analyse du cheminement vers la modernité photographique depuis les pictorialistes dans : Pierre Barboza, "Les arts de la manipulation, du photographique au numérique" in *Photographies/Histoires parallèles*, Musée Nicéphore Niepce/Éditions d'art Somogy, 2000.

² W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *op. cit.*, p. 101.