



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Facoltà di Lingue e Letterature straniere

DOTTORATO DI RICERCA IN FRANCESISTICA

Attuali Metodologie di Analisi del Testo Letterario

XXIII Ciclo

JESSICA HAUF

De l'« image-alchimie » et de l'« image consommatrice » :

Le siècle de la photographie à travers le regard

de Nadar, Baudelaire et Delacroix

Tutore:

Chiar.ma Prof.ssa CONCETTINA RIZZO
PULEIO

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa MARIA TERESA

Préface

Le choix de ces trois artistes, Nadar, Baudelaire et Delacroix en relation à la photographie, sous-entend un autre choix qui, à mes yeux, était plus important : celui de comprendre sous quels astres était née la photographie. Partie de la conviction que la naissance de tout être et de toute invention provenant de l'homme avait une empreinte déterminante et indélébile sur l'évolution de l'être ou du produit, je m'initiai dans l'élaboration de ma thèse. Je remonte donc aux sources, les années 1840-1850, pour sonder le contexte de cette naissance et pour mieux comprendre, en tant que photographe à l'ère du numérique, l'état de la photographie aujourd'hui.

Cette première décennie de la photographie, alors caractérisée par le daguerréotype et qui portait encore le nom d'héliographie, est une période transitoire : à mi-chemin entre une culture aristocratique, assise sur ses privilèges et ses traditions, et une mécanisation des techniques. Ses pionniers étaient d'une part épris de cette merveille et d'autre part tracassés et inquiétés par les contraintes techniques. Ils ne se découragèrent pourtant pas pour autant et atteignirent leur but : fixer l'image de la réalité sur un support, mémoriser pour toujours la trace laissée par l'homme. L'histoire de la photographie à ce moment-là suivit son cours, une innovation après l'autre répondit aux exigences, tout dans l'intention de parfaire le produit et le rendre lisible, fidèle et communicable.

Des courants de goût et de style se formèrent bien vite autour de ce nouvel Art. Des débats s'ouvrirent durant la décennie 1850-1860 autour d'une question cruciale : était-il possible de considérer la photographie un art ? Cette question partagea en deux le monde des artistes : peintres, écrivains, photographes, tout penseur qui se penchait sur ce nouveau médium eût son mot à dire. À cela s'ajouta une autre question : si une photographie est un produit artistique elle a droit à la propriété artistique, la loi peut donc s'en mêler. D'importants procès virent le jour pour la défense de la propriété artistique, commerciale et intellectuelle de ces opérateurs et de leurs œuvres. Ce fut une vraie révolution : comment accepter un produit technique comme étant le résultat d'un processus créateur ?

Toutes ces contradictions qui caractérisèrent la photographie à ses premières heures, déterminèrent son chemin, et encore aujourd'hui le débat reste ouvert. La photographie est tout à la fois reproduction et interprétation, technologie et art, produit commercial pour un grand public ou

élitaire ; la photographie est née avec le soleil et avec ses ambiguïtés, tout ceci fait partie de son parcours et de son identité.

Pour approfondir ces aspects, d'un point de vue textuel et iconographique, mon choix s'est concentré sur l'œuvre et la pensée de trois artistes qui s'étaient penchés sur les questions soulevées par l'avènement de la photographie : Nadar, Baudelaire et Delacroix. Un photographe, un écrivain, à la fois poète et critique d'art, et un peintre. Tous les trois ont entretenu une relation intime avec la photographie et ont pris des positions fortes, parfois apparemment contradictoires, sur lesquelles j'ai concentré mes recherches.

La méthodologie de cette thèse est basée sur l'analyse alternée de textes et d'images dans l'intention de comprendre, analyser et observer comment la photographie a pris sa place dans la société du XIX^e siècle.

J'espère avoir atteint mon but dans l'élaboration de cette thèse, et d'avoir donné à travers ce regard sur le passé une perspective sur l'identité de la photographie.

Mes remerciements

Pour la possibilité d'avoir vu et consulter les ouvrages auprès de la Bibliothèque du Musée Delacroix et le fonds Nadar auprès de la Bibliothèque du département des Estampes et de la Photographie de la BNF vont à :

Catherine Adam-Sigas, chargée d'études, et Arlette Sérullaz, conservatrice générale, ancienne directrice du Musée Eugène Delacroix ;

Sylvie Aubenas, conservatrice en chef au département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France ;

Pour les conseils et les échanges autour de la photographie vont à :

Charles Grivel, professeur émérite à l'université de Mannheim ;

André Gunthert, Maître de conférences à l'Ecole des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Introduction

Quelle que soit notre légitime et profonde admiration
pour l'homme supérieur qui a ouvert une voie si glorieusement parcourue,
nous rendons à chacun ce qui lui est dû.
Entre la main qui ensemence le sillon et le terrain qui fait germer,
nous ne saurions marquer une préférence.
Les intérêts humains s'effacent,
les passions s'éteignent, les rivalités s'oublent ;
les grandes découvertes restent...,
et l'unique devoir de ceux qui en reçoivent le bienfait,
est de léguer à l'avenir le nom des bienfaiteurs¹

a) Introduction historique

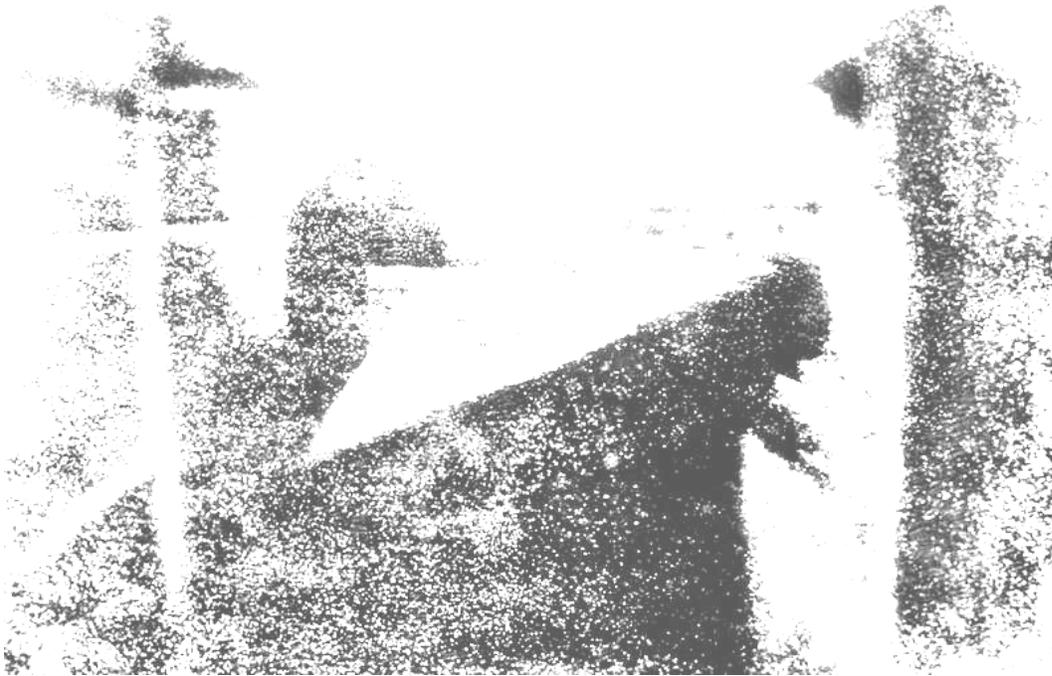


Fig. 1. Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1827, est la première photographie dont nous connaissons l'existence, coll. Musée Niépce, Chalon sur Saône

Cette image a été réalisée par Joseph Nicéphore Niépce à l'aide d'une chambre noire et a été exposée sur une feuille goudronnée au bitume de Judée de la dimension de 20 × 25 cm. Le temps de pose a été de 8 heures ; du fait de cette durée, le soleil illumine les bâtiments des deux côtés de l'image.

¹ Francis Wey, « Temps primitifs de l'héliographie, Joseph-Nicéphore Niépce », *La Lumière*, 6 juillet, 1851, p. 86.

La première moitié du XIX^e siècle voit la naissance de la photographie dont les débuts ont été échelonnés de succès et d'échecs perpétrés par des inventeurs éclairés mais aussi, d'une certaine manière, obnubilés par ce qui était alors considéré comme une chimère. La photographie fut reconnue comme l'une des grandes inventions de ce siècle, une des « *merveilles de la Science* »², bien que l'étonnement du public, de la critique et des artistes fussent à la fois et en général, autant confus et malveillants qu'enthousiastes et accueillants à l'égard de cette nouvelle venue dans le monde des Arts et des Sciences. Le terrain avait été néanmoins ouvert par d'autres inventions antérieures qui avaient préparé le public à une ouverture et une disponibilité envers la photographie.³

Déjà François Arago (1786 - 1853), en 1839 dans son fameux discours, expose la façon dont la photographie est conséquence et aboutissement d'autres inventions. D'une part elle emprunte à la gravure et au dessin le savoir des demi-teintes, à la peinture ses mises en scène, ses cadrages mais aussi son vocabulaire⁴ et d'autre part puise dans la Renaissance ses origines, autant par le goût de la quête exprimé par les artistes que par l'utilisation de la matrice de l'appareil photographique, la chambre noire, inventée par J.-B. Porta.

C'est grâce à la chambre noire des peintres que les pionniers de la photographie purent exploiter et conduire leurs premières expérimentations. Avec l'apport et l'invention de multiples supports (papier, daguerréotype, plaque en verre) et émulsions (collodion, albumine...), le premier appareil photographique devient le lieu de réception de la lumière et de formation de l'image latente. Cette première image est ensuite révélée, toujours en chambre noire, pour être enfin exposée ou vendue auprès du public. Le support photographique après avoir été sensibilisé par la lumière, naturelle ou artificielle, passe deux fois dans l'obscurité avant d'être exposé définitivement à la lumière.

En 1806, William H. Wollaston invente la chambre claire ou *camera lucida*, ouvrant ainsi de nouvelles possibilités de transcription sémiologique de la réalité par les artistes-peintres ou les

² Titre d'un ouvrage, *Les Merveilles de la science* (publié en 6 volumes, 1867-1869), de Louis Figuier, (1819-1894), dans lequel est contenu un chapitre dont le sujet et le titre est « La photographie » (Louis Figuier, « La photographie », texte et ill. extr. du 3e vol. de *Les Merveilles de la Science* (1888) avec le suppl. de 1889 et le portrait de Louis Figuier par Nadar ; texte établi et présenté par Yves Aubry, Marseille, Laffitte Reprints, 1983) ; Louis Figuier, docteur en médecine, est connu pour ses ouvrages scientifiques vulgarisés. Il écrit aussi un texte critique et d'accompagnement au Salon de 1859, *La photographie au Salon de 1859*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1860.

³ G. Freund, P. Ortel, ont illustré et approfondi dans leurs études les différentes nouveautés qui ont amené le XIX^e siècle à voir par les images et regarder la réalité à travers de « nouvelles optiques ». La miniature, le diorama, la lithographie et bien d'autres y ont contribué. Ortel analyse aussi comment la littérature s'est préparée à accueillir dans sa trame la photographie, processus qu'il définit comme « révolution invisible » du XIX^e siècle. Cfr bibliographie pour les références textuelles.

⁴ Comme l'usage du mot « tableau » (utilisé bien 16 fois dans son discours) mais aussi « toile » pour dire « photographie » ou « image ».

dessinateurs. Ce fut le médium avec lequel William Henry Fox Talbot (1800-1877) fit son voyage en Italie, alors qu'il était encore dessinateur. Durant son périple il imagina un moyen de fixer mécaniquement et non manuellement la réalité sur la feuille qu'il avait devant lui ce d'autant plus qu'il se jugeait lui-même mauvais dessinateur. L'idée de la trace comme reproduction mécanique de la réalité était née. Rentré en Angleterre il se mit au travail. En 1834 ses essais aboutissent à des premiers résultats sur papier. Il invente le calotype et peut être considéré le père de la photographie sérielle.

En même temps en France, un fonctionnaire du sud de la France, Nicéphore Niépce (1768-1833), inventeur par vocation, comme le fut aussi son frère, découvre comment certaines molécules réagissent à la lumière. Une idée commence à germer et Niépce s'imagine toutes les applications que l'on pourrait effectuer avec cet agent réacteur, l'iode d'argent. Il voue sa vie et sa fortune à la réalisation de cette vision.

Voici résumé, par Francis Wey⁵ (1812-1882), le travail accompli par Niépce, considéré le père de la photographie

Les premiers temps furent les plus pénibles : il opérait dans le vide, ne rencontrant aucun résultat et subissant la compassion tant soit peu ironique qui s'attache aux gens affolés de l'impossible, s'efforçant à des chimères et s'enfermant dans une idée fixe ; préoccupation synonyme de la folie aux yeux du vulgaire. Ses manies, à cette époque, alarmaient ses amis, sa famille, et la reproduction des objets par la lumière semblait à tous le rêve d'un monomane.

Cette période des luttes chimériques dura sept ans ; en 1822, Niépce obtint sur le verre et l'acier poli des copies fidèles de gravures, à l'aide d'un vernis bitumineux. On sait comment il opérait ; ses procédés, fort simples d'ailleurs (ils n'en sont que plus admirables), ont été décrits ; un exposé nouveau n'apprendrait rien à nos lecteurs.

Le bitume de Judée appliqué sur une lame d'étain, la finition de l'image par le lavage dans l'essence de lavande : voilà le fond de la découverte. Deux ans après, en 1824, l'infatigable Niépce parvenait à retenir sur des écrans propres les images de la chambre noire, à les fixer au moyen d'un mélange d'essence de lavande et de pétrole, puis à renforcer les effets d'ombre en exposant la plaque aux vapeurs de l'iode ou du sulfure de potasse. En 1827, M. Niépce, ainsi qu'il résulte d'une lettre écrite le 4 juin «se livrait exclusivement à la copie des points de vue d'après nature. »

La même année, Niépce ayant fait un voyage à Kiew où résidait son frère, montra à M. Bauer des épreuves héliographiques qui causèrent à ce dernier la plus vive surprise.

Cependant, notre inventeur trouvait de grands obstacles dans l'imperfection des chambres obscures. Ayant appris que MM. Vincent et Charles Chevalier avaient inventé le prisme ménisque, il

⁵ Ecrivain, journaliste, il fut en l'an 1851, le principal écrivain et penseur de la photographie du journal *La Lumière*.

pria un de ses parents, qui traversait Paris, de faire pour lui l'acquisition de ce prisme. Ce parent développa devant ces habiles opticiens la découverte de J. N. Niépce, et ces derniers en parlèrent à un artiste qui était destiné à amener plus tard l'héliographie sur plaque à son perfectionnement, à la populariser, et à mettre au grand jour l'invention de Niépce. C'est ainsi que la Providence conduit les choses par des voies bien imprévues.

Quoiqu'il en soit, l'antériorité appartient à Niépce ; c'est lui qui a porté le poids et la chaleur du jour, et si le plein succès n'a pas couronné son œuvre, du moins le noble travail d'une lutte persévérante doit consacrer son nom.⁶

En 1829 Niépce s'associe à Louis Jacques Mandé Daguerre, (1787-1851). Celui-ci est peintre, décorateur de théâtre, entrepreneur, inventeur du diorama. Niépce et Daguerre travaillent ensemble jusqu'en 1833, date à laquelle Niépce meurt. Leur projet en commun comprenait une de leur préoccupation majeure : la fixation des images. En effet les images, une fois révélées, disparaissaient au contact de la lumière. L'hyposulfite de sodium, qui sera l'agent fixateur des photographies, mis au point par Sir John Herschel, (1792-1871)⁷, n'avait pas encore été appliqué dans ce domaine. Daguerre continuera ces recherches avec un des petits-fils de Niépce, Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), elles aboutiront à l'invention de la photographie, en particulier à celle du daguerréotype.

Pour obtenir ces résultats en 1838, Daguerre a dû, dès sa rencontre avec Niépce en 1829, faire face à des frais considérables et y sacrifier beaucoup de son temps. D'abord en association avec Niépce, puis avec Niépce de Saint-Victor. Et cela consistait en solutions chimiques, équipements, études, en multiples essais qui menaient soit à des réussites qu'à des échecs, des voyages et des rendez-vous, tout cela pour mener à bien une idée devenue un projet de vie. Le résultat a néanmoins été digne du but misé, mais a ruiné d'abord Nicéphore Niépce, le père de la photographie⁸ et a mis ses successeurs dans une situation économique bien difficile. Daguerre, dès que l'invention fut à bon point, choisit d'en informer le député et astronome, François Arago (1786-

⁶ Francis Wey, « Temps primitifs de l'héliographie, Joseph-Nicéphore Niépce », op. cit, p. 86. Remarquable article résumant la vie et les recherches de Niépce, où l'on découvre les fatigues et la persévérance avec laquelle Niépce poursuit son objectif.

⁷ Astronome, mathématicien, chimiste, intéressé à la photographie, il voue sa vie à la recherche privée. Il gagna une médaille d'or de la Royal Astronomical Society en 1826. En 1819, il découvre l'action du thiosulfate de sodium sur les sels d'halogénures d'argent autrement insolubles et son utilité en tant que fixateur des images photographiques, ce qui permit d'améliorer le procédé du cyanotype. En 1839, indépendamment de William Talbot, il invente un procédé photographique utilisant du papier sensibilisé. C'est également lui qui est à l'origine des termes de *photographie*, de *négatif* et de *positif*.

⁸ Nicéphore Niépce, malgré son rôle de « père de la photographie » n'a hélas jamais été reconnu comme tel d'une manière académique et officielle. Francis Wey et d'autres journalistes et critiques du journal *La Lumière*, Louis Figuier, Ernest Lacan, rendront justement hommage à Niépce en évoquant sa vie et son travail de recherche. Lors de la mort de Daguerre un groupe de particuliers, membres de la Société héliographique tenteront de créer un fonds pour élever un Monument à sa mémoire et à celle de Niépce.

1853). Le moment était en effet venu de partager cette étonnante découverte avec un public plus vaste et de la breveter.

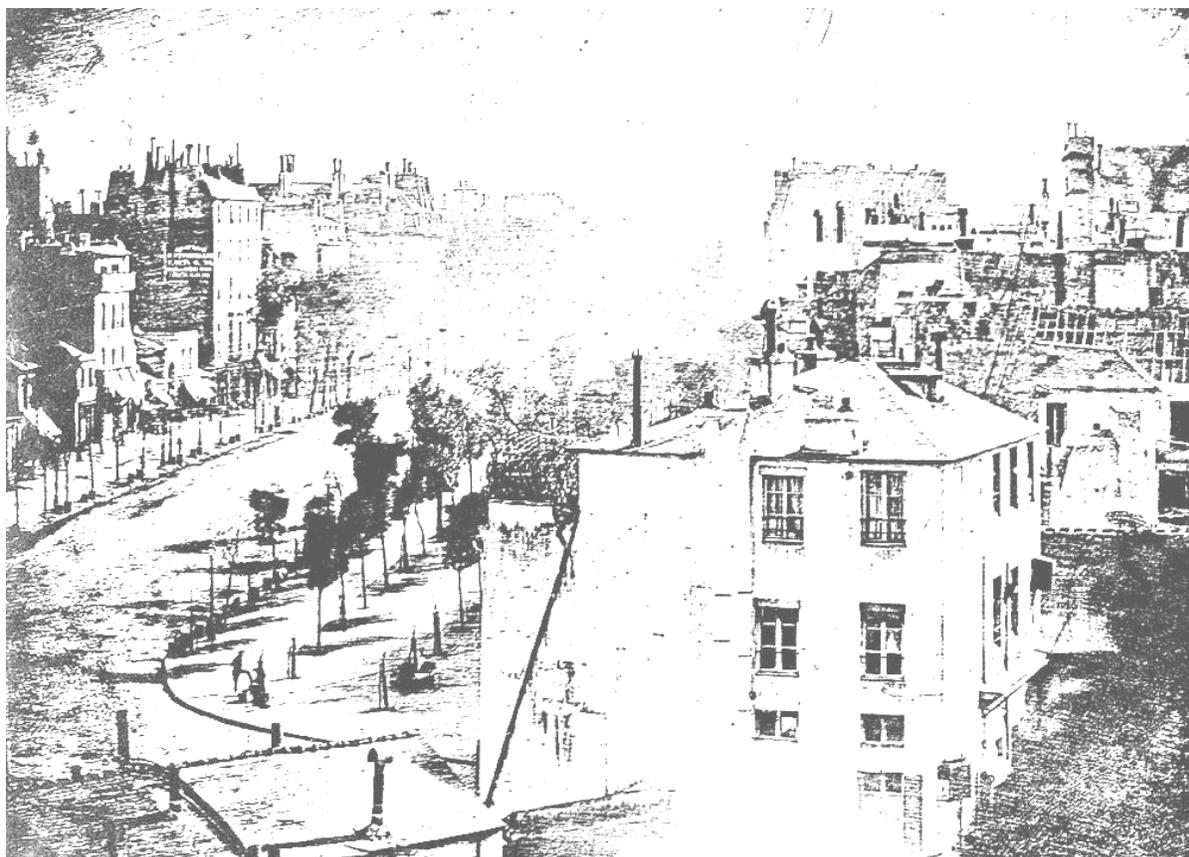


Fig. 2. Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, vue prise entre le 24 avril et le 4 mai 1838, daguerréotype, coll. Stadtmuseum, Munich, Allemagne

Daguerre réalise en 1838, la photo du « Boulevard du Temple » à Paris. C'est l'image sur laquelle apparaît la première personne prise en photo : un homme ayant attendu longtemps sans bouger, client d'un cireur de chaussures.⁹ La photographie a été prise depuis la fenêtre de son appartement qui était situé à l'étage supérieur de son Diorama. Cette photographie, avec ce cadrage lancera la mode des « vues »¹⁰ sur Paris. De cette période nous avons en effet beaucoup de vues sur

⁹ Les temps de pose étant extrêmement lents, il était difficile de fixer des figures humaines sur les plaques argentiques. Elles laissaient des traces, des flous, surnommés aussi « effets fantômes ». Les premiers sujets photographiés furent en effet ceux qui étaient caractérisés par leur immobilité, comme l'architecture ou les paysages.

¹⁰ C'est ainsi que Niépce inaugure avec sa légende « Point de vue du Gras » la dénomination commune que l'on donnait à ces premières images, appelées « vues » ou encore, d'après Thomas Wedgwood, « dessin photogénique ». La parole photographie surgit après 1850, auparavant cette invention s'appelait héliographie, un hommage au soleil créateur. « Per *héliographie* Niépce intendeva sia le immagini riprese con la camera oscura, che chiamava *points de vue*, sia quelle ottenute fissando il foglio da riprodurre (un'incisione), reso trasparente con cera, tra una piastra di metallo sensibilizzata alla luce e una lastra di vetro ed esponendo il pacchetto al sole, che chiamava, invece, *copies de gravure*. I tempi di

les toits. Les premières expérimentations se faisaient dans des laboratoires improvisés, chez soi ; les premiers appareils photos, les chambres noires, énormément lourdes, n'étaient pas commodes à déplacer, et les plaques une fois impressionnées, devaient être instantanément développées. Il n'y avait pas meilleur cadrage que celui pris d'une fenêtre, soit pour les temps d'exposition soit pour les panoramas qui étaient les uns plus saisissants que les autres.

Le 7 Janvier 1839, François Arago présente, à l'Académie des sciences et des Beaux-Arts réunies, les premiers clichés mais sans en donner les formules chimiques. En juin de la même année, une pension à vie est assignée par l'Etat français, à Daguerre et à Niépce de Saint-Victor. Le 19 août le procédé est présenté à la Chambre des Députés et à la presse.

L'invention du daguerréotype est désormais à la portée de tous et la France en fait officiellement don au monde entier.

b) Le discours de François Arago à la Chambre des députés, 19 août 1839

LE DAGUERRÉOTYPE

Chapitre premier

Introduction

Dans la séance de l'Académie des sciences du 7 janvier 1839, j'ai donné pour la première fois une idée générale de la belle découverte due à M. Daguerre, et sur laquelle la majeure partie du public n'avait jusqu'alors que des notions erronées. Je me suis à peu près exprimé dans les termes suivants :

« Tout le monde connaît l'appareil d'optique appelé chambre obscure ou chambre noire, et dont l'invention appartient à J.-B. Porta tout le monde a remarqué avec quelle netteté, avec quelle vérité de couleur et de ton les objets extérieurs vont se reproduire sur l'écran placé au foyer de la large lentille qui constitue la partie essentielle de cet instrument ; tout le monde, après avoir admiré ces images, s'est abandonné au regret qu'elles ne pussent pas être conservées.

« Ce regret sera désormais sans objet : M. Daguerre a découvert des écrans particuliers sur lesquels l'image optique laisse une empreinte parfaite ; des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit jusque dans les plus minutieux détails avec une exactitude, avec une finesse incroyables. En vérité, il n'y aurait pas d'exagération à dire que l'inventeur a découvert les moyens de fixer les images si sa méthode conservait les couleurs ; mais il faut s'empresse de le dire pour détromper une partie du public, il n'y a dans les tableaux, dans les copies de M. Daguerre, comme

esposizione variavano dalle due alle quattro ore, per ottenere una *copie de gravure*, e di circa otto ore per fare un *point de vue*», dans Gianni Abbate, Vincenzo Proto, « L'avvento della fotografia e la documentazione della costiera nell'Ottocento » dans *La costa di Amalfi nel secolo XIX, Metamorfosi ambientale, tutela e restauro del patrimonio architettonico*, Amalfi, Presso la Sede del Centro, 2005, p.124.

dans un dessin au crayon noir, comme dans une gravure au burin, ou mieux encore (l'assimilation sera plus exacte) comme dans une gravure à la manière noire ou à l'aqua-tinta, que du noir, du blanc et du gris, que de la lumière, de l'obscurité et des demi-teintes. En un mot, dans la chambre noire de M. Daguerre, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs avec une précision presque mathématique ; les rapports photométriques des diverses parties blanches, noires, grises, sont exactement conservés ; mais des demi-teintes représentent le rouge, le jaune, le vert, etc., car la méthode crée des dessins et non des tableaux en couleur. »¹¹

Arago, après avoir introduit son discours par l'histoire des origines de la photographie, en vient à parler des recherches menées par Niépce et Daguerre et de la « précision presque mathématique » avec laquelle le daguerréotype reproduit la réalité. Il en déclame les bienfaits à l'usage des sciences et des arts et promeut sa divulgation. Ce discours, notoire et qui proclame la naissance officielle de la photographie, en fige le statut ambigu qui la caractérisera dès lors. Arago, par son autorité et par la nouveauté de l'argument et de l'invention, a, en parlant et de science et d'art concernant la photographie, émis un jugement et causé peut-être à son insu une première brèche à l'intérieur des Académies et auprès des scientifiques et penseurs de l'époque. Ce texte en effet sera le texte de référence pour beaucoup d'autres à venir tout au long du siècle.

Le discours d'Arago a en outre des finalités politiques bien concertées et conçues : d'abord celle de faire accepter la photographie par des politiciens, des académiciens, et par les institutions les plus renommées et donc par une certaine classe de public, ensuite de faire acheter l'invention par le gouvernement français ; il propose et crée un fonds de pension pour Daguerre et l'héritier de Niépce et finalement, le dernier but, étant certainement la vraie finalité d'Arago, l'offrir au monde

¹¹ *Le Daguerreotype*, tome VII in *Œuvres complètes de François Arago, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, Notices scientifiques*, (1858, tome IV des Notices), publiés après sa mort, d'après son ordre, sous la direction de J.-A. Barral, Paris, Gide ; Leipzig, Weigel ; 1854-1862, 17 vol., p. 455-456. Ce texte est le discours préparé et présenté par Arago le 19 août 1839. Le daguerreotype connaîtra son plus grand succès de 1839 à 1855. « À l'instar du *Quand j'étais photographe* de Nadar, maintes fois réimprimé, le célèbre discours d'Arago fait partie d'un fonds de commerce souvent sollicité - sans qu'aucun travail éditorial sérieux ne vienne accompagner, dans l'un ou l'autre cas, des textes qui présentent pourtant des difficultés majeures. Alors qu'il propose sa deuxième édition du rapport d'Arago (la première remonte à 1982, sous la forme du reprint de l'Historique et Description des procédés du daguerreotype), l'éditeur de La Rochelle l'affuble d'une piteuse préface, rédigée par un obscur concepteur de matériel d'observation astronomique (dont la quatrième de couverture précise avec tact qu'il "manifeste également une certaine curiosité pour l'histoire de la photographie"). Échantillon d'un texte qui constitue en effet une curiosité : "Quand j'avais une dizaine d'années, je me demandais pourquoi les appareils faisaient des photos carrées alors qu'ils avaient des trous ronds". La Rumeur des Âges ne souhaitait certainement pas faire injure aux historiens de la photographie : visiblement, l'éditeur ignore jusqu'à leur existence. Pour lui éviter une troisième réédition de la même eau, signalons-lui qu'une version ultérieure du texte, intitulée « Le Daguerreotype », fut rédigée par Arago pour ses *Œuvres complètes*, et y ajoute plusieurs développements nouveaux (dont le très intéressant chapitre : "Examen de quelques réclamations de priorité"). Avec une étude sérieuse des deux versions du discours de 1839 (celle du 3 juillet et celle du 19 août) et quelques notes de bas de page pour préciser ou corriger les assertions d'Arago, on aurait là une édition digne de ce nom d'un texte dont l'importance n'est plus à démontrer. » André Gunther, « François ARAGO et al., *Rapport sur le daguerreotype*, préf. J. Bérezné, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995, 60 p. », *Études photographiques*, n. 1, Novembre 1996.

entier comme un don¹². Arago, en vrai politicien et avec astuce, devancera en outre les anglais¹³. Talbot invente le calotype qu'il brevète cette même année, mais sa découverte comme d'autres en ces premières années jalonnées par des pionniers, passera en second plan. Ainsi pour Hippolyte Bayard (1801-1887), inventeur du positif sur papier. Celui-ci contacta à plusieurs reprises Arago pour lui faire voir ses travaux. Mais il fut ignoré. Son procédé n'avait pas la précision du daguerréotype qui avait pour Arago beaucoup plus d'atouts scientifiques et pouvait être bien mieux défendable face aux institutions.

Arago choisit délibérément de ne pas breveter l'invention,

Considérant la grande utilité de cette découverte pour le public, et l'extrême simplicité du procédé qui est telle, que tout le monde peut s'en servir, M. Arago pense qu'il serait impossible, au moyen d'un brevet ni autrement, d'assurer à l'inventeur les avantages qu'il doit retirer de sa découverte, et il croit que le meilleur moyen pour le gouvernement serait d'en faire l'acquisition, et de la livrer au public.¹⁴

c) La photographie du XIX^e siècle, une invention partagée, ambiguë

c.1) Un médium partagé entre création et invention, art et industrie

L'histoire de la photographie, son historiographie est parsemée de contradictions. Pour écrire une histoire de la photographie doit-on parler de l'histoire des techniques ou de celle des photographes ou bien encore des courants majeurs influencés par les autres arts ? Le XIX^e siècle est

¹² Louis-Philippe (1773-1850) en fut aussi un des enthousiastes promoteurs. Après lui Louis-Napoléon Bonaparte (par la suite devenu Napoléon III, 1808 -1873) en fit autant, si ce n'est plus. Il contribuera en effet fortement à diffuser et promouvoir la photographie. Désireux de faire apparaître son règne comme celui du progrès scientifique, artistique, industriel, il se fera garant de projet comme la Mission héliographique, le premier projet photo commandité par l'Etat. et se fera lui-même portraiturer par les photographes les en vogue ces années-là, comme Eugène Disdéri, par exemple. Cette bienveillance public que l'on pourrait définir ostentatoire, est en contraste avec d'autres initiatives du Président-Empereur à qui l'on doit une loi restrictive sur la liberté de presse et la condamnation de plusieurs écrivains, caricaturistes, journalistes de l'époque (Ch. Philippon, Nadar, V. Hugo, Baudelaire...). (Charles Louis Napoléon Bonaparte, premier président de la République française, élu le 10 décembre 1848, ainsi que le troisième empereur des Français (1852-1870) sous le nom de Napoléon III à partir du 2 décembre 1852 jusqu'en 1870. Il fut aussi le dernier monarque).

¹³ En conclusion à son discours « Le Daguerriotype », publié dans « Les œuvres complètes de François Arago », il dira : « Je me suis attaché, dans cette Notice, à démontrer que la photographie est une invention complètement française; je suis heureux en terminant d'ajouter que, sans nier la part considérable que M. Talbot doit revendiquer dans l'invention des procédés qui servent à donner les images sur papier, on peut cependant affirmer que les principaux perfectionnements, qu'a reçus successivement l'art découvert par MM. Niepce et Daguerre, sont dus à des Français. », *Le Daguerriotype*, dans *Œuvres complètes de François Arago, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, Notices scientifiques*, op. cit., p.525.

¹⁴ Francis Bauer, F. R. S., « Lettre adressée le 27 février 1839 au rédacteur de la Gazette de Littérature de Londres, par M. F. Bauer, membre de la Société royale de Londres », *La Lumière*, 9 février 1851, p. 6.

caractérisé par la vulgarisation des arts mais la photographie n'est pas encore officiellement un art à part entière.

La photographie en outre, par rapport à d'autres inventions, a des caractéristiques bien particulières : elle n'a jamais été brevetée et elle vante un statut d'unicité dans sa relation auteur-crédit. En tant qu'invention et produit industriel elle devient très vite langage, un langage avec ses propres codes sémantiques. Au XX^e siècle elle se libérera même des contraintes de l'écriture, car au XIX^e siècle l'on concevait mal une caricature, un dessin, une photographie non accompagné d'un texte. La photographie contemporaine vit et s'exprime d'elle-même. Ce nouveau langage a toujours été en ligne avec l'évolution des pensées.

De tous les arts, la photographie a souffert dès sa naissance de contradictions. Elle fut acclamée et, nous pourrions même dire, universelle dans son langage et omniprésente dans sa diffusion, elle reste néanmoins une « servante » des arts avec un statut de bâtard, une caractéristique bien étrange et pourtant bien à elle.



Fig. 3. Hippolyte Bayard (1801-1887), *Autoportrait en noyé*, octobre 1840, positif direct, 25,6 x 21,5 cm, octobre 1840, coll. SFP

En ces premières années jalonnées par des pionniers, le travail d'Hippolyte Bayard, l'inventeur du positif sur papier, restera au second plan. Au printemps 1839 il expose ses dessins photogéniques à un marché de ville. Comme le daguerréotype aussi le procédé du papier positif mis

au point par Bayard ne pouvait être reproduit à l'infini. Ce n'est qu'avec l'arrivée sur le marché du négatif (sous forme de papier en un premier temps et à la fin du siècle, vers 1889, en gélatinobromure d'argent sur un support en plastique, la pellicule comme nous la connaissons aujourd'hui) que l'on obtient la reproduction sérielle de la photographie.

Bayard nous laissera un « autoportrait en noyé » (Ph. 3) où la mise en scène « picturale » de soi, sur un siège abandonné, mi-nu couvert par des draps, dans l'attitude du mort, un chapeau pendu au mur, représente l'allégorie de son échec et la métaphore d'une "Photographie" qui n'a pas été reconnue par les autorités et donc vouée à la mort. Cette photographie est bien la première mise en scène, un premier acte artistique et dans le cas spécifique de rébellion, qui se représente figurativement par une interprétation subjective du propre échec. L'échec est multiple, celui de l'homme, du photographe et de la photographie, tous les trois mis à mort par le pouvoir et le contexte historique. Mais Bayard est assis, les yeux fermés, la tête penchée sur son siège, si le titre n'avait été aussi évocateur, l'interprétation pourrait glisser facilement d'une mort picturale au sommeil du travailleur, de celui d'un homme qui a posé son chapeau et s'est assis confortablement pour prendre une pause, dans l'attente, métaphorique, d'un moment plus favorable à son labeur. Le signifiant "pause" est par assonance proche du signifiant "pose", les expressions évocatoires telles « je prends une pause » et « je me mets en pose » pourraient rejoindre le but de la contestation intentée par Bayard. Du fait il n'est pas mort suicidé et il a continué à travailler en emportant quelques discrets succès dans le monde de la photographie¹⁵.

L'histoire de la photographie est aussi une histoire de regards à déchiffrer ; elle a été écrite sur trois différents registres communicatifs et interprétatifs interagissant entre eux : le regard personnel du photographe, celui du spectateur et la technologie avec sa propre histoire. Les trois actants sont liés l'un à l'autre et leurs interrelations définissent le tissu sémiotique et médiatique du langage visuel de ce nouvel art. Le regard subjectif, personnel, est celui qui a eu le plus de mal à s'imposer, à prendre sa place, cet aspect de la photographie était controversé et mal jugé dès les années 1850. Accepter la photographie comme étant aussi le produit d'un acte créateur de la part de son opérateur, était, d'après les pensées de l'époque, une assertion bien trop osée. L'opinion générale était celle de ne pas vouloir reconnaître à la photographie son statut artistique.

¹⁵ Il devient un des membres fondateurs de la Société héliographique en 1851 puis de la Société française de photographie en 1854. En 1851, il fait partie des cinq photographes de la Société héliographique mandatés par la Commission des monuments historiques. Il est envoyé en Normandie au titre de cette Mission héliographique. Bayard est aussi le premier à avoir eu l'idée de combiner deux négatifs séparés, l'un pour le ciel et les nuages, l'autre pour le paysage. Les méthodes de « ciels rapportés » ont commencé à être utilisées dans les années 1850. Le Gray en a fait un important usage, surtout dans la série des *Marines*. De 1860 à 1866, Bayard ouvre un atelier avec Bertall.

Débats et procès étaient à la une surtout dans les années 1860.¹⁶ Ses photographes-créateurs demandaient à ce qu'elle soit reconnue dans le monde des Arts et se battaient pour que la photographie obtienne sa reconnaissance. D'autre part, la photographie devient bien vite un produit mécanique, industriel et sériel.¹⁷ La photographie est un produit contesté, controversé. Mais ce qui a été surtout surprenant pour les opérateurs et les regardeurs de l'époque c'était son regard, nouveau, révélateur de réalités, révolutionnaire ; il fit irruption avec un certain fracas sur la scène des villes du XIX^e siècle, déjà traversées par de multiples changements (révolutions, urbanisation, industrialisation, sociologiques...). Alors que d'une part la photographie propose un regard sur une réalité qui se réplique dans tous ses détails et à l'infini mais aussi révélatrice du monde tangible, d'autre part le processus menant à la réalisation de la photographie était confié à une « machine ». De la rencontre de ces deux opérations, esthétique et mécanique, naît un nouvel art mais aussi une nouvelle conception de l'art et de ses possibilités applicatives, révolutionnant ainsi les données et les pensées traditionnelles.

La première décennie, env. 1839-1852, celle de « la photographie primitive », était caractérisée par le souci de surmonter et affronter les limites technologiques qu'imposaient la très jeune invention, et par conséquent le choix des sujets était assujéti à ses limites (par exemple, à cause des temps de pose très longs, jusqu'à 20/30 minutes, l'on trouvait rarement des photographies de portraits, les images étaient plutôt dans la reproduction de paysages, de monuments et d'architectures).

Les années 1850 fin 1860 sont les années des ateliers de photographes-portraitistes, qui s'ouvrent à chaque coin de rue. En 1868 il y en aurait eu au moins 365 à Paris.¹⁸ C'est aussi la période durant laquelle se forme l'idée du photographe en tant qu'artiste. Dans les années 1870, la photographie s'esthétise, elle échappe aux limites de la représentation précise de la réalité et transgresse les codes jusque-là connus et figés. C'est ainsi que nous assistons à la naissance d'une photographie pictorialiste qui doit son tribut justement à la peinture, et crée son propre style avec ses codes et ses mises en scène.

La photographie devient aussi appropriation et propriété de la part d'un public curieux et gourmand de sensations fortes et nouvelles. Un public qui devient l'œil à travers lequel la

¹⁶ Cette naissance, sous le signe de la controverse, marquera la photographie dans ses différents moments historiques ; hélas même aujourd'hui, à l'arrivée du numérique, la photographie cherche encore à défendre ses droits. A ce sujet voir l'intéressante exposition et le catalogue d'exposition *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, par Daniel Girardin et Christian Pirker, Lausanne, Actes Sud/Musée de l'Elysée, 2008.

¹⁷ Seulement en 1880 nous assistons à la naissance de la photomécanique qui mènera à l'imprimerie des photographies sur les journaux.

¹⁸ « These numbers are based on persons or firms listing themselves as "artistes photographes" or "daguerréotypistes" in the Bottin and Firmin-Didot *Annuaire*s from these years. Although there were additional studios that did not pay for such listings, these figures represent a safe minimum of studio activity », Elizabeth Anne Mc Cauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven and London, Yale University Press, 1994 note 1, p. 369.

photographie évolue autant dans ses cadrages que dans son style et auprès duquel elle puise ses revenus économiques. Dire photographie c'est aussi dire technologie, celle-ci évolue en premier grâce aux investissements de ses pionniers et dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, grâce à l'apport d'entrepreneurs et de l'industrie. Dès 1880-1890 elle est imprimée dans les journaux par la technique de la photogravure. Le slogan « You press the button, we do the rest » de la jeune maison américaine Kodak, date de 1888. Fondé par George Eastman (1854–1932), Kodak inaugure la photographie instantanée pour le grand public.¹⁹

c.2) Mythes et légendes : une ambiguïté révélée et ridiculisée

Suite à l'invention et à la promulgation de la photographie auprès du grand public, plusieurs anecdotes et croyances la concernant se diffusent. Ce siècle, qui d'une part progresse sans relâche propulsé par les nouvelles technologies et par l'industrialisation de sa propre société, conserve d'autre part, dans un pastiche naïf d'ignorances et de croyances, des liens encore proches avec sa tradition. Le siècle s'emballe aussi par les moyens de transports toujours plus rapides, mais les êtres humains ont besoin de leurs temps physiologiques pour assimiler toutes ces nouvelles données.

Nous vivons dans une singulière époque ; nous ne songeons plus de nos jours à rien produire par nous-même ; mais, en revanche, nous recherchons avec une persévérance sans égale les moyens de faire reproduire pour nous et à notre place. La vapeur a quintuplé le nombre des travailleurs ; avant peu, les chemins de fer doubleront ce capital fugitif qu'on appelle la vie ; le gaz a remplacé le soleil ; on tente à cette heure des essais sans fin pour trouver un chemin dans les airs.²⁰

Après la première présentation d'Arago à l'Académie des Sciences, le 7 janvier 1839, la presse divulgue la nouvelle de cette découverte, de son fonctionnement et de ses bénéfices. Un de ces articles, « Le daguerotype » signé par Jules Janin, apparaît sur *l'Artiste* ; c'est sûrement l'article le moins scientifique de tous mais il devient vite le plus populaire :²¹

¹⁹ Les appareils étaient légers et petits, chargés d'un rouleau de négatif papier pour 100 vues, une fois le rouleau terminé il était envoyé à la fabrique qui se chargeait de développer les tirages, pour les réexpédier au client avec l'appareil rechargé d'autres 100 vues.

²⁰ Jules Janin, « Le daguerotype », *L'Artiste*, 2^e série, tome II, 11^e livraison, 27 janvier 1839, p. 145-148.

²¹ Le texte de Janin réapparaît le lendemain et en première page dans le sérieux *Journal des débats*. Le 29 janvier en première page de *L'Echo français*. Le 4 février dans le *Moniteur universel*. Au total bien 4 impressions en moins d'une semaine dans les périodiques les plus lus de la Monarchie de Juillet !

Le texte de Janin [...] est l'exemple le plus parlant de cette forme ouverte donnée à l'annonce, entre le fait scientifique et le fait mondain, teintée de merveilleux et de surnaturel.²²

Janin pense que tout le monde connaît la nouvelle découverte. Daguerre était certes connu des lecteurs de *L'Artiste* grâce au diorama,²³ mais pas le daguerréotype. Janin a en outre articulé son texte de telle manière qu'il ne put que susciter de l'étonnement, car étonné lui-même il transmet son enthousiasme si puéril. C'est ainsi qu'il évoque les bienfaits du soleil,²⁴ unique maître garant de cette invention,

C'est le soleil lui-même, introduit cette fois comme l'agent tout-puissant d'un art tout nouveau, qui produit ces travaux incroyables.²⁵

Soleil, lumière et Daguerre sont tous trois confondus et divinisés

Cette fois, il n'est plus besoin de passer trois jours sous le même point du ciel ou de la terre pour en avoir à peine une ombre défigurée. Le prodige s'opère 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 éclos. Il y a un beau passage dans la Bible ; Dieu dit : Que la lumière soit, la lumière fut. À cette heure, vous direz aux tours de Notre-Dame : Placez-vous là, et les tours obéiront ; et c'est ainsi qu'elles ont obéi à Daguerre, qui, un beau jour, les a rapportées chez lui tout entières, [...], et que personne n'avait vu encore, excepté Daguerre et le soleil.²⁶

Et de là à enchaîner sur le passage qui sera le plus débattu, discuté et aussi ridiculisé :

Avant peu, et quand on ne voudra pas être soi-même son propre graveur, on enverra son enfant au Musée, et on lui dira : Il faut que dans trois heures tu me rapportes un tableau de Murillo ou de Raphael. [...]²⁷

²² Paul-Louis Roubert, « Jules Janin et le daguerréotype, entre l'histoire et la réalité », *Photographie et romanesque*, textes réunis et présentés par Danièle Méaux, série *études romanesques*, centre d'études du roman et du romanesque, université de Picardie – Jules Verne, lettres modernes Minard, Caen, 2006, p.25-37.

²³ Le diorama produisait des spectacles aux effets spéciaux en animant les décors par des jeux de lumière, les spectateurs restaient debout dans une salle ronde et tournaient sur eux-mêmes pour suivre le déroulement de l'histoire ; chaque spectacle durait environ 15 minutes. Le diorama peut être considéré une des premières animations en 3D. Tous les décors étaient peints à la main. Le diorama connut un grand succès populaire de 1822 à 1880 environ.

²⁴ Le soleil est effectivement un acteur important dans la symbolique qui accompagne la naissance de la photographie, dont le premier nom est héliographie. Symbolique liée à la nature et à des figures archaïques comme le jour et la nuit porteuse l'une de clarté et divinité et l'autre liée aux ténèbres. Cet aspect a été approfondi par Philippe Ortel dans *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Rayon photo, Nîmes, Chambon, 2002.

²⁵ Jules Janin, « Le daguerotype », op. cit., p. 146.

²⁶ Ibidem, p. 147.

²⁷ Ibidem, p. 147.

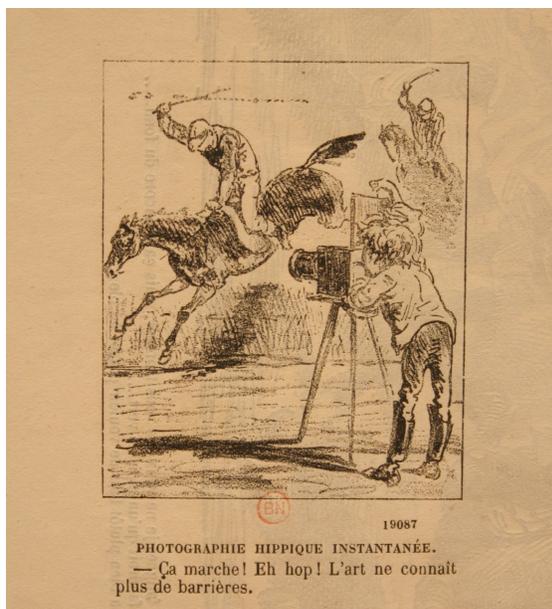
Cet article fit beaucoup de bruit à Paris, les gens pensaient que l'on pouvait choisir et emporter chez soi des œuvres d'art, plusieurs lecteurs écrivirent aux journaux pour demander quand ils auraient pu envoyer leurs enfants au Louvre et auprès d'autres institutions muséales pour quêter une œuvre. L'idée du déplacement géographique, des distances, est un des thèmes sur lequel joue aussi la caricature contemporaine.²⁸



« - Monsieur, c'est pour le portrait de mon mari qui est mort il y a deux ans à Buenos-Ayres : je voulais le faire peindre de mémoire, mais on m'a dit que la photographie faisait bien plus ressemblant que la peinture... »

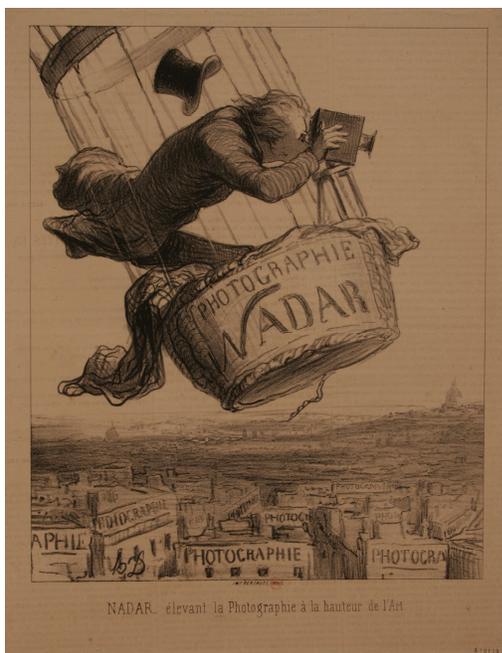
Fig. 4. Caricature de Nadar utilisée comme carte de visite pour l'atelier de la rue Saint-Lazare, EO15 Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

²⁸ La photographie fut un des sujets les plus visés par les caricaturistes : peur de la concurrence ou simplement un nouveau thème auquel s'inspirer ? Peut-être un peu des deux, Nadar, caricaturistes et photographes tout à la fois, fut un point d'union entre ces deux arts. Honoré Daumier est bien connu pour sa position envers la photographie, il ne l'appréciait pas et encore moins ses opérateurs, mais lui, comme Champfleury, qui se déclarait lui aussi contre la photographie, furent néanmoins photographiés par Nadar. Ces deux portraits ont tous deux des similitudes dans le regard et la pose des portraiturés. Aucun des deux ne semble à l'aise, le regard de biais, l'épaule de trois-quarts dans l'acte de vouloir s'échapper de la prise du déclencheur. Nadar fut une exception, car il eut le privilège et sans aucun doute la bravoure de photographier toutes les majeures personnalités de l'époque. Ce fut pour cela que Champfleury accepta de se faire un portrait, mais il n'arrive pas à cacher son sentiment qui est dévoilé par le photographe.



« Photographie hippique instantanée.
« - Ça marche ! Eh hop ! L'art ne connaît plus de barrières. »

Fig. 5. Caricature de Nadar parue dans le *Petit journal pour rire*, n° 450, p. 5, EO15 Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF



« Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art »

Fig. 6. Lithographie d'Honoré Daumier après l'ascension de Nadar dans le ballon « Le Géant », parue dans *Le Boulevard*, 25 mai 1862, EO15, Folio Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Dans « Le Gazebon vengé »²⁹ Nadar explore la possibilité de photographier un sujet à distance grâce à l'astuce d'un jeune escroc qui s'est inventé le rôle de l'inventeur dépourvu et incompris mais avec de bonnes références.

Jusqu'à la hyper réalité de la photographie, lorsque la photographie devient tout, qu'elle est l'unique garante de la réalité et peut même décider du sort des destinées

La valeur d'authenticité de l'empreinte est telle, aux yeux des hommes du XIX^e siècle, que certains écrivains de fictions en font l'instrument de la découverte de réalités inavouables, de faits surprenants à même d'avoir, sur la suite de l'histoire, des conséquences qui ressemblent aux événements que l'on peut lire dans les romans. La force de persuasion de la photographie valide en somme l'injection dans la diégèse des révélations des plus inattendues – à même de déclencher des retournements romanesques.³⁰

Au XIX^e siècle en particulier, le pouvoir de représenter le réel pouvait arriver jusqu'à la révélation. La photographie était la vérité : une nouvelle confiance était née face à l'image qui faisait voir aussi ce que l'œil humain ne voyait pas. Dans *Les Frères Kipp* de Jule Verne, par exemple, les assassins seront trahis par l'empreinte sur la rétine de la victime. Une photographie qui avait été prise du capitaine à peine décédé révélera au fils de celui-ci et par le biais d'une loupe l'identité des tueurs.

L'empreinte déposée sur la rétine selon des mécanismes photochimiques reste latente jusqu'à ce qu'elle soit révélée par le liquide approprié.³¹

L'œil garde l'image qui sera photographiée et ensuite découverte par un agrandissement, comme celui d'une loupe. La vérité se cache derrière un jeu de mise en abîme et de métonymies.

²⁹ « Le Gazebon vengé » est un des 14 chapitres qui constitue le livre *Quand j'étais photographe* écrit par Nadar en 1900, à l'âge de 80 ans. Ce livre relate sa vie de photographe mais aussi et surtout sa propre vie et celle de ses contemporains, il est bien riche en anecdotes et en histoires qui avaient marqué sa vie. Ces textes sont basés sur des faits plus ou moins vrais, et ceci soit à cause de l'âge de son auteur que par son caractère qui avait la tendance à réinterpréter la réalité.

³⁰ *Photographie et romanesque*, textes réunis et présentés par Danièle Méaux, op. cit., p.6.

³¹ Ibidem, p. 8. La photographie judiciaire naîtra dès les années 1870, et le roman noir l'utilisera pour dénouer bien des trames. La théorie des optogrammes croyait dans l'impression des sources lumineuses sur la rétine. De là l'identification de l'œil avec la chambre noire, l'empreinte de la dernière image gardée sur la rétine de l'œil a été un sujet d'étude et d'expérimentations sur les animaux et une inspiration pour divers romanciers.

d) La photographie, produit artistique et industriel, l'expression d'un nouveau langage

d.1) Les premières expositions photographiques, les Salons

Ce fut lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851 et dans le salon de l'industrie, que pour la première fois des daguerréotypes furent accueillis et exposés au grand public. Du fait que la photographie était née et proclamée comme produit industriel, ses premières expositions étaient organisées dans les Salons de l'industrie. La photographie y était présentée pour les études de ses techniques, de ses produits et de ses équipements, qui étaient d'ailleurs en continuelle évolution.

L'éclectisme d'un rassemblement pléthorique, de la photographie à l'architecture. A côté de la peinture, d'autres arts et techniques sont à l'honneur en 1855. L'exposition universelle va aussi permettre le plus grand rassemblement d'œuvres photographiques depuis la divulgation des premiers clichés de Daguerre en 1839. Les instances officielles cantonnent ces œuvres dans le Palais de l'industrie plutôt que dans celui des Beaux-Arts, quand, en revanche, le public associe l'Angleterre et la France dans un même mouvement de reconnaissance des photographes comme de vrais artistes. Leur maîtrise technique et leur professionnalisation apparaissent dans les images de la guerre de Crimée, tous premiers tirages commandés par Napoléon III et Victoria.³²

La première exposition qui reconnaît la photographie comme pouvant appartenir à un processus non seulement manuel mais aussi créateur, est l'Exposition Universelle de la photographie de Bruxelles de 1856.

En France dès 1844, le Palais de l'Industrie de Paris, présente, dans la section des produits chimiques, un millier de plaques daguerriennes, cinq ans plus tard les premières photographies sur papier. Mais il a fallu le concours de plusieurs personnalités, associations et l'union de leurs efforts pour que la photographie soit admise au Salon des Beaux-Arts. C'est bien grâce au tempérament et à la persévérance de Félix Nadar (1820-1910), un des plus acharnés promoteurs et combattants pour la reconnaissance de la photographie autant juridique qu'artistique, que les résultats ont eu bon cours. Il a su bousculer les mentalités conservatrices de plusieurs membres de la Société Française de Photographie (SFP)³³ et ceci, en un premier temps pour que la photographie entre au Salon de

³² http://www.napoleon.org/fr/salle_lecture/articles/files/472227.asp#ancr7.

³³ La première association photographique, née pour sa diffusion, a été la Société Héliographique (1851), elle fonde le journal *La Lumière*, cette même année, mais elle sera active moins qu'une année. En 1854, la plupart de ses membres fondent la Société Française de Photographie (SFP), active encore aujourd'hui, ayant son siège rue de Richelieu à Paris, et dès 1996 sa propre revue semestrielle, *Études photographiques*, sur papier mais aussi consultable gratuitement en ligne.

1856. Rentré enthousiaste de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1856,³⁴ il se rend compte de l'importance que peut avoir une exposition ouverte au grand public sur la promotion de son travail, il décide de mener sa bataille.³⁵ Une lettre envoyée à la Société Française de Photographie en 1857, ouvrira un long débat en son sein :

M. le Secrétaire général donne lecture de la lettre suivante adressée à la Société par M. Nadar : "Messieurs, La Photographie est, jusqu'ici, oubliée dans le programme de l'Exposition des beaux-arts en 1857. Cet oubli me paraît préjudiciable en même temps à l'art et aux intérêts que vous représentez. Vous l'avez sans doute déjà pensé comme moi et j'arrive vraisemblablement un peu tard pour appeler votre attention sur l'influence que ne pourrait manquer d'avoir dans cette question une démarche officielle de votre société. Cette démarche collective viendrait relier, en leur donnant une force réelle, les influences individuelles que chacun de nous doit faire agir dans le but commun. J'ai l'honneur, à l'appui de ma proposition, de joindre sous ce pli quelques lignes que je viens de publier à ce sujet et je serai heureux de mettre à votre disposition mon concours dans la presse en général, si faible qu'il puisse être."³⁶

Tandis que Nadar s'appuiera sur ses connaissances dans la presse pour promulguer une photographie artistique, car d'après lui il ne peut y avoir de photographe-artiste si celle-ci n'est point reconnue officiellement comme appartenant à l'art. De son côté, la Société française de photographie, et le journal *La Lumière*, joueront de leurs relations mondaines pour mener à bien

³⁴ « Pourquoi avons-nous vu un grand nombre de personnes revenir comme nous, plusieurs fois devant le cadre de M. Nadar aîné? C'est que lui aussi est un artiste, et que ses portraits ont ce charme indéfinissable, que l'art prête à tout ce qu'il aime. [...]. C'est que l'objectif, il faudra bien qu'on finisse par le reconnaître, est entre les mains de l'artiste, comme la brosse, ou le burin, ou le ciseau, un instrument qui se prête docilement à ses inspirations, à sa fantaisie. [...]. Au lieu de juger la photographie sur les productions insignifiantes du premier amateur ou du premier industriel venu, si l'on étudiait ce qu'elle peut donner entre des mains vraiment intelligentes, on cesserait de répéter qu'elle est l'antithèse, voire même la profanation de l'art » *La Lumière*, « Exposition photographique de Bruxelles » par Ernest Lacan, samedi 29 novembre 1856, p.1.

³⁵ En 1856, Nadar n'avait pas encore gagné le procès, pour mauvaise appropriation des droits de propriété de photographies et des droits commerciaux concernant son nom, qu'il avait intenté contre son frère. Il avait toute la force et la volonté pour vouloir faire conquérir à la photographie ses droits. Il gagne le procès en 1857 et son intérêt envers l'introduction de la photographie au Salon des Beaux-Arts diminue. Il a désormais consolidé sa position de photographe renommé et sûrement le plus rémunéré de Paris. Il s'appête à rénover l'atelier qu'il a acheté sur le boulevard des Capucines et qui deviendra l'atelier qui le consacrera à la gloire.

³⁶ Assemblée générale de la Société française de photographie, 21 novembre 1856, *Bulletin de la Société française de photographie*, 1ère série, 1856, p. 326. La lecture de la lettre de F. Nadar auprès de la SFP, lors de l'assemblée générale de la SFP du 21 novembre 1856, marquera le début d'un débat à l'intérieur de la Société. Avantages et désavantages dans la représentation de la photographie auprès du Salon des Beaux-Arts, craintes de voir la photographie, comme l'étaient la gravure et la lithographie, « reléguée au dernier rang », tandis qu'au Palais de l'Industrie elle jouit d'une certaine renommée. Crainte mêlée aussi à la confusion que pourrait naître du fait que « la Photographie étant admise aux Beaux-Arts, n'y serait que comme produit artistique, et dès lors les chercheurs, les inventeurs se trouveraient négligés ». Donc à l'intérieur même de la Société les membres sont partagés et pas tous acceptent l'idée d'une photographie comme produit artistique. Le débat au sein de la SFP aboutira tout de même à la présentation de la photographie soit au Palais de l'Industrie qu'au Salon des Beaux-Arts en 1859.

cette bataille³⁷. La photographie sera admise au Salon des Beaux-Arts de 1859 mais reléguée dans une pièce séparée, peu illuminée et aucune publicité ne lui sera octroyée.

C'est donc bien le comte Aguado³⁸ qui, en 1861 comme en 1859, a intercédé auprès du comte de Nieuwerkerke³⁹ pour faire valoir les intérêts de la SFP. Mais si les appuis mondains de la Société ont été utiles pour imposer l'idée d'une exposition parallèle, ils restent toutefois insuffisants pour permettre de franchir les portes du Salon proprement dit. Que sont devenues les ambitions de 1855 ? Car, à bien observer les termes de l'accord, il ne s'agit que d'une demi-victoire pour la photographie. Certes présente au palais de l'Industrie, la photographie n'y apparaît en 1859 que sous la forme d'une exposition définitivement séparée des beaux-arts par une cloison infranchissable. Aucune communication entre les deux espaces n'est possible, aucune "fuite" n'est autorisée. L'entrée de l'exposition de la SFP, au premier étage de l'aile ouest, est entièrement distincte de celle du Salon. Cette manifestation n'est mentionnée nulle part sur le programme officiel, pas plus que sur les affiches qui informent les Parisiens des dates et des horaires d'ouverture du Salon. Tous les frais (accrochage, programme, livret, annonces...) sont entièrement à la charge de la SFP, ce qui oblige le conseil à fixer un prix d'entrée bien supérieur à celui du Salon.⁴⁰ En 1859, la photographie n'entre pas au Salon, elle n'y est pas même tolérée, mais dissimulée, une curiosité visitée par quelques-uns, dont certains critiques, qui ne seront toutefois pas plus nombreux que d'habitude. Cette contiguïté n'incitera pas plus les critiques habitués des Salons de peinture à s'intéresser à la photographie.⁴¹

En bien ou en mal le Salon a lieu. Ce n'est qu'un premier pas vers le chemin d'une identité qui veut se forger au milieu de tant d'autres inventions, car la photographie est une invention qui se veut artistique à l'ère de l'industrie.

³⁷ En 1855, lors de l'Exposition universelle de Paris, la photographie fut admise au Pavillon de l'Industrie et refusée à celui des Beaux-arts.

³⁸ Le comte Olympe Clément Auguste Alexandre Aguado (1827-1894) est photographe français et membre de la SFP

³⁹ Le comte Alfred Émilien O'Hara van Nieuwerkerke, (1811-1892), est un sculpteur et un haut fonctionnaire français du Second Empire. Il devient en 1849 directeur général des Musées impériaux et eut, jusqu'en 1870, une grande influence sur la vie culturelle à Paris.

⁴⁰ « Le prix d'entrée avait d'abord été fixé à 25 centimes alors que l'on avait l'espoir d'obtenir une entrée communiquant avec les galeries de l'exposition de peinture. Après la déclaration formelle de M. le Directeur des Beaux-Arts, il ne faut plus conserver cet espoir. Nous devons donc moins compter maintenant sur un public entrant par hasard, que sur le public venant avec l'intention de visiter l'exposition spéciale de la photographie. En conséquence, M. le secrétaire agent demande au Comité si, en présence des frais assez considérables que nécessitera notre exposition dans l'emplacement qui lui est attribué, il convient de maintenir le prix de 25 centimes, ou de l'élever à 50 centimes pour tous les jours de la semaine en le maintenant à 25 centimes seulement pour les dimanches », archives SFP, comité d'administration du 1er mars 1859, vol. 1, folio 196, dans Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie » [n. 8, novembre 2008](#), *Etudes photographiques*.

⁴¹ Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *op. cit.*

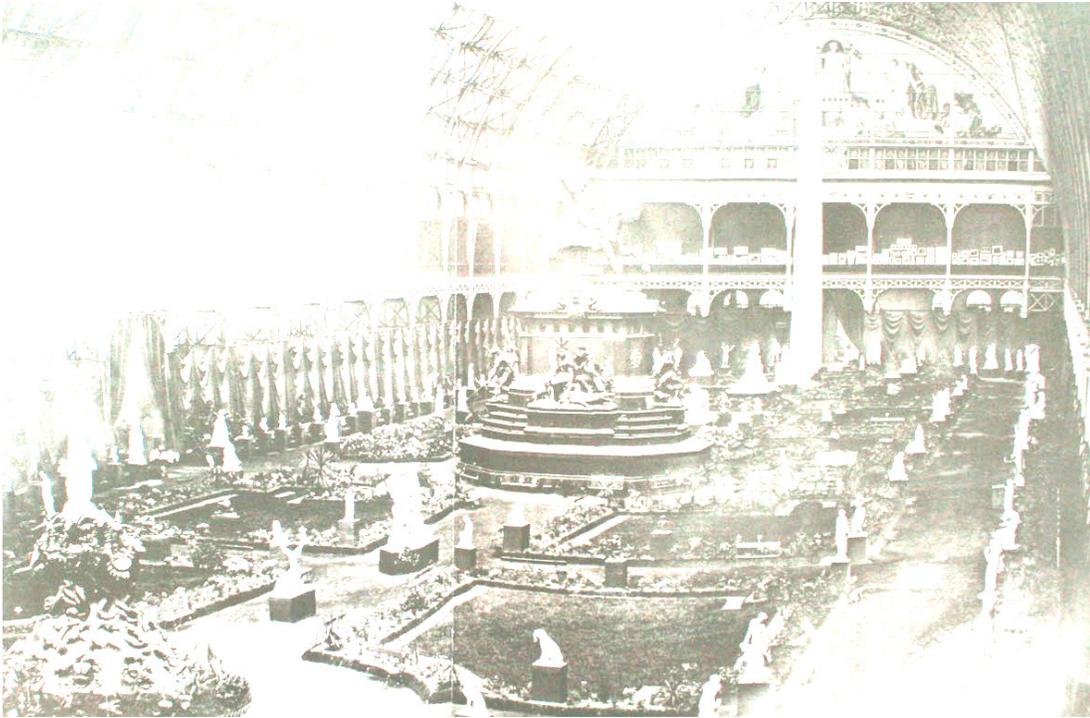


Fig. 7. Pierre Antoine Richebourg, *Album de photographies du Salon de 1861*, Vue générale de la grande nef avec le jardin de sculptures, 1861, épreuve sur papier salé, 25,2 x 33,4 cm. Paris, coll. Bibliothèque des musées nationaux⁴²

d.2) Des revues et des livres ; une riche littérature sur la photographie scientifique et critique naît au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle est le siècle de la vulgarisation de l'écriture, de la lutte contre l'analphabétisme, et de la naissance du journalisme moderne. On assiste à la création du premier quotidien à deux sous comme la *Presse*, (1836, lancé par Emile Girardin), et à la naissance d'hebdomadaires et de quotidiens qui sont encore publiés de nos jours tels *Le Petit Journal*, (1863-

⁴² Cette image a été prise au Palais de l'Industrie, construit près des Champs-Élysées entre 1852-1855. Elle a été réalisée suite à l'exposition universelle de Londres de 1851. Cette exposition avait beaucoup impressionné les autorités françaises pour son succès international. Même l'Impératrice Eugénie s'en mêla et voulut fortement sa réalisation : «Considérant qu'un des moyens les plus efficaces de contribuer au progrès des arts est une Exposition universelle, qui, en ouvrant un concours entre tous les artistes du monde, et en mettant en regard tant d'œuvres diverses, doit être un motif puissant d'émulation, et offrir une source de comparaisons fécondes ;
«Considérant que les perfectionnements de l'industrie sont étroitement liés à ceux des beaux-arts ;
«Que cependant toutes les expositions des produits industriels qui ont eu lieu jusqu'ici n'ont pas admis les œuvres de artistes que dans une proportion insuffisante ;
«Qu'il appartient spécialement à la France, dont l'industrie doit tant aux beaux-arts, de leur assigner, dans la prochaine Exposition universelle, la place qu'ils méritent ». Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle - Paris, capitale des arts*, Paris, éd. de La Martinière, 2006, p. 159. Un palais des Beaux-Arts fut construit pour réaliser cette intention et en 1855 les Salons déménagèrent du Louvre.

1944), fondé par Moïse Polydore Millaud, *Le Figaro* fondé en 1826, le plus ancien quotidien français. Des hebdomadaires comme *l'Illustration*, (1843-1944), *La Revue des deux Mondes*⁴³ (1829), *La Caricature*⁴⁴ créé en 1830 et *Le Charivari*, en 1832, par le journaliste républicain Charles Philipon, ces deux journaux s'opposent à l'autorité et mènent une dure bataille contre les lois interdisant la liberté de presse en utilisant comme moyen de communication la caricature pour la satire politique.

C'est la révolution de Juillet 1830 (à laquelle succède la monarchie de Juillet, 1830-1848) qui a apporté des transformations dans la presse. Le journal *La Presse* d'Emile Girardin a marqué un important tournant dans les choix opérés par le journalisme

Sous la Restauration on n'avait pas le droit de vendre les journaux aux numéros ; on ne pouvait recevoir une publication qu'en souscrivant un abonnement. Celui qui ne pouvait déboursier les 80 F de l'abonnement annuel, une somme importante, devait se rabattre sur les cafés où l'on était souvent plusieurs à lire un numéro. En 1824, il y avait à Paris 47 000 abonnés, en 1836, 70 000 et en 1846, 200 000. *La Presse*, le journal de Girardin, a joué un rôle décisif dans cette ascension. Il a introduit trois innovations importantes : l'abaissement du prix de l'abonnement à 40 F, les petites annonces et le roman-feuilleton.⁴⁵

Les journaux se sont vite adaptés en innovant et rénovant le rapport entre écriture, lecture, lecteur. L'écriture aux phrases courtes devient rapide, tranchante et directe dans la transmission de ses informations. On brasse les mots comme les nouvelles, avec rapidité et brièveté, reflet de la modernité des villes.

En même temps, l'information brève, abrupte, commença à faire concurrence à l'exposé composé.⁴⁶

⁴³ Fondée par François Buloz, les contenus de la revue sont dominés par la littérature, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Honoré de Balzac, Sainte-Beuve, Charles Baudelaire, George Sand, Alfred de Musset et de grands noms de la littérature de cette époque y sont accueillis. La revue veut en outre donner une tribune aux idées en France en relation avec les autres pays d'Europe et avec le continent américain en particulier.

⁴⁴ *La Caricature*, cet hebdomadaire devient rapidement le moyen de communication de l'opposition. Il ridiculise par la satire et ses caricaturistes avec entrain la monarchie de Juillet et la bourgeoisie et fut souvent condamné par les tribunaux. Ses charges contre le régime de Louis-Philippe lui valurent de nombreuses poursuites et notamment la condamnation de son directeur, Charles Philipon, inventeur de la "poire", une caricature de Louis-Philippe en forme de poire, à six mois de prison pour "outrages à la personne du roi" (novembre 1831). En 1848 Nadar exécutera son premier portrait-charge dans le *Charivari*, les liens professionnels et amicaux entre lui et Charles Philipon dureront jusqu'à la mort de ce dernier, (1862).

⁴⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, éd. Petite Bibliothèque Payot, 1979. p.45-46.

⁴⁶ Ibidem.

Le coût des journaux baisse au profit d'une vente et d'une divulgation considérables. Pendant 50 ans la vie littéraire s'épanche autour des revues, des écrivains comme Balzac, Dumas, Gautier publient leurs romans en forme de feuilleton et gagnent leur vie avec ces publications. Ils gagnent aussi de l'argent en tant que critiques d'art pour ces mêmes journaux.

La publicité entre dans le monde de l'écriture et les pages avec les réclames se vendent aux commerçants. Ce sont désormais les réclames qui annoncent les sorties des articles dans les prochains numéros, la communication est totalement révolutionnée, les évènements sont anticipés et tout cela pèse de l'or. C'est ainsi que Nadar, pour lancer son Panthéon-Nadar, à cause duquel il s'était bien endetté pour subvenir à tous les frais de réalisation, organisera une campagne publicitaire en utilisant la presse pour la quête de fonds et la vente du produit (il le fait alors que les planches n'étaient pas encore finies !). Des amis journalistes, écrivains, comme Théophile Gautier, écriront des articles pour publiciser le Panthéon. Grâce à la vente virtuelle du produit, la réussite est immédiate. Nadar mène à bon port son projet et avec l'argent gagné il déménage sur le Blvd des Capucines et y fait des travaux de rénovation (et s'endettera à nouveau..., il vivra toute sa vie sous le régime de la dette).

L'information avait l'avantage de pouvoir être utilisée à des fins commerciales. Ce qu'on appelait « la réclame » lui [Emile Girardin] ouvrit la voie : on entendait par là une note en apparence indépendante, mais en réalité payée par l'éditeur, qui attirait l'attention, dans la partie rédactionnelle, sur un livre qui, la veille ou dans le même numéro, faisait l'objet d'une publicité. [...]. La « réclame » se trouve au début d'une évolution au terme de laquelle apparaît l'information boursière publiée dans les journaux et payées par les intéressés. Il est difficile d'écrire l'histoire de l'information en la séparant de celle de la corruption de la presse.⁴⁷

Des professionnels comme les journalistes conquièrent de nouvelles positions à l'intérieur de la société, ils obtiennent plus de pouvoir et d'éclat dans leur mode de vie.

Il connut les coulisses des théâtres et celles de la politique, les corridors et le vestibule des hommes d'Etat et de la Chambre des députés [...].

Il eut des rapports continus avec des ministres, des concierges, des généraux, des agents de police, des princes [...] étant devenu l'ami intéressé et indifférent de tous ces gens, les confondant dans son estime. [..]

⁴⁷ Ibidem.

Il devint en peu de temps un remarquable reporter, sûr de ses informations, rusé, rapide, subtil, une vraie valeur pour le journal.⁴⁸

Les lieux favorables à la circulation des informations étaient les cafés des boulevards, les théâtres, où le protagoniste du roman *Bel-Ami*, Georges Duroy, fit son apprentissage pour acquérir une position professionnelle et sociale.

Les informations exigeaient peu de place ; [...]. Il fallait qu'elles fussent sans arrêt renouvelées : les cancans, les intrigues de théâtre et les « faits-Paris » constituaient leurs sources préférées. On remarque dès le début cette élégance bon marché qui leur est propre et qui devient si caractéristique du feuilleton. Dans ses *Lettres parisiennes* (Mme Emile de Girardin née Delphine Gay, *Œuvres complètes*, 4^e vol., *Lettres parisiennes 1836-1840*, Paris, 1860. p.289-290) Mme de Girardin salue en ces termes la photographie : « On s'occupe aussi beaucoup de l'invention de M. Daguerre, et rien n'est plus plaisant que l'explication de ce prodige donnée sérieusement par nos savants de salon. M. Daguerre peut être bien tranquille, on ne lui prendra pas son secret. [...] Vraiment cette découverte est admirable, mais nous n'y comprenons rien du tout : on nous l'a trop expliquée ». Le style du feuilleton ne fut pas accepté aussi tôt et partout.⁴⁹

L'Illustration est le premier journal en France à publier, en 1891, une photographie en noir et blanc, et en 1907, une photographie en couleurs.

Une importante littérature de la photographie naît dès les années 1850. Les textes inspirés des photographies retracent autant à travers l'ekphrasis, où la description des photographies est faite par l'écriture étant donné qu'elles ne pouvaient être encore publiées que par les données techniques auxquelles contribuèrent beaucoup de chercheurs et de scientifiques. Cette littérature est riche en plusieurs titres de livres techniques et théoriques, de revues et de journaux, en articles spécialisés en la matière et donc adressés à un public de lecteurs plus spécifiques et aussi en culture générale, vulgaire, à la portée d'un grand public. La caractéristique principale de cette littérature est de donner et échanger des informations concernant les usages techniques et les inventions des particuliers. On y retrouve aussi des articles de critique de grand intérêt pour la théorie et la méthodologie de la photographie, comme ceux écrits par Francis Wey dans *La lumière*. Mais dans l'économie totale des revues et des journaux on parle surtout technique. La photographie est un produit donc industriel, et chaque particulier, ayant de l'argent, du temps et de la volonté, y contribue pour l'améliorer (du daguerréotype au papier salé, des différents appareils photo, du bon

⁴⁸ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, collection folio, Gallimard, 1973, France, p. 101.

⁴⁹ Walter Benjamin, op.cit.. p.46-47.

usage des produits chimiques, invention d'objectifs et accessoires de tout genre pour chambre noire et prise de vue en plein air et en intérieur, Nadar par exemple, invente la lumière artificielle à appliquer à la photographie, « la lampe Nadar » à magnésium est une de ses inventions). Les textes sont signés par des critiques d'art, des journalistes, des écrivains et des photographes, voici quelques titres de livres et de revues et les noms de quelques journalistes-écrivains de l'époque qui ont si bien contribué à la diffusion de cet art :

- *La Lumière* (Paris, 1851-1867), journal fondé par la Société héliographique et ensuite relevé par la Société française de Photographie, dont le sous-titre était « Beaux-arts, Héliographie, Sciences », et qui représentait les trois domaines dont il aurait dû s'occuper, mais les articles étaient quasiment tous centrés sur la photographie autant d'un point de vue technique qu'artistique. Ce journal fut le plus complet en la matière et encore aujourd'hui une source importante d'informations historiques⁵⁰

- *Le Bulletin de la Société Française de Photographie* (Paris, Société française de photographie, 1855-1928) et *Le moniteur de la photographie* (Paris, 1861-1892), étaient tous deux des journaux fondés par la SFP

- *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, 1831-1904, porte-parole du romantisme, il fut le défenseur des jeunes artistes émergents contemporains (Delacroix, Géricault, Decamps, Ary Scheffer, Paul Delaroche, David d'Angers, Berlioz, Gavarni, les Devéria, Louis Boulanger) et publia des articles de Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Jules Janin, Théodore de Banville, Henri Murger, Jules Champfleury, Charles Baudelaire, Eugène Sue.

- *Le Photographe, Revue de la photographie française et étrangère* (Paris, 1855-[185?]), entièrement technique

⁵⁰ « Notre journal, en inscrivant en tête de ses colonnes les mots *beaux-arts, héliographie, science*, s'est ouvert une voie que nul jusqu'ici n'a parcourue. [...] Quelques revues traitent de la peinture et de l'architecture, mais nulle publication périodique ne s'est proposée d'allier les arts à la science en maintenant entre eux, comme trait d'union, l'héliographie. » Dr Clavel, « Sociétés savantes », *La Lumière*, 16 février 1851, p. 5.

Le journal *La Lumière* connaît trois phases lors de son existence :

1) 9 février-29 octobre 1851, dont le rédacteur en chef est Auguste Renard (le propriétaire du journal est le baron de Montfort)

Le journal est comme un organe de publication de la Société Héliographique. C'est l'année de la Mission Héliographique (juillet-octobre), et beaucoup de publicité est faite à ce sujet (dès le début du mois de juillet). L'on peut y lire les remarquables articles de Francis Wey : « l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts » (1851 : 2,6) ; « Le naturalisme dans l'art » (1851 : 29,34) ; « théorie du portrait » (1851 : 46,50) ; « l'Album de la société héliographique » (1851 : 57) ; la critique des « Publications héliographiques » de Blanquart-Evrard (1851 : 99,106, 130) et encore (1851 : 102, 106, 110, 126) ; et enfin « L'album des artistes anciens et modernes » (1851 : 146). Des articles traitant des rapprochements de la photographie à la littérature : (1851 : 18, 23)

2) 17 novembre 1851-fin du mois de décembre 1860, dont le rédacteur en chef est Ernest Lacan. (Le propriétaire du journal est Alexis Gaudin)

3) Janvier 1861-mars 1867, dont le rédacteur en chef est Marc Antoine Gaudin (frère d'Alexis, propriétaire du journal)

- Eugène Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, Paris, 1862⁵¹. Disdéri est sans aucun doute le photographe commercial le plus renommé et riche du second Empire, il garde néanmoins une sensibilité « authentique » envers la photographie, ses ouvrages, en effet, sont le résultat d'une double approche, d'une part il donne des conseils techniques et commerciaux et d'autre part il partage sa vision plus intime de la photographie.

- Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, 1856, recueil d'articles parus dans *La Lumière* et dans *le Moniteur*. Ernest Lacan est rédacteur en chef du journal *La Lumière* et il « s'affirme rapidement comme le principal arbitre de l'activité photographique. En ce sens, l'absence de lieux et de moyens pour présenter les épreuves photographiques aux lecteurs, et le rapport singulièrement privilégié qui en découlait pour le critique, contribua indéniablement à asseoir l'autorité de Lacan, que l'on mesure au fait qu'avant l'ouverture de la Société française de photographie en 1855, ses appartements constituaient le seul lieu où se retrouvait la gent photographique. »⁵²

- « La photographie » de Louis Figuier, 1888 ; (texte et ill. extr. du 3e vol. des *Merveilles de la Science*). Louis Figuier est le pionnier de la vulgarisation scientifique du XIX^e siècle. Dans son ouvrage *Merveilles de la Science*, il décrit les principales applications de la science au XIX^e siècle, un des volumes est dédié à la photographie.

d.3) Littérature de voyage et photographie : la Mission héliographique et les Excursions daguerriennes

La photographie est étroitement liée, dès son invention, au thème du voyage, de l'exotique, du lointain et donc à l'architecture, l'histoire des monuments, l'archéologie, la géographie, l'ethnologie. Beaucoup d'écrivains, écrivains-photographes emporteront dans leur voyage des chambres noires, tout l'attirail annexé et seuls ou accompagnés par un autre photographe, rapporteront de leur périple des souvenirs daguerréotypés, comme Théophile Gautier en Espagne, Gérard de Nerval en Orient,⁵³ Maxime Du Camp sur le Nil.

⁵¹ Eugène Disdéri (1819 - 1889), photographe, a connu un grand succès commercial, il a écrit des textes techniques comme *L'art de la photographie*, où il défend la photographie en tant qu'art. Il avait prédit un monde qui ne communiquera que par l'image, où tout sera représenté par les images. Disdéri lança la mode du portrait, il inventa le portrait carte de visite, à un format réduit, 6x9 cm, ce qui permit à la petite bourgeoisie d'accéder à la photographie. Le succès du format fut immédiat. Disdéri était si connu, que le 10 mai 1859, Napoléon III en route pour l'Italie avec son armée, s'arrêta à son atelier pour se faire tirer un portrait.

⁵² Emmanuel Hermange, « "La Lumière", et l'invention de la critique photographique (1851-1860) », *Etudes photographiques*, n. 1, Novembre 1996.

⁵³ Les daguerréotypes du voyage en Orient de Nerval ne nous sont hélas pas parvenus, tandis qu'ils nous restent six daguerréotypes du voyage de Gautier en Espagne.

En quittant Paris, suivi par son confrère du *Corsaire*, Joseph de Fonfride, le 22 décembre 1842, Nerval souhaite rejoindre l'Orient afin, semble-t-il, d'y "remplacer le rêve par la réalité" : le daguerréotype représente ici l'un des outils possibles de la production d'un récit vériste, pleinement en accord avec le genre littéraire du voyage.⁵⁴

Nerval, épris d'enthousiasme quant à la mise en œuvre d'une description de voyage par le daguerréotype, n'avait pas vraiment évalué les difficultés techniques qu'impliquait ce choix. Dans les années 1840, le transport de l'équipement et des matériaux utiles à l'exécution de daguerréotypes étaient une vraie entreprise, Nerval néanmoins s'était mis en tête de parcourir son voyage et le relater à travers le daguerréotype. Aucun de ces daguerréotypes ne nous est parvenu⁵⁵, seules les lettres relatant le récit du voyage nous témoignent de ce désir qui l'avait poussé loin de Paris. L'un des soucis majeurs du voyage dépendait intimement de l'équipement et du repérage de matériel.

Nous sommes allés aujourd'hui à Fourvière et comme c'est jour de fête, c'est très brillant. La vue était magnifique à ce beau soleil. Nos lits de voyage et le daguerréotype sont cause que nous avons un excédent de bagage très coûteux ; mais cela sera moins sensible sur le bateau.⁵⁶

Dans trois jours nous espérons être à Syra et, trois jours après, à Alexandrie. Nous n'avons encore dépensé que fort peu, relativement, et il faut compter beaucoup d'achats de livres, armes, etc., ainsi que les choses relatives au daguerréotype.⁵⁷

Les composés chimiques nécessaires se décomposaient dans les climats chauds ; j'ai fait deux ou trois vues tout au plus.⁵⁸

Nerval est tout de même, en rapport sympathique avec le médium, quand il rencontre au Caire un peintre avec lequel

Nous chevauchions ainsi, le peintre et moi, suivis d'un âne qui portait le daguerréotype, machine compliquée et fragile qu'il s'agissait d'établir quelque part de manière à nous faire honneur.⁵⁹

⁵⁴ Paul-Louis Roubert, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *Études photographiques*, n. 4, Mai 1998.

⁵⁵ L'apprentissage des rudiments techniques de la part de l'écrivain sont inconnus.

⁵⁶ Gérard de Nerval, *OC 1, Œuvres complètes de Nerval*, sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1984-1993, lettre à son père, Lyon, 25 décembre 1842, p. 1387.

⁵⁷ Ibidem, lettre à son père, Malte, 8 janvier 1843, *OC 1*, p. 1390.

⁵⁸ Ibidem, Nîmes, 24 décembre 1843, *OC 1*, p. 1411.

⁵⁹ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, vol. 1, Paris, Charpentier, 1851, p. 123.

Ou encore, dans une lettre à son ami Gautier, où il exprime sa vision daguerréotypée de la réalité, alors que ce voyage en Orient représentait pour lui le retour à la réalité, et un important enjeu puisqu'il avait quitté Paris dans le plus grand embarras.⁶⁰

Je voudrais te peindre un kiosque qui est à Ronda mais je ne peux pas ; c'est un escalier de terrasses avec des berceaux de verdure se surmontant par étages, jusqu'au pavillon placé en haut, [...] puis force cyprès d'un effet triste et charmant avec des colombes qui se perchent sur la pointe. Mais ce qui est merveilleux et que je puis encore moins rendre ce sont des plates-bandes formant des dessins de tapis, des fleurs, des dessins en tamarins très hauts. Cela a quelque chose de funèbre où l'on sent que les femmes doivent se promener au clair de lune, autour des bassins. Il y a des bosquets de jasmins ou de myrtes taillés ainsi circulaires, des citronniers taillés uniformément en quenouille, des orangers chargés de fruits, mais non taillés de grandes galeries peintes formant volières, un pavillon de marbre à colonnes où les femmes se baignent sous les yeux du maître. Je regrette de ne pouvoir t'envoyer mon épreuve daguerréotypée de ce dernier qui est à Schoubra; quelque peintre t'en donnerait le dessin; il y a des crocodiles et des lions qui versent de l'eau, c'est illuminé pour les fêtes. Tout cela peut se faire en effet de nuit avec la lune, je regrette bien de n'être pas près de toi pour t'expliquer tout mais en prenant pour motif les jardins de Schoubra on ferait quelque chose de ravissant.⁶¹

⁶⁰ Après la grande crise psychique que Nerval subit en 1841, J. Janin écrit un article « Gérard de Nerval » dans le *Journal des Débats*, cet article affectera Nerval jusqu'à la fin de ses jours. Jules Janin n'épargne en rien Nerval, le définissant de poète rêveur irresponsable et pratiquement inutile pour soi et la société. Il met un point critique sur la diversité et la distance qui passe entre le réalisme et le romantisme, entre ces deux modalités de vie et de ressenti. L'on parla beaucoup dans les milieux littéraires de ce portrait qui dévoilait tous les cotés négatifs du poète, ceci le décida à partir dans l'immédiat pour l'Orient. Un voyage exotique, mais aussi un voyage pour retrouver une partie de lui qu'il avait perdue. Le fait qu'il ait emporté avec soi le daguerréotypeur, marque encore plus sa volonté de vouloir renouer un contact avec la réalité.

Un extrait de l'article de J. Janin :
 « Ceux qui l'ont connu pourraient dire au besoin toute la grâce et toute l'innocence de ce gentil esprit qui tenait si bien sa place parmi tes beaux esprits contemporains. Il avait à peine trente ans, et il s'était fait, en grand silence, une renommée honnête et loyale, qui ne pouvait que grandir. C'était tout simplement, mais dans la plus loyale acception de ce mot-là: *la poésie*, un poète, un rêveur, un de ces jeunes gens sans fiel, sans ambition, sans envie, à qui pas un bourgeois ne voudrait donner en mariage même sa fille borgne et bossue; en te voyant passer le nez au vent, le sourire sur la lèvre, l'imagination éveillée, l'œil à demi fermé, l'homme sage, ce qu'on appelle des hommes sages, se dit à lui-même : - Quel bonheur que je ne sois pas fait ainsi! Vous auriez mis celui là au milieu d'une élection quelconque, que pas un électeur ne lui eût donné sa voix pour en faire le troisième adjoint à M. le maire ; dans la garde nationale, tout ce qu'il eût pu jamais espérer, c'eût été d'être nommé caporal par dérision et avec le consentement de son épicier, de son bottier ou de son marchand de bois. Mais de tous les honneurs de ce monde il ne s'inquiétait guère, le pauvre enfant.

Il vivait au jour le jour, acceptant avec reconnaissance, avec amour, chacune des belles heures de la jeunesse, tombées du sein de Dieu. Il avait été riche un instant, mais par goût, par passion, par instinct, il n'avait pas cessé de mener la vie des plus pauvres diables. Seulement il avait obéi plus que jamais au caprice, à la fantaisie, à ce merveilleux vagabondage dont ceux-là qui l'ignorent disent tant de mat. Au lieu d'acheter avec son argent de la terre, une maison, un impôt à payer, des droits et des devoirs, des soucis, des peines et l'estime de ses voisins les électeurs, il avait acheté des morceaux de toiles peintes, des fragments de bois vermoulu, toutes sortes de souvenirs des temps passés, un grand lit de chêne sculpté de haut en bas; mais le lit acheté et payé, il n'avait plus eu assez d'argent pour acheter de quoi le garnir [...] ». Jules Janin, « Gérard de Nerval » dans "Feuilleton", *Journal des débats*, 1er mars 1841, p.1.

⁶¹ Gérard de Nerval, *OC 1, Œuvres complètes de Nerval*, op. cit., lettre à T. Gautier, Le Caire, 2 mai 1843, p. 1395-1396.

Gautier quant à lui partit en Espagne avec Eugène Piot en 1840. Ce dernier était bien équipé et déjà expérimenté dans la matière.⁶² Un des buts de ce voyage était de trouver des tableaux, des armes anciennes et des faïences pour la collection particulière de Piot, l'autre était celui de constituer un album de daguerréotypes.

Gautier et Nerval partirent alors que la photographie était encore une jeune invention et les instruments étaient terriblement lourds, inconfortables, peu aptes à de longues traversées. Les supports, le daguerréotype et les solutions chimiques, étaient difficiles à préparer pour un photographe expérimenté, il fallait à chaque fois installer une chambre noire pour un développement partiel de la plaque. La photographie est née officiellement en 1839, Gautier et Nerval peuvent faire figures de pionniers dans la photographie de voyage. S'il est vrai que nous avons quelques images du voyage en Espagne,⁶³ l'écriture des lettres et du carnet des voyages (en Orient et en Espagne) trahissent un nouveau goût, certainement stimulé et influencé par l'approche du daguerréotype. 1840 correspond à l'avènement du réalisme en littérature, la photographie a joué en cela un rôle important. Elle a certainement influencé les sentiments des écrivains dans la quête de l'exposition d'une réalité telle qu'elle est vraiment.⁶⁴ Gautier avait bien compris la photographie et ses enjeux, dès ses débuts il en prendra la défense, il écrit en 1857⁶⁵ l'« Exposition photographique », dans *L'Artiste*, pour promouvoir la photographie au Salon des Beaux-Arts. Il est rédacteur en chef pour *l'Artiste* de 1856 à 1859 et écrit plusieurs articles sur la photographie, devient membre de la SFP en 1851 et se fera même portraiturer.

L'histoire de la photographie est parsemée d'initiatives et d'investissements aussi bien des particuliers que des institutions publiques.⁶⁶ En 1849, l'écrivain Maxime Du Camp (1822-1894) est

⁶² Eugène Piot, (1812–1890), est historien de l'art, collectionneur, publiciste, critique, photographe. Dix ans après ce voyage-daguerréotypé en Espagne il se consacre au calotype, après un apprentissage auprès de l'atelier de Gustave Le Gray.

⁶³ Stéphane Guégan, spécialiste de Gautier, a mené des études sur ce sujet et a identifié 6 daguerréotypes dans la collection du Getty Museum, appartenant à Piot et effectué lors du voyage en 1840. Piot se lancera dans le calotype 10 ans plus tard, une pratique appréciée par les peintres et les littéraires pour ses vertus subjectives et romantiques.

⁶⁴ Philippe Ortel dans son thèse, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, (publiée par Nîmes, Chambon, Rayon photo, 2002), défend l'idée d'une photographie née bien avant sa date, d'une nécessité de « voir » caractéristique du XIX^e siècle qui auraient eu ses racines dans la littérature et dans les décors de théâtre. A ce propos Gisèle Freund avait, elle aussi, dans *Photographie et société*, mis en évidence comment une multitude d'inventions, comme la lithographie qui ouvra la porte à « la démocratisation de l'art », les miniatures, les portraits en silhouette, les physionotracés dès 1790, des vrais fabricants d'images précédents les photomaton de nos jours, avaient frayer le chemin à la photographie, soit par les techniques que par l'intérêt d'un public déjà préparé à accueillir la plus importante invention du XIX^e siècle.

⁶⁵ Théophile Gautier, « Exposition photographique », *L'Artiste*, 8 mars 1857, 6e série, 13e livraison, p. 193-195

⁶⁶ Cet aspect a été abordé par Disdéri « C'est à l'Etat surtout qu'il appartiendrait de faire entrer la photographie dans sa vraie voie, en consacrant aux yeux de tous, par des applications dont on ne saurait contester la valeur, les procédés qui conduisent aux épreuves inaltérables » (dans E. Disdéri, *L'art de la photographie* par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur, Chez l'auteur, Paris, 1862, p. 145). Et par d'autres comme Francis Wey, l'idée étant celle, à travers ces articles, de sensibiliser le public à voir la photographie comme un véhicule d'information démocratique et vulgarisateur :

chargé par le Ministère de l'Instruction publique d'une mission archéologique en Orient, qu'il effectue avec son ami Gustave Flaubert. Il rapporte deux cents vingt calotypes de son séjour en Egypte, en Nubie, en Palestine et en Syrie, recueillis dans l'ouvrage « *Le Nil* ».

Plusieurs articles ont été dédiés par *La Lumière* au travail de Maxime du Camp ; je cite ici celui écrit par Francis Wey en 1851, « Voyages héliographiques, Album d'Egypte de M. Maxime du Camp » ;⁶⁷ poète dans l'âme, celui-ci fuit les tumultes politiques, et après avoir publié « Souvenirs et paysages d'Orient » vers 1848 il repart pour un autre voyage en haute Egypte,

Ces vilaines *actualités* (comme s'expriment ceux qui les font, pour avoir à les exploiter) n'atteignent guère un homme qui écrit son livre uniquement *pour parler des paysages qu'il a vus là-bas, et pour vous donner envie d'aller dans le pays du soleil.*⁶⁸

Wey donne la juste valeur aux photographies du poète, après avoir vu les tirages et les avoir analysés,

De ces épreuves, les moindres ont la valeur d'un fidèle croquis ; celles sont en petit nombre ; les autres, - près des trois quart de l'album, sont de très bonnes estampes, fort bien tirées, toujours nettes ; et, sur la quantité, nous en avons remarqué environ vingt-cinq qui approchent du fini minutieux des clichés sur verre. M. Du Camp, qui a étudié l'art, qui possède un goût naturel assez sûr, et qui est tout à fait paysagiste, comme il est aisé de le reconnaître à son style, a choisi ses points de vue avec sagacité ; ses tableaux sont bien composés, et il a su concilier l'intérêt et le charme

« Nous ferons d'autres excursions à travers les pays si fidèlement et si abondamment retracés par M. Maxime Du Camp. En présence d'un travail si précieux, si complet, si bien entendu, nous ne comprendrions pas que le gouvernement restât impassible. On a récemment envoyé des photographes dans nos provinces pour en copier les monuments ; et nous ne pouvons qu'applaudir à une mesure par nous provoquée et sollicitée à diverses reprises. Il s'agit ici, non plus d'une promenade, mais d'un très-long, très-laborieux et très-couteux voyage.

M. Du Camp l'a entrepris à ses risques ; il a rapporté un album précieux, environ deux cents dessins, plusieurs desquels sont inédits. A notre avis, il y a là une bonne aubaine pour l'administration des Beaux-Arts, qui, sans grands frais, est à même d'acquérir une si belle collection. Enfin, l'exemple de M. Maxime Du Camp doit être proposé aux touristes, aux gens du monde qui, grâce à la photographie, et sans se charger d'un lourd appareil, se voient à même de rapporter la fidèle image des contrées qu'ils vont admirer, de fixer les objets de leurs souvenirs, et de doter l'art des plus fidèles documents. » Un article de Francis Wey, « Voyages héliographiques, Album d'Egypte de M. Maxime du Camp », *La Lumière* 1851, (ce vol. contient les années 1851-1855 ; *La lumière, Beaux-Arts – Héliographie - Science*, 1851-1855), I, éd. Jeanne Laffite, 1995, Marseille, p. 126-127

⁶⁷ Francis Wey, « Voyages héliographiques, Album d'Egypte de M. Maxime du Camp », *La Lumière*, 14 septembre 1851, p. 126-127.

Les membres de la SFP et du journal, avait pris l'habitude de se réunir au moins une fois par semaine pour admirer des photographies amenés ou par ses membres mêmes ou par quelques autres photographes ayant à soumettre un projet ou une idée, pour ensuite les juger, les commenter techniquement et s'il était le cas en faire un article à publier sur *La Lumière*. Un PV de réunion était à chaque fois rédigé. Lors d'une de ces réunions les membres purent admirer le travail de Maxime Du Camp.

⁶⁸ Ibidem.

pittoresques, avec les exigences de la réalité indispensable à des sujets d'études. Personne, jusqu'ici, n'a donné autant que lui, et personne, assurément, ne fera mieux.⁶⁹

Du Camp revient avec une riche documentation qu'il peut partager avec les Français, le contenu de ces photographies qui parlent de terre si lointaines, fait revivre le souvenir d'autres époques. L'histoire et la géographie se donnent rendez-vous dans l'album de Du Camp

À quelle époque lointaine la vie s'est-elle retirée de ce grand paysage, dont le squelette est resté là pour attrister l'âme et éveiller la rêverie ?...

Ces bords du Nil, vieux témoins d'une société disparue, inspirent une sorte d'effroi : le fleuve qui passe pour donner la fécondité à ces plaines, la leur a jadis vendue avec usure ; car il a fini par entraîner après lui les terres auxquelles il avait prêté son limon. Ces eaux, dans leur avidité, n'épargnent pas même la pierre ; quelquefois les rives sont encombrées de roches usées, corrodées, arrondies comme des groupes informes d'animaux monstrueux.⁷⁰

Wey par la force de l'hypotypose décrit les photographies qu'il a devant lui et évoque par sa narration ces paysages lointains, ces terres vierges

Pour se rendre compte de l'aspect d'une forêt de palmiers, il faut aller en Afrique, ou contempler les photographies de M. Du Camp. Ces arbres groupés offrent des masses peu familières pour nous ; leurs silhouettes ressemblent bien moins à des parapluies en loques, ou à des ombrelles dépareillées, qu'on ne se le persuade sous les bosquets de l'Opéra. Un autre arbre qui nous est à peu près inconnu, c'est le palmier-doûm ; tortueux et bien nourri, couvert de grandes feuilles analogues à celles du dattier, il les balance au bout, de leurs tiges sveltes, comme de grands éventails.

En présence d'un travail si précieux, si complet, si bien entendu, nous ne comprendrions pas que le gouvernement restât impassible.

On a récemment envoyé des photographes dans nos provinces pour en copier les monuments, et nous ne pouvons qu'applaudir à une mesure par nous provoquée et sollicitée à diverses reprises. Il s'agit ici, non plus d'une promenade, mais d'un très-long, très-laborieux et très-coûteux voyage.

M. Du Camp l'a entrepris à ses risques ; il a rapporté un album précieux, environ deux cents dessins, plusieurs desquels sont inédits. À notre avis, il y a là une bonne aubaine pour l'administration des Beaux-Arts, qui, sans grands frais, est à même d'acquérir une si belle collection. Enfin, l'exemple de M. Maxime Du Camp doit-être proposé aux touristes, aux gens du monde qui, grâce à la photographie, et sans se charger d'un lourd appareil, se voient à même de rapporter la

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

fidèle image des contrées qu'ils vont admirer, de fixer les objets de leurs souvenirs et de doter l'art des plus fidèles documents.⁷¹

Wey a une mission, celle de sensibiliser les autorités à prendre en considération beaucoup plus sérieusement la photographie, véhicule de culture, d'histoire, mais aussi politique, car comment ne pas penser à l'esprit colonisateur qui a pour devise celle de s'emparer d'un territoire et d'y arriver en premier. D'autant plus que la photographie est fortement caractérisée par cet esprit. Wey demande de l'argent, de la reconnaissance, tout ce dont a besoin la photographie en ce moment pour se frayer son chemin. En 1851, une commande de la Commission des monuments historiques, à visée scientifique et patrimoniale, envoie cinq des meilleurs photographes (Baldus, Bayard, Le Gray, Mestral, Le Secq) faire un relevé du patrimoine architectural et archéologique sur tout le territoire national. C'est la Mission héliographique. Les photographes disséminées sur tout le territoire ramèneront de leur périple 258 photographies, aujourd'hui conservées au Musée d'Orsay. Le journal *La Lumière* a relaté dès le 29 juin les itinéraires des photographes.⁷²

Hormis les contributions et les initiatives publiques, il y eut des privés, sensibles au nouvel art qui investirent dans la réalisation de projets, dans le développement de technologies et contribuèrent à l'évolution de la photographie dans l'éditorial alors que l'unique moyen de publication de la photographie passait par la gravure. Mentionnons ici les deux éditeurs qui ont marqué de leur nom ces premières décennies ; Louis-Désiré Blanquart-Évrard⁷³ (1802-1872), imprimeur-photographe-calotypiste et Noël-Marie-Paymal Lerebours,⁷⁴ opticien-daguerréotypiste. Ce dernier investit une somme importante en envoyant des photographes-voyageurs en Europe, Afrique du Nord et Etats-Unis pour prendre des vues. Le travail fut présenté en deux volumes, les *Excursions daguerriennes*, qui rassemblaient 111 gravures sur cuivre, sélectionnées sur 1200

⁷¹ Ibidem.

⁷² En 1937, le ministère de l'agriculture américain créera le FSA (La Farm Security Administration), chargé d'aider les fermiers les plus pauvres touchés par la Grande Dépression et instituera une section photographique guidée par Walker Evans qui aura la mission de prendre des clichés des milieux ruraux et des conditions de vie dans les campagnes.

⁷³ Le grand projet de Blanquart-Évrard était celui de créer une imprimerie photographique. L'idée de collectionner, assembler, unir de quelques manières les expériences diversifiées pour les divulguer, se réalisent dans des œuvres collectives comme : « L'art contemporain » (1854, 12 planches) ; « L'art religieux » (1853-1854, 69 planches) ; « Le musée photographique » (1853, 50 planches) ; « Paris photographique » (1851, 33 planches) ; « Etudes photographiques » (1853, 67 planches) ; « Souvenirs photographiques » (1853, 37 planches) ; toutes ces œuvres ont été publiées par l'éditeur Blanquart-Évrard.

⁷⁴ Noël-Marie-Paymal Lerebours (1807-1873), en outre commercialisa la vente d'appareil photo et accessoires ainsi que celle de daguerréotypes. Ils ont hélas tous disparus.

daguerréotypes. L'idée des albums était très en vogue à l'époque et reflétait les envies du public. Chacun avait sa propre gravure qui était agrémentée par des légendes.⁷⁵

Les photographies de ces albums étaient donc des gravures, et pour rendre les images plus intéressantes et contenter les goûts exotiques du public, des dessinateurs et des peintres ajoutaient des scènes de vie en couleurs sur le daguerréotype.⁷⁶ Le peintre d'histoire Horace Vernet travaille pour Lerebours au Proche-Orient, Frédéric Goupil-Fesquet à l'Égypte et Lotbinière à la Grèce.

Avis de l'éditeur" précédant les *Excursions daguerriennes* :

Grâce à la précision soudaine du Daguerriotype, les lieux ne seront plus reproduits d'après un dessin toujours plus ou moins modifié par le goût et l'imagination du peintre. Comme les ressources de l'art graphique vont s'étendre et varier avec lui ! que ne fera-t-on pas avec un tel auxiliaire ! Il se passe peu de jours qu'on ne signale de nouvelles applications ; déjà avec les microscopes on reproduit les corps amplifiés ; c'est ainsi que la galerie de M. Lerebours réunit à des vues pittoresques d'une grande beauté quelques charmantes académies, des objets d'histoire naturelle, d'archéologie. Quelques minutes suffisent pour saisir les images, mais il faut un temps considérable pour les reproduire sur l'acier [de la gravure] avec tous leurs détails. La préparation première, toute mathématique, la justesse rigoureuse des lignes principales ne refroidissent pas l'œuvre et ne gênent en rien l'inspiration de l'artiste. Après avoir obtenu le report sur acier d'un calque à la pointe sèche, par lequel la marche du travail se précise, la part spéciale de l'artiste, dans l'exécution, est de compléter par la couleur l'expression des sites, des monuments ou des objets représentés.

Les vues que nous annonçons formeront un recueil in-4°. Ces vues, prises dans diverses parties du monde, sont gravées par des artistes du premier rang : MM. Himely, Salathé, Martens, dont le talent fin et original se distingue par une qualité primante, la netteté.

Les gens du monde rechercheront cette belle collection de vues, ils la rechercheront pour son exactitude et son expression. M. Lerebours a choisi les épreuves qu'il fait graver dans sa galerie, composée de plus de 1200 planches, exécutées en partie par ses voyageurs et parmi les épreuves les plus remarquables rapportées d'Orient, des vues de Paris, de France, d'Italie, d'Allemagne, de

⁷⁵ L'aspect de chaque page qui était indépendante l'une de l'autre, de forme rectangulaire avec un petit cadre entourant chaque image, une légende décrivant le monument, ressemble déjà, sauf pour les dimensions plus grandes, à ce que sera la future carte postale, dont la date de naissance officielle est 1873.

⁷⁶ Les photographies de l'époque, années 1840, étaient en effet privées de sujets car les temps de pose trop élevés (jusqu'à 15/30 minutes) ne permettaient pas de fixer une figure humaine sur la photo. L'on contourna le problème pour rendre les images plus intéressantes et commerciales.

Suisse, d'Angleterre, de Constantinople, Jérusalem, Damas, Le Caire, les Pyramides, etc.⁷⁷

e) Paris, le centre d'une Europe culturelle et industrielle

La vie commerciale, industrielle et aussi consommatrice, dans des villes comme Paris au XIX^e siècle, est le reflet de cette bourgeoisie grandissante qui prend conscience d'elle-même et de ses goûts, et qui s'est fortement liée à la matérialité, à la vitrine, au dandysme, aux modes, au baroque du second empire, comme le style Mackart, aux publications luxueuses, comme les *keepsakes* et aux feuillets dans les revues. L'intérieur représente pour le particulier son univers, sa fantasmagorie majeure, son identification.

Son salon est une loge dans le théâtre du monde. L'intérieur est l'asile où se réfugie l'art.⁷⁸

C'est le monde du collectionneur, où les choses sont libérées de leur « servitude à l'être utile ». ⁷⁹

Les grandes découvertes techniques enflamment les enthousiasmes, les transformations des institutions politiques prennent de nouvelles formes. Le XIX^e est un siècle en pleine activité industriel et commerciale, les succès mais aussi les échecs sont à l'ordre du jour, les privés investissent dans le béton, le fer et les industries. Les villes se transforment sous le coup des grands travaux d'urbanisation, C'est la naissance d'une *bourgeoisie absolue* selon l'expression forgée par Armand Lanoux, d'une bourgeoisie qui s'assied, s'installe et dicte les nouvelles règles de la société et qui

va créer, sans s'en rendre bien compte, un monde de semblant, de signes extérieurs de richesse ou de misère, conférant aux objets, à l'habitat, une signification que personne jusque-là ne leur avait donné. Les nouvelles passions s'engouffrent dans l'inévitable ostentation ; la marche de l'argent, nécessaire à l'industrie, alourdit l'esprit des hommes.⁸⁰

L'artiste doit lui aussi s'adapter dans ce nouveau contexte pour survivre et surtout sortir du lot. Des phénomènes culturels et de style de vie comme « La Bohème » ou « Les buveurs d'eau »,

⁷⁷ Noël-Marie Paymal Lerebours, *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*, Paris, Rittner et Goupil, 1841. Le sentiment de philanthropie présent chez cet entrepreneur est caractéristique de l'époque.

⁷⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, éd. Allia, 2003, p.26

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Nadar, *photographies*, vol 2, préface de Jean-François Bory, choix et rédaction notices des photographies Philippe Néagu et Jean-Jacques Poulet-Allamagny, Paris, Booking International, 1994, p.12

contrecarrent en partie cette tendance générale, car la plupart des jeunes faisant partie de ces groupes contestataires finiront avec les années par s'adapter aux jeux de la société et de s'y conformer, Nadar en est un exemple.

Théodore de Banville, comme d'autres poètes de l'époque, s'insurge face à une cécité diffuse :

J'ai été et je suis encore de ceux pour qui l'Art est une religion intolérante et jalouse; je pense encore que, la France étant surtout et avant tout une nation de chevaliers, de poètes et d'artistes, celui-là est chez nous le plus patriote qui exalte le plus ardemment la poésie élevée et les sentiments héroïques. Je partage avec les hommes de 1830 la haine invétérée et irréconciliable de ce que l'on appela alors les bourgeois, mot qu'il ne faut pas prendre dans sa signification politique et historique, et comme signifiant le tiers-état; car, en langage romantique, bourgeois signifiait l'homme qui n'a d'autre culte que celui de la pièce de cent sous, d'autre idéal que la conservation de sa peau, et qui en poésie aime la romance sentimentale, et dans les arts plastiques la lithographie coloriée. Aussi ne devra-t-on pas s'étonner de voir que j'ai traité comme des scélérats des hommes fort honnêtes d'ailleurs, qui n'avaient que le tort (et il suffit !) d'exécrer le génie et d'appartenir à ce que Henri Monnier a justement nommé : la religion des imbéciles !⁸¹

La ville se déshumanise, l'enseigne coloriée et criarde des devantures impose sa présence comme signe et symbole de richesse mais aussi d'exclusion, l'enseigne est le miroitement de la tromperie et du préjudice. Nadar, lors de son procès intenté à son frère, évoque la peur à l'égard de la spéculation de son nom et de la faillite suite aux spéculations commerciales de son frère et de ses associés qui lui ont volé le nom, la devise et l'enseigne, tout ce qui représente l'identification à un statut social.

Ce ne sont pas les deux frères qui plaident l'un contre l'autre, c'est M. Félix Tournachon qui plaide contre une Société, la Société Nadar et comp., laquelle s'occupe, non seulement de photographie, mais rêve encore d'autres spéculations, telles que l'exploitation d'un brevet qu'elle a pris pour une machine à recevoir les cartes d'entrée dans les expositions, théâtres, etc.. Or, de semblables spéculations peuvent compromettre le nom de Nadar, cette Société peut tomber en faillite ; elle peut être licitée, [...] il y aura là un nom ayant une valeur véritable, et qui pourra être vendu comme un nom commercial, comme une enseigne.⁸²

⁸¹ « Commentaire de 1873 », dans « Odes funambulesques », Th. de Banville, septembre 1873, dans <http://www.mta.ca/banville/of/comment.html>.

⁸² Extrait de la Tribune judiciaire. Cour impériale de Paris. Audience du 12 décembre 1857. « Revendication de la propriété exclusive du Pseudonyme NADAR ». M^o H. Celliez défend F.Tournachon, M^o E. Desmarest défend A. Tournachon. Paris, Imprimerie de L. Martinet, p.17.

Prise de conscience de soi et de sa propre image passe à travers les enseignes des boulevards affichées sur les vitrines des ateliers. Le nouveau visage de la ville est le reflet de ses habitants et Nadar partage son souci en décrivant l'état des choses, il emprunte à la métaphore la peur de la mise à l'affiche de son nom, de son identité et d'en faire une mauvaise exploitation :

Demain donc mon nom pompeusement inscrit sur les enseignes du boulevard, illuminé le soir en arabesques de gaz, mes propres œuvres exposées dans ce même atelier à la place d'honneur auront plus qu'achevé la confusion, et le public aura oublié complètement que le véritable Nadar existe avec son atelier et sa photographie sans enseignes dans un quartier à peu près perdu.⁸³

Et face à la peur d'une éventuelle défaite, il alterne dans son langage les registres thématiques et les champs sémantiques du droit, du commerce et de la communication :

Protestations vaines d'ailleurs quant à leur effet matériel, attestations inutiles quant au but qu'elles visent. C'est que le journal ne peut lutter contre votre pompeuse enseigne et vos montres du boulevard Italien, le lieu le plus fréquenté du monde. L'enseigne est l'appel direct à la foule, et tel qui me cherchait, trouve mon nom, ne s'inquiète pas au-delà, et vous apporte une clientèle qu'il me destinait. Si mon droit a quelque besoin de se renforcer par des faits, voici de ce préjudice quotidien et considérable des preuves tellement multipliées que mon avocat n'aura que l'embarras du choix entre tous ces clients trompés.⁸⁴

Les passages, construits dans les trois premières décennies du siècle, sont un premier signe du changement de Paris. « Les passages, nouvelle invention du luxe industriel », dit un guide illustré de Paris en 1852,

sont des galeries vitrées, revêtues de marbre, à travers des blocs entiers de maisons, dont les propriétaires se sont unis pour ces spéculations. Des deux cotés de ces galeries, éclairées par en haut, se succèdent les plus élégantes boutiques, en sorte qu'un pareil passage est une ville, voire un monde en miniature.⁸⁵

⁸³ [Factum. Nadar. 1856]. Exposé de motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. M. F. Tournachon-Nadar contre MM. A. Tournachon Jeune et COMPAGNIE. Mémoire adressé à MM. les membres du tribunal de commerce de la Seine... [Texte imprimé] / (Signé : Félix Tournachon-Nadar.), Paris, imp. de Ve Dondey-Dupré, 1856, Description matérielle : In-4 ° pièce (n. 31413 in 1417, 31405-31422, Touraine Tournai).

⁸⁴ Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire. Paris, imp. de Ve Dondey-Dupré, (1857), pp 5-6. Argument traité dans le chap. 1 de la partie I.

⁸⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p.59.

Dans ce monde, le flâneur est chez lui. En 1840 on laissait des tortues dans les passages, et le flâneur en suivait le pas. Grâce à lui

ce séjour préféré des promeneurs et des fumeurs, ce théâtre de tous les petits métiers⁸⁶

a trouvé son chroniqueur et son philosophe. Les passages sont des intermédiaires entre la rue et les intérieurs, et le boulevard se transforme en intérieur. Leur caractéristique principale était celle d'être connectés et de pouvoir protéger les promeneurs des intempéries. Dans les années 1850 Paris en comptait jusqu'à 150. Haussmann en détruisit une grande partie avec les grands travaux concernant l'éventrement des boulevards et la construction des grandes artères.

Ces physionomies ne durèrent pas longtemps. L'inquiétude avait pris place à l'intérieur des villes. Le regard borné de la vie en rose pouvait peut-être apaiser la conscience des entrepreneurs peu scrupuleux. L'idée des physionomistes étaient de donner un regard sympathique de l'autre. Ils contribuèrent ainsi à la fantasmagorie de la vie parisienne.

Moins la grande ville devient accueillante, et plus la connaissance de l'homme, pensait-on, est nécessaire pour qui veut opérer et agir.⁸⁷

D'après les physionomistes du XVIIe, le don de déchiffrer l'autre « apparaît comme une faculté que les fées auraient déposée au pied du berceau de chaque citoyen »,⁸⁸ et pour citer Balzac :

Le génie est tellement visible en l'homme, qu'en se promenant à Paris, les gens les plus ignorants devinent un grand artiste quand il passe.⁸⁹

Baudelaire traduit Poe et les malaises des grandes villes, une littérature où la foule est évoquée pour la première fois, la foule comme entité en soi, personnifiée et presque terrifiante

Un jour de pluie

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,

Égoïste et brutal, passe et nous éclabousse,

Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem, p.64.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, éd. Conard, 1914, p.130.

Partout, fange, déluge, obscurité du ciel.
Noir tableau qu'eut rêvé le noir Ezéchiel⁹⁰

Et

Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
À travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.⁹¹

Les particules de la foule décrite par Poe imitent de semblable manière le mouvement fiévreux de la production matérielle avec les formes sociales qui l'accompagnent. La description de Poe préfigure ce que le luna-park, qui transforme en clown le petit homme, fit naître plus tard dans ses autos tamponneuses et autres attractions de ce genre.⁹²

Admirateur de la ville de Londres, qu'il connut en 1839-1840, une ville qui a été pour lui un modèle de propreté et d'urbanisation moderne, est la ville dont Napoléon III s'inspire lorsqu'il commence à assainir Paris et à la moderniser. Pendant 20 ans des œuvres d'urbanisation la bouleverseront, l'éventreront et la transformeront. Paris était médiévale, sale, mal organisée, avec un taux démographique croissant et mal géré. Haussmann, architecte et politicien responsable des travaux publics, se chargera des plans et des chantiers, il est l'auteur des célèbres boulevards qui croisent comme des étoiles la ville des lumières. Le but était celui de rendre la viabilité plus fluide en vue aussi du futur de la ville. En réalité, beaucoup pensent, que ces plans si bien agencés sont en fait le résultat de la volonté de contrôler les parisiens. Durant les émeutes de 1830 et 1848, les citoyens avaient élevé des barricades pour s'opposer et repousser les assauts de la police et ont pu contrôler ainsi des quartiers entiers. Les boulevards ont crevé les petites rues et les risques de rassemblement dans les quartiers, à l'extrémité de chaque boulevard Haussmann a fait ouvrir un poste de police pour avoir sous les yeux toute l'artère.

⁹⁰ A cette époque Baudelaire ne connaissait pas encore Poe (cf. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Paris, éd. Mouquet, 1929, I, p.211).

⁹¹ « Le crépuscule du soir », II éd. des *Fleurs du Mal*, XCV, inspiré du texte de Poe, (*L'homme des foules*) dans Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op.cit., p.81

⁹² Ibidem, p.82

Victor Baltard, architecte, construit les Halles en utilisant le fer. Ce marché couvert, en plein centre ville, « Le ventre de Paris » de Zola, devient le centre de commerce entre la ville et les campagnes. Jusque-là les marchés se déroulaient un peu partout dans la ville, sans de vrais contrôles sanitaires.

Ce siècle d'émerveillements est aussi le siècle qui vit des inventeurs périliter et finir dans la misère. Il en fut ainsi du père de la photographie Nicéphore Niepce.

Le 12 juillet 1851 Daguerre meurt. La Société héliographique s'engage à créer un fonds pour « élever un Monument aux Inventeurs de l'héliographie, NIEPCE et DAGUERRE ». Dès le numéro 24 du 20 juillet de *La Lumière*, la direction et les collaborateurs créent une liste pour les souscriptions. Nous y trouvons affichés les noms de : Maxime Du camp, baron Gros, Eugène Durieu, Benjamin Delessert, Charles Chevalier, Bisson l'ainé, Francis Wey, Jean Ziegler, Hyppolite Bayard, Nègre, Vallou de Villeneuve, Ernest Lacan, Becker, Lerebours et Secrétan, Blanquart-Evrard, et bien d'autres, photographes, éditeurs, opticiens, tous contribuant à l'évolution de la photographie, protagonistes de ses origines et provenant de France, Angleterre, Suisse. Le Monument n'a jamais été élevé. Le 26 août 1883, la ville natale de Daguerre, Cormeilles-en-Parisis, lui a rendu hommage avec un buste en bronze sur piédestal. En l'an 1885, le sculpteur Davanne consacre une statue à Niépce à Chalon-sur-Saône. « Cette figure est une construction quasi politique, qui s'élabore au cours de ces célébrations de célébrités de la « pensée » dont la République est friande à la fin du XIX^e siècle : ces saints-héros très laïcs que sont les inventeurs, intercesseurs ou acteurs d'une Idée créatrice, en sont les principaux bénéficiaires. [...] Niépce, le seul à se voir gratifié, dans sa ville natale, d'une statue en pied, dans la grande tradition des statues des grands hommes, monarques ou héros militaires. »⁹³

Ce libre chercheur, qui a réalisé l'impossible, c'est Joseph-Nicéphore Niépce ; on lui doit la découverte de l'héliographie, et ses travaux furent entrepris à l'occasion et sous l'influence d'une autre découverte, également obtenue par un homme à peu près étranger à la science.

En suivant l'ordre des faits, c'est la lithographie qui a produit l'avènement de l'art photographique, destiné à faire échec à la première de ces inventions.

Dès son apparition, la lithographie, l'on s'en souvient, fut l'objet d'un engouement qui dura près de dix ans : on se disputait des planches imparfaites qui paraissaient à profusion ; les appareils se débitaient par centaines, et, jusque dans les châteaux, l'on trouvait des presses lithographiques

⁹³ Michel Frizot, « Nicéphore Niépce, inventeur : un Prométhée rétrospectif », *Communications*, n. 78, 2005, p. 105.

auxquelles des amateurs confiaient leurs croquis de paysages. Le dessin sur pierre obtint même les honneurs du couplet.

Une chanson oubliée courut par toute la France ; elle commençait ainsi :

« Vive la lithographie,

« C'est une rage partout ...»

Cette rage atteignit M. Niépce qui vivait retiré à la campagne, où il se mit à chercher des pierres d'un grain satisfaisant. Mécontent des cailloux de la localité, il essaya de substituer l'étain à la pierre, et, pour faciliter l'opération, il se mit à composer, un peu au hasard, et en procédant par essais multipliés, divers vernis dont il enduisait la surface de ses plaques.

Or, il se trouva que la lumière exerça sur quelques-uns de ces vernis des influences inattendues qui conduisirent, dès la fin de 1813, M. Niépce à l'idée de fixer sur des plaques la représentation des objets par la seule action de la lumière.

Entre ce dessein et son accomplissement, que d'efforts, que de déceptions, que de tentatives inutiles ! Quelle dépense de volonté, de patience et de courage ! Mais M. Niépce était un homme obstiné avec résignation ; il avait déjà fait l'épreuve du pouvoir de la persévérance et de l'étendue de sa propre sagacité comme inventeur.

L'aptitude de cet homme singulier n'était pas de celles qu'un professeur vous inocule jour par jour, et, pour faire des découvertes hardies, il n'eut rien à oublier, rien à désapprendre.⁹⁴

⁹⁴ Francis Wey, « Temps primitifs de l'héliographie, Joseph-Nicéphore Niépce », op. cit, p. 86. Remarquable article résumant la vie et les recherches de Niépce

Première Partie

La photographie entre dans les villes du XIX^e siècle ; un nouveau langage, de nouvelles identités, de nouveaux acteurs

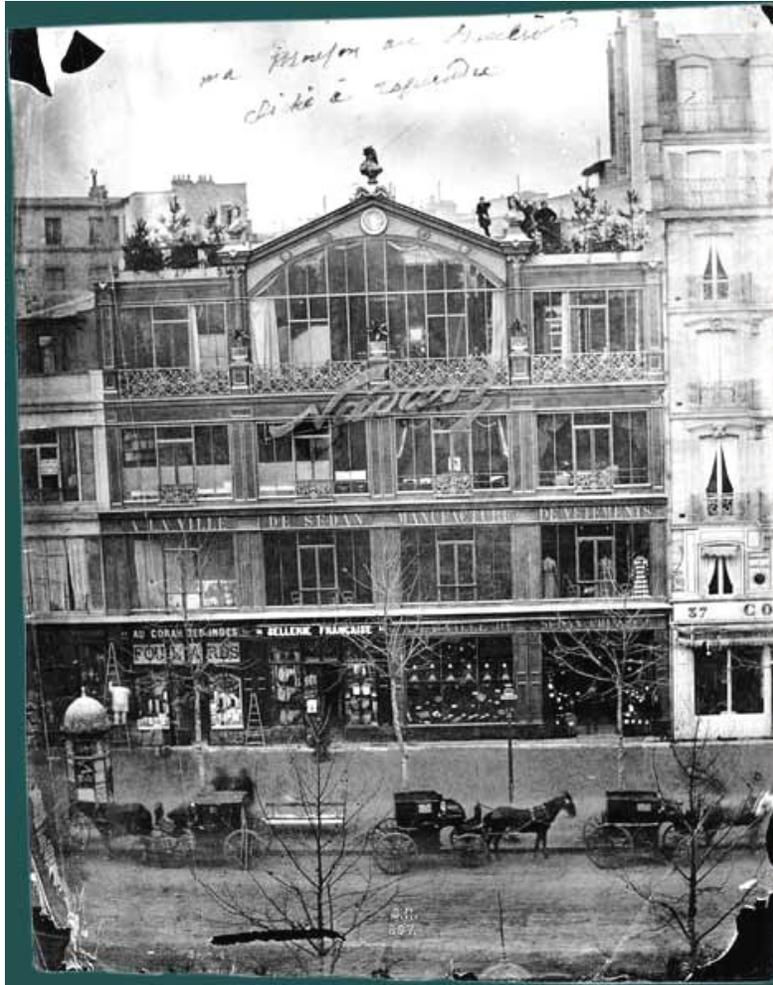


Fig. 8. Félix Nadar, après 1860, *Atelier du 35, boulevard des Capucines*, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Ce bâtiment, construit en 1854-1855, accueillit Le Gray (1855-1859), et les frères Bisson (1855-1857), Nadar leur succéda. Sur la façade l'enseigne « Nadar », sa typographie est une copie parfaite de la signature du photographe. Cette enseigne, éclairée au gaz, a été dessinée par Antoine Lumière⁹⁵.

⁹⁵ Antoine Lumière, (1840-1911), peintre, photographe. Père de Louis et Auguste il est considéré un peu comme le grand-père de la photographie, il pousse ses fils à mener des recherches sur ces images animées sur lesquelles

Une enseigne sémiophore⁹⁶ d'un siècle qui habille ses villes d'affiches, de vitrines, et de statues, une ville qui est aussi un frontispice aux couleurs souvent criardes et qui aime « se montrer », elle qui ressent une nécessité nouvelle de vendre bruyamment ses produits. La ville s'expose et de nouveaux acteurs s'exhibent.

Le photographe jouera un rôle important dans ce renouvellement du visage de la vie citadine. La devanture des immeubles se transforme en réclame pour la commercialisation des produits. La bourgeoisie naissante se plaît à regarder et à se montrer, le produit est facilement identifié par son acquéreur. Le flâneur, nouveau promeneur de la ville, jouit du regard, de son œil physique. La photographie, en résume le processus, elle en est le miroir le plus éclatant. Cependant ce nouveau produit industriel, a dû se battre sur plusieurs fronts, aussi par la voie juridique, pour trouver sa place dans le monde artistique; mais, heureusement, l'enthousiasme provoqué par sa découverte n'a point terni face à toutes les critiques qu'on lui a faites. De produit industriel, fidèle reproducteur de la réalité, la photographie se dévoile et se découvre tel révélateur de l'intime, interprétation d'une réalité aux multiples facettes. Le photographe prend conscience de la force innée dans l'image photographique, aussi bien dans un but économique que pour le plaisir de découvrir l'âme de ses modèles. Ce siècle plaît à regarder et à se faire regarder. La photographie entre de plain-pied dans la recherche ludique d'une bourgeoisie en quête de confirmation de son identité et de son ascension.

La création sérielle des produits industriels côtoie l'émerveillement et l'enthousiasme pour les inventions souvent ludiques auxquelles se passionnent les bourgeois.

Je me rappelle très distinctement que cette dame était habillée de velours et de fourrure. Au bout de quelque temps, elle dit: "Voici un petit garçon à qui je veux donner quelque chose, afin qu'il se souvienne de moi." Elle me prit par la main, et nous traversâmes plusieurs pièces; puis elle ouvrit la porte d'une chambre où s'offrait un spectacle extraordinaire et vraiment féérique. Les murs ne se voyaient pas, tellement ils étaient revêtus de joujoux. Le plafond disparaissait sous une floraison de joujoux qui pendaient comme des stalactites merveilleuses. Le plancher offrait à peine un étroit sentier où poser les pieds. Il y avait là un monde de jouets de toute espèce, depuis les plus chers jusqu'aux plus modestes, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués. [...]

travaillaient déjà Thomas Edison mais sans succès. Lors de la première projection publique dans le Salon indien sur le boulevard des Capucines, il tourna la manivelle du projecteur.

⁹⁶ « Le patrimoine est la réunion des objets visibles investis de signification (sémiophores) que se donne, à un moment donné, une société. [...]. Les sémiophores traduisent le type de rapport qu'une société décide d'entretenir avec le temps. Ils rendent *visible* un certain ordre du temps dans lequel, le présent ne peut pas se détacher du passé. » <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0706232339.html>.

Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner solitairement sur les grandes routes, remplissez vos poches de ces petites inventions, et le long des cabarets, au pied des arbres, faites-en hommage aux enfants inconnus et pauvres que vous rencontrerez. Vous verrez leurs yeux s'agrandir démesurément. D'abord ils n'oseront pas prendre, ils douteront de leur bonheur; puis leurs mains happeront avidement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se méfier de l'homme. C'est là certainement un grand divertissement.⁹⁷

Chap. 1

1.1 Félix Tournachon défend Nadar :

l'affaire Nadar, controverses, le droit de paternité des photos et du nom commercial

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer !⁹⁸

En 1856 deux frères, Félix et Adrien Tournachon, tous deux photographes, se disputent le nom d'art de leur activité commerciale et leur cas se règle au Tribunal.

La querelle entre Félix et Adrien se base sur la revendication du pseudonyme *Nadar* et de sa commercialisation de la part de Félix. Celui-ci en revendique la paternité et non sans peine puisqu'il a passé deux années dans les tribunaux (février 1856, décembre 1857).

La particularité de la plaidoirie, c'est qu'elle défend un nom inventé, « Nadar est un nom de fantaisie »⁹⁹ c'est le nom avec lequel le frère aîné s'est construit une notoriété et aussi sa personnalité. La maison de commerce de son frère Adrien, avec le concours de deux associés en affaire, le lui a enlevé. Sans ce pseudonyme il n'y aurait sûrement pas eu de procès entre les deux

⁹⁷ Charles Baudelaire, « Morale du joujou » dans *Œuvres complètes*, II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. La Pléiade, 1975-1976, 17 avril 1853, p. 582

⁹⁸ Balzac, Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu*, (avec des illustrations de Picasso), Paris, Éditions du Livre club du libraire, 1966, p. 22.

⁹⁹ Extrait de la Tribune judiciaire. Cour impériale de Paris. Audience du 12 décembre 1857. « Revendication de la propriété exclusive du Pseudonyme NADAR ». M^o H. Celliez défend F.Tournachon, M^o E. Desmarest défend A. Tournachon. Imprimerie de L. Martinet, Paris, p.2.

frères. Le procès en question pourrait sembler « fort simple en apparence, renferme cependant une question de droit inédite et délicate : la propriété d'un pseudonyme »¹⁰⁰.

Le plaidoyer de M^o Celliez commence par la présentation de Nadar

Tout le monde connaît le dessinateur Nadar, dont le facile crayon exprime, sous la forme grotesque, des observations souvent très profondes sur les sévices et les ridicules de la vie contemporaine. La grande feuille intitulée Panthéon-Nadar, qui représente la plupart des écrivains de notre temps, a appris le nom de Nadar à ceux qui ne lisent pas les petits journaux. Le photographe Nadar n'est pas moins connu que le dessinateur.¹⁰¹

Plusieurs amis convoqués au tribunal témoignent en faveur de Félix, comme A. Lefranc par exemple

c'est moi qui en 1837 ou 38 [...] m'avisais de changer, dans nos appellations familières, la désignation de ton nom et de transformer TOURNACHON en TOURNADAR. Une fois là, l'élosion ne se fit pas attendre et nos amis simplifièrent bientôt TOURNADAR en NADAR »¹⁰². Nadar est une marque et il ne peut y renoncer. « Jadis un écrivain donnait ses ouvrages sous un pseudonyme unique et permanent qu'il substituait tout à fait à son nom réel, et parfois la loi elle-même en consacrait la légitime et personnelle possession.¹⁰³

Dans le mémoire de l'exposé de motifs Nadar répond au précédent jugement du tribunal de mars et avril 1856, où le procès entre les deux frères avait été jugé nul. A' travers ce mémoire, Félix

¹⁰⁰ Mémoire à consulter et consultation pour Félix Tournachon dit Nadar contre Adrien Tournachon Jeune et Compagnie, Cour Impériale de Paris, 15 novembre 1857, Edouard Laboulaye, Professeur de Législation, imp. de Ve Dondey-Dupré, (1857), p.1.

¹⁰¹ Audience du 12 décembre 1857. « Revendication de la propriété exclusive du Pseudonyme NADAR », op. cit., p.1.

¹⁰² Ibidem, A. Lefranc témoigne en faveur de F. Nadar, p.3.

¹⁰³ Dictionnaire des pseudonymes, recueillis par Georges D'Heylli, nouvelle éd. entièrement refondue et enrichie, Paris, Dentu & Cie éditeurs, 1887 dans l'avertissement p. I-II en outre à l'état actuel, en 1887 : « La pseudonymie contemporaine, — et c'est de celle-là seulement que ce livre s'occupe puisque les renseignements qu'il contient ne remontent guère au delà de vingt ans, — a pris en effet, dans ces dernières années, des développements considérables et jusqu'alors inusités. [...]. Aujourd'hui la pseudonymie s'est généralisée et étendue à un tel point que les mêmes pseudonymes servent souvent à des écrivains différents, et que les titulaires de ces pseudonymes, presque toujours éphémères, ne paraissent plus y attacher ni importance ni intérêt, attendu qu'ils en ont ainsi un grand nombre de rechange, qu'ils abandonnent ensuite pour en prendre sans cesse de nouveaux. Il est même des écrivains, — et ce volume en cite un certain nombre, — qui ont usé jusqu'à vingt masques différents sous lesquels il devient très difficile de rechercher et de constater à coup sûr leur personnalité. En un mot, la pseudonymie, — en littérature surtout, — était autrefois un titre fixe et déterminé ; aujourd'hui ce titre est constamment changeant et variable ». à la lettre « N » sous le nom Nadar, p.326, celui-ci est cité ainsi : « Nadar*. Pseudonyme du photographe, écrivain et aéronaute Tournachon (Félix), né en 1820. Il a collaboré à de nombreux journaux et a fondé, en 1849, la Revue comique, journal d'images. Il a quelquefois signé Nadar aîné, Nadarchon, et orthographié son pseudonyme Nadard. Enfin, en 1868, à l'occasion de l'incident Cavaignac à la distribution des prix du concours général, Nadar publia une petite brochure : Simple Lettre d'un petit de sixième à l'élève de seconde Cavaignac, qui était signée Paul Bonhomme. C'était là d'ailleurs un pseudonyme sans grand mystère, puisqu'à la première page de cet écrit une dédicace- envoi à M. Edmond About était signée Nadar ».

défend son nom, ses intérêts commerciaux, sa famille, son honneur. Dans le supplément au Mémoire, passage que nous pourrions définir sans aucun doute de manifeste de la photographie, il défend le Photographe en lettre majuscule, (ce dernier point sera développé et analysé dans un paragraphe spécifique). Son exposé vise à démontrer que le nom Nadar n'appartient qu'à lui seul et à prouver, preuves à l'appui, (pièces jointes, lettres, factures, articles), la véracité des faits concernant cette querelle. Dans le commerce un nom c'est une marque qui peut valoir une fortune. Les acteurs en jeu, de part et d'autre, en sont conscients.

Suite à ce Mémoire, Félix gagnera le procès. 18 ans après l'invention de la photographie, un des tous premiers procès relatif à une controverse dans le monde de la photographie aura eu lieu.

C'est sur un ton mitigé que Félix commence son Mémoire, ayant désormais après plus d'un an « épuisé les démarches »¹⁰⁴ il s'adresse à ses adversaires dans ce long et exhaustif exposé.

L'écrivain et l'artiste cherchent généralement la rémunération de leurs travaux moins dans l'argent que dans la gloire. Si on le leur a même reproché souvent et sous toutes les formes, au moins ne leur a-t-on jamais contesté cette ambition légitime et désintéressée. À côté et au-dessous de quelques noms glorieux, d'autres, ne pouvant viser aussi haut, essayent de se faire leur part de renommée, de réputation ou seulement de notoriété. Quelle que soit cette part, elle constitue une propriété non moins respectable et sacrée qu'aucune autre, dès lors qu'elle a été acquise par le labeur et consacrée par l'opinion, et grâce à l'appui que les droits de l'intelligence ont trouvé dans cette enceinte, la propriété littéraire et artistique est aujourd'hui une propriété.¹⁰⁵

La photographie aspire à un droit artistique, elle est art et ses opérateurs sont des créateurs d'œuvres artistiques, c'est ainsi que la photographie est présentée devant la loi. « Nul n'a le droit, si ce n'est Mme la baronne Dudevant, de signer du nom éclatant de George Sand ; nul n'a le droit... »¹⁰⁶

Une introduction dans laquelle Félix n'oublie pas de citer l'argent et les droits du commerce

Si on considère, d'un autre côté, la question au point de vue des intérêts matériels, il est évident que le nom de l'artiste est une valeur d'autant plus grande que ce nom est plus et mieux

¹⁰⁴ Exposé de motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. Mémoire adressé à MM. les membres du tribunal de commerce de la Seine... [Texte imprimé] / (Signé : Félix Tournachon-Nadar.), Paris, imp. de V^o Dondey-Dupré, 1856, p.2 Rappelons ici que Félix, avant de procéder par voie judiciaire, avait pendant deux ans réclamé auprès de son frère de lui rendre son nom et protesté contre l'usage abusif qu'il en faisait. En vain.

¹⁰⁵ Ibidem, p.2.

¹⁰⁶ Ibidem, p.2.

connu. Dans les arts, comme dans l'industrie et le commerce, la réputation c'est l'argent, et toute renommée a sa formule monnayée équivalente.¹⁰⁷

Ainsi Félix définit le rôle rémunérateur de la photographie, et rappelle au tribunal qu'il a engagé ces démarches pour prouver que « c'est moi qui suis moi ».¹⁰⁸ Félix déclare que le pseudonyme lui appartient dès 1838, alors qu'Adrien n'était âgé que de 13 ans et qu'il vivait encore à Lyon en famille. Le nom Nadar apparaît pour la première fois dans un journal parisien, *Les Papillotes* (1838). La signature n'étant à l'époque point obligatoire, Félix adopte tout de même le nom de Nadar et signe articles, dessins, et publications de librairie. Avec le *Panthéon Nadar* c'est l'apothéose de la reconnaissance du nom et de l'artiste, 4 années de travail, 250 portraits, environ 700 esquisses d'après nature, tous étant signés « Nadar ».

Après avoir évoqué ses collaborations et après avoir donné au Jury des pièces à conviction, Félix raconte les faits qui ont conduit à la querelle avec son frère.

Adrien, peintre insatisfait, vivant dans l'ombre d'un frère disponible mais trop lumineux pour lui, le cherche néanmoins pour être aidé, et toute leur vie sera marquée à coups de sanglots par cette relation. Le jeune frère est attiré et rejeté par l'exubérance du grand frère. Et Félix qui ne cessera une vie durant de se sentir responsable de son petit frère, à qui il apportera jusqu'à leur vieillesse de l'aide et du secours dans ses moments de détresse. Adrien ne connaît pas la reconnaissance et même plus tard, dans les années 1880, lorsque Félix se brouillera avec son fils, Paul, Adrien en profitera pour se mettre du côté de Paul et pour semer la zizanie entre père et fils¹⁰⁹. En fait Adrien hait et jalouse son frère, ses succès, sa générosité. Félix sera proche de lui malgré tout et également de leur mère, qui voue beaucoup d'amour à son fils cadet, aussi le plus faible, et qui vivra longtemps chez lui et sa femme Ernestine.

¹⁰⁷ Ibidem, p.2-3.

¹⁰⁸ Ibidem, p.3.

¹⁰⁹ Paul avait pour compagne une femme avec des origines bohémiennes, elle et son père, d'après les lettres entre Nadar, Ernestine et Paul, auraient trouvé en Paul la personne qui aurait pu les tirer de leur pauvre destin. Cette relation fut à l'origine d'une fracture entre père et fils, Nadar aurait souhaité que son fils noue une liaison avec une femme d'origine bourgeoise. Le jeune révolutionnaire qu'il fut devint dans sa vieillesse et pour son fils en particulier, un géniteur bourgeois et méfiant. Cette brouille causa le départ de Nadar du studio du Blvd des Capucines pour aller vivre quelques années sur la Côte-d'Azur à Marseille et y ouvrir un studio en 1894, à l'âge de 77 ans ! Son fils continuera à gérer le studio tout seul et avec une aide partielle de sa femme. Nadar reviendra définitivement à Paris en 1904. Toute la correspondance concernant la famille Nadar-Tournachon est rassemblée dans les Papiers Nadar, conservée au Département des Manuscrits de la BNF, Paris ; André Rouillé n'a hélas publié seulement la première partie de cette correspondance, dans le tome 1, *Nadar, Correspondance 1820-1851*, Nîmes, éditeur Jacqueline Chambon, 1998. Je transmets à la fin de ce chapitre, des lettres écrites par Adrien, qui attaque avec véhémence son frère aîné, elles donnent l'idée des moments de difficultés qu'il pouvait y avoir entre eux et qui durèrent toute une vie.

A la fin de l'année 1853, Adrien commence à s'occuper de photographie sous l'impulsion de Félix. Un ami commun, Leprévost, « vint un jour proposer à Nadar de s'intéresser à son frère et de l'aider à se créer enfin une carrière en fondant un établissement de photographie. »¹¹⁰

Expérience qu'Adrien considère insuffisante, il ne savait qu'en faire. Félix l'envoie alors chez son ami Gustave Le Gray qui plus tard témoignera par lettre :

En réponse aux renseignements que tu me demandes, mon cher Nadar, sur les leçons de photographie que tu m'as fait donner à ton jeune frère, et sur le chiffre de mes honoraires, je dois dire qu'à ta considération je ne l'ai fait payer que 200fr., au lieu de 400 que je prends à mes autres élèves, etc. Gustave Legray.¹¹¹

Félix et Ernestine s'installent au 113, rue Saint-Lazare, en juillet 1853. Tout dédié à son Panthéon-Nadar, il s'initie en amateur à la photographie « un ami, Vachette, l'amusant écrivain, me prête mille francs pour acheter le restant du vieux matériel de Daguerre que j'achève de transformer...et toutes les illustrations défilent chez moi »¹¹². Ces photographies lui serviront pour ses portraits-charge¹¹³ du Panthéon. Et c'est aussi en 1854 que Félix suit les cours auprès de Bertsch et Arnaud¹¹⁴. Les portraits de Th. Gautier et Banville datent de cette période.

Adrien loue, au mois de novembre 1853, un atelier sur le boulevard des Capucines, n.11. Il n'arrive pas à le faire démarrer, il est en manque d'argent et de clients.

De fin août à fin décembre 1853, Nadar aide son frère, il contribue économiquement au lancement de l'atelier et avec ses relations publiques, qui lui sont d'une grande aide. Ils fondent une société que Félix désire vivement appeler, « Nadar jeune », afin d'aider son frère avec les avantages

¹¹⁰ Extrait de la Tribune judiciaire. Cour impériale de Paris. Audience du 12 décembre 1857. « Revendication de la propriété exclusive du Pseudonyme NADAR », op. cit., p.5.

¹¹¹ Ibidem, p.6.

¹¹² Fragment autographe inédit, B.N. Mss, fonds Nadar, dans Roger Greaves, *Nadar ou le paradoxe vital*, Paris, Flammarion, 1980, p. 164.

¹¹³ Les caricatures accompagnées de textes.

¹¹⁴ Auguste Nicolas Bertsch (1813-1870) est une référence cardinale de la première histoire de la photographie. Entre 1853 et 1870, il a donné ses lettres de noblesse à la photomicrographie. Domaine de la photographie peu exploité à l'époque, mais qui fit de son inventeur un des plus intéressants pionniers de l'époque. Membre fondateur de la Société française de Photographie, il contribue avec des études et des recherches sur l'optique, la mécanique. Nous conservons deux cents photomicrographes. En 1852, il améliore le collodion et invente le collodion accélérateur. En 1853, Bertsch présente ses recherches auprès l'Académie des sciences, le journaliste de *La Lumière*, (dont la signature est A.-T. L.) est confiant sur la valeur scientifique de ce travail et optimiste, il déclare: « Comme il existe une grande corrélation entre ces travaux et ceux de MM. L. Rousseau, Devéria et Bisson frères, il est probable que MM. les commissaires s'empresseront de présenter leur rapport. Nous espérons qu'il sera favorable à l'auteur ; que les célèbres savants [...] reconnaîtront que la photographie mérite d'être admise au Muséum d'histoire naturelle. » (*La Lumière*, t. I, 3^e année, n°24, 11 juin 1853, p. 94-95). Camille Arnaud (1798-1883), fut ingénieur du papier et eut des collaborations avec Bertsch. Nadar dans son livre *Quand j'étais photographe* cite ces deux hommes qui furent ses maîtres dans son initiation à la photographie.

qu'offrent ce nom déjà bien réputé dans le domaine de la presse. Mais bien vite les deux frères se disputent. Adrien est jaloux de son grand frère et il le chasse. Nadar retourne à son Panthéon et continue son activité de photographe à la rue Saint-Lazare. Après son mariage avec Ernestine, Adrien le cherche à nouveau par l'intermédiaire d'amis communs, Félix Tournachon ira à nouveau à l'atelier du frère en besoin de « travail, argent, relations personnelles, et mon pseudonyme qui me suivait »¹¹⁵, du 21 septembre 1854 au 16 janvier 1855, moment de la dernière et décisive rupture. Tant pis pour l'argent, les relations, mais Félix désire se réapproprier son nom, nom qui lui appartient, et non pas seulement : « le sort est chanceux ; si mon frère tombe, j'ai tout lieu de désirer que ce pseudonyme, qui est mien, que j'ai créé, ne soit pas compromis par lui. »¹¹⁶ Pour qui aura des fondements car la compétition s'installe entre les deux frères, Adrien expose les images faites ensemble du Pierrot, réalisées avec le mime Debureau fils, ami de Félix... La paternité de cette série de photographies est incertaine, d'après plusieurs études les deux frères auraient collaboré à sa réalisation, il y aurait donc une double signature. C'est avec ce travail que Adrien se présente à l'Exposition de l'industrie de 1855 et gagne une médaille, sous le nom « Nadar jeune » sans même mentionner son frère ni même de son vrai nom « Adrien Tournachon »...

L'atelier d'Adrien, en 1856 est au n. 17 du boulevard des Italiens, lieu de rencontre de tous les Parisiens, expose une enseigne bien en vue « Salons et Ateliers de Nadar jne » (jne en lettres presque invisibles) « illuminé le soir en arabesques de gaz. »¹¹⁷ Cet atelier est mentionné dans des articles et on lui offre des publicités gratuites, et Félix, connu de tout le monde est informé de ces initiatives que l'on veut bien lui accorder mais pas à son frère, car « tout le monde » pense que l'atelier de Félix est sur le boulevard. Adrien en outre vole beaucoup de clients de son frère Félix. Adrien arrive même à faire croire à des clients qu'il est lui-même Nadar. « M. Ad. Tournachon prétend que c'est lui qui est moi »¹¹⁸ en plusieurs occasions. Voisins des frères Bisson, sur le boulevard des Capucines, le contremaître de cette maison, qui connaissait bien et qui estimait Félix, lui envoyait des clients, Adrien les accueillait et ne nia jamais qu'il était Nadar. Et cette scène se répétait.

Mon cher Nadar,

J'ai voulu avant de vous écrire revoir les personnes dont je vous ai parlé. Elles m'ont bien répété qu'elles s'étaient présentées il y a environ deux mois chez votre frère, et que, *trompées par le*

¹¹⁵ Exposé de motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. Mémoire adressé à MM. les membres du tribunal de commerce de la Seine, op. cit., p.6.

¹¹⁶ Ibidem, note 12, p.j. lettre adressée par M.F.F.T. Nadar à MM. Cazelles et Trelat, choisis par lui et M. Adr. Tournachon comme arbitres amiables, 16 février 1855, p.7.

¹¹⁷ Ibidem, p.11.

¹¹⁸ Ibidem, p.12.

nom de Nadar, elles se sont adressées à lui croyant s'adresser à vous, puisqu'elles se sont recommandées de mon nom auprès de lui.

Quant à l'affaire du cliché qu'elles venaient lui demander, votre frère en a bien gardé des épreuves, mais du plein gré de la personne à laquelle il n'a demandé que des déboursés,

Je vous serre la main,

MARCELIN¹¹⁹

Je n'ai réellement pas de chance, mon cher Nadar. J'espérais il y a quelques jours vous faire avoir plusieurs portraits : eh bien ! ces portraits ont été faits, mais pas par vous. Voici ce qui est arrivé :

Un de mes ami, médecin de l'ambassade turque, à qui j'avais plusieurs fois parlé de vous, fut chargé de conduire cinq à six attachés de l'ambassade chez un bon photographe ; croyant aller chez vous, il mena ses amis chez votre frère. En entrant il se recommanda de moi ; sur la réponse que lui fit votre frère, il hésita un moment, voyant qu'il se trompait ; mais entendant dire à votre frère *que votre maison et la sienne n'en formaient qu'une seule*, et que les portraits que l'on désirait seraient aussi bien faits, mon ami n'hésita plus, et, à mon grand regret, les portraits que je voulais vous procurer ont été par ma faute donnés à votre frère.

Une autre fois croyez, mon cher Nadar, que je prendrai toutes mes précautions pour que semblable erreur n'arrive plus ; veuillez aussi me donner quelques-unes de vos cartes pour que je les remette aux personnes auxquelles je pourrais vous recommander.

Tout à vous,

GAMBE, rue Caumartin, 28.

Ces lettres et d'autres jointes à la plaidoirie datent de 1856, alors que Félix avait quitté la maison « Nadar jeune ». Les amis et les clients se sentent trompés par l'équivoque dans lequel ils sont tombés et une fois la vérité découverte ils écrivent à Félix ou changent de photographe.

Adrien a même des associés, MM. Jules Lefort et Lefebure-Vely, deux musiciens qui ont investi leur argent dans la maison Nadar, sans connaître le vrai Nadar ni tous les faits mais défendant ce nom comme étant le leur.

Mais il y a aussi confusion sur les adresses des lieux de travail. Rue Saint-Lazare, où Félix opère dans son modeste atelier et d'où sortent ses œuvres majeures n'est nulle part mentionné. Lui qui s'est donné tant de peine pour aider son frère et lui offrir un métier dans la photographie. Lui-même photographe, il s'initie en effet au métier grâce au Panthéon-Nadar, et commence en 1854 à exécuter les portraits qui figureront dans sa galerie des *Figures Contemporaines*, il n'est même pas

¹¹⁹ Extrait de la Tribune judiciaire. Cour impériale de Paris. Audience du 12 décembre 1857. « Revendication de la propriété exclusive du Pseudonyme NADAR » op. cit, p.13.

reconnu en tant que photographe. Les mérites vont tous vers ce petit frère ingrat. L'usurpation en est arrivée désormais à un « tort matériel et moral »¹²⁰

A' la 3^o conclusion émise par le Tribunal le 28 février 1856 : « *Attendu que Félix Tournachon a à s'imputer le tort de n'avoir pas revendiqué plus tôt le droit qu'il prétend exercer aujourd'hui...* » Félix répond par des questions

Que me demande-t-on donc ? Fallait-il, pour prouver que je revendiquais mon droit, aller casser les glaces de votre exposition et lacérer vos enseignes ?

Les enseignes, les expositions, ce métier vit d'une forte visibilité, et tout ce qui se passe blesse profondément Félix qui imagine tout détruire. Malgré l'offense, le bon sens persiste.

Pouvais-je faire autre chose que ce que j'ai fait : vous demander, avec une persévérance qui ne s'est jamais lassée, de soumettre à des arbitres cette question que j'avais tant à cœur, et à défaut d'arbitres, puisque vous n'en avez pas voulu, attendre la justice du Tribunal ?¹²¹

Il y aurait-il, dans ce discours, de la jalousie et de la compétition ? Un sentiment positif de la part de celui-ci, le démarrage d'un moteur qui l'emmènera définitivement dans la direction d'une recherche personnalisée dans la photographie, et à la promotion de celle-ci au niveau de l'Art. Nous ne pouvons pas en dire autant pour son frère Adrien qui face aux obstacles a toujours adopté une attitude d'isolement et de fuite.

J'accepte parfaitement encore, à ces mêmes titres, la médaille que MM. Adrien Tournachon et Compagnie ont obtenue devant le jury de l'Exposition, médaille que je nous désirais tant, et en vue de laquelle j'allai solliciter mon honorable ami M. Aubert, qui occupait un poste important au palais de l'Industrie, de nous faire obtenir une place tardive à l'Exposition qui allait s'ouvrir. En veut-on la preuve par M. Aubert lui-même ? Voici son attestation.

J'avais été assez heureux dans le choix des modèles qui valurent cette médaille : je veux parler des *Têtes d'expression de Pierrot*, qui ont beaucoup occupé le monde photographique et qui ont surtout fait connaître la maison de M. Adrien Tournachon et Compagnie. [...] , j'avais invité à venir poser chez nous M. Debureau¹²² fils, - que M. Adrien Tournachon *n'avait jamais vu*, - et

¹²⁰ Exposé de motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. Mémoire adressé à MM. les membres du tribunal de commerce de la Seine, op. cit., p.9.

¹²¹ Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire. Paris, imp. de Ve Dondey-Dupré, (1857) p.9 Ce supplément complète le Mémoire précédent. Félix Tournachon énumère le jugement dans l'ordre de ses paragraphes, répond à chacun d'eux avec précision et dans les détails. (Le Tribunal avait en effet déclaré le 28 février 1856, les deux parties « non recevables en leur fin et conclusion » et rendu nul le jugement). Le Mémoire qui précède celui-ci est discursif et narratif sans omettre pourtant des pièces à l'appui.

¹²² Dans une lettre et dans une invitation de « Nadar à André Léon-Noel », du 25 novembre 1840, nous pouvons lire que Debureau était une connaissance de Félix depuis bien longtemps. Par le rythme de cette écriture nous pouvons

d'autant plus empressé à m'être agréable, que je l'avais fait débiter en 1848, après la mort de son père, dans le principal rôle d'une pantomime de moi, contre l'avis général qui me poussait à donner le rôle à son rival, Paul Legrand.

J'aurais donc plus que mauvaise grâce à trouver imméritée la médaille de 1855, bien que je n'en aie pas eu personnellement les bénéfices, et bien qu'au contraire, par un étrange bouleversement des choses, cette médaille – que je nous avais si ardemment souhaitée alors – semble au premier abord aujourd'hui, et d'après les termes mêmes du jugement, devoir être contre moi une arme terrible aux mains de mes adversaires.[...] Vous pouvez même dire, comme l'a dit dédaigneusement votre agréé du haut de cette médaille, que je ne suis *pas un photographe*, et donner un démenti aux douze employés de ma maison et aux vingt clients qui me voient, tous les jours, opérer de ma personne, - et non par mes associés, - dans mes ateliers depuis près de trois ans. – Vous avez eu la

déduire le trait d'un tempérament gai, farceur et sociable, c'est ainsi que Nadar, ce grand gaulois, était connu. T. de Banville témoignera de cette soirée dans *Mes Souvenirs*, 1882: « Quand je le vis pour la première fois (il y a belle lurette !) il avait quelque chose comme dix-neuf ans, et il habitait dans la rue Montmartre une petite chambre d'hôtel qui n'était peut-être pas modeste, mais qui aurait eu toutes les raisons de l'être. C'est là qu'il imagina de donner une grande soirée... » Et la fête se déroula avec succès dans la rue et dans les escaliers de l'immeuble...

M[onsieur],

Vous êtes invité à venir prendre le thé VENDREDI SOIR COURANT (au lieu de jeudi) dans les salons de M. le vicomte de La Tour Nadard, homme de lettres, auteur de *Petit Paul* et du feuilleton sur l'hôpital.

M. de La Tour Nadard n'a reculé devant aucun sacrifice pour procurer aux personnes qui voudront bien l'honorer de leur confiance tous les plaisirs compatibles avec les mœurs et la destination de son établissement.

La réunion sera brillante en notabilités de toute espèce : vous y rencontrerez le mime Deburau, Fontallard, les spirituels auteurs de « Monsieur de Coyllin », Gonzalès, Molé-Gentilhomme, etc.

Il y aura des femmes PROPRES.

J'ai l'honneur, M..., de vous saluer avec parfaite considération,

M. de La Tour Nadard,

son secrétaire.

La réunion aura lieu chez M. Félix Tournachon, n. 88, rue Montmartre.

Feste champêtre

88, rue Montmartre

à

L'ELYSEE NADAR

Vendredi 27 novembre 1840

Programme

A' huit heures très précises, entrée des SPIRITUELS AUTEURS DE *Monsieur de Coyllin*. Promenades dans les salons. Tir aux pigeons, balançoires. Les spirituels auteurs exécutent avec M. ALFRED FRANCEY, homme de lettres et gérant de l'ex-*Livre d'or*, un pas figuré représentant : 1^{er} tableau : LA LANTERNE DU MERITE ECLAIREE PAR LA CHANDELLE DE L'OPULENCE ; 2^e tableau : LES MUSES (spirituels auteurs) SECOURUES ET PROTEGEES PAR PLUTUS (Francey).

A' huit heures et demie : scène PARLEE PAR M. DEBURAU. [...]

A' onze heures et demie : *Le Varicocèle malgré lui*, ou *Les Hanneçons sans le savoir*, scène historique exécutée par deux DAMES MASQUEES. – Grande TOMBOLA. – FEU D'ARTIFICE. – DANSES ODIEUSES, CRIS SAUVAGES, HALLUCINATIONS incongrues et personnelles des SPRITUELS AUTEURS.

La fête sera terminée par

une

SURPRISE !!!»

Nadar, Correspondance 1820-1851, tome 1, éd. établie et annotée par A. Rouillé, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998, 1999, Rayon photo, p.62-64, (lettre n.12.réf. : Nafr 24988/480 ; invitation lithographiée, Nafr 24989/418).

médaille dit le jugement¹²³ : je ne suis pas photographe, dit votre agréé ; - et voilà une affaire décidée.

Quand je parle de médaille, j'entends la médaille de 1855¹²⁴ [...] Mais l'année suivante, il y en eut une autre exposition, bien plus importante, au point de vue photographique, que la première et plus complète, tout le monde le sait, comme documents et nombres s'exposants : celle de Bruxelles, où tous les photographe de France, d'Angleterre, d'Allemagne et d'Amérique se rencontrèrent. [...] j'avais l'honneur, devant un jury international composé des noms les plus illustres, d'obtenir à la France LA GRANDE MEDAILLE D'HONNEUR POUR LE PORTRAIT, AVEC MENTION SPECIALE.¹²⁵

Félix veut se réapproprier son nom, ce nom qu'il avait généreusement « prêté » à son frère dans l'idée d'une association qui aurait pu apporter des bénéfices à la maison de commerce. Une fois l'association rompue, Félix ne voit aucune raison de laisser son pseudonyme à la concurrence, ce nom « que je me suis créé et que je comptais laisser également à mon enfant ». Son fils, Paul, des années plus tard, devenu photographe, s'appellera Paul Nadar.

La propriété artistique est de date récente, mais déjà elle a pris une belle place dans notre société. Elle représente cette union de l'art et de l'industrie, qui est une des grandes supériorités de la France.¹²⁶

Les propriétés commerciales et artistiques sont toutes les deux fondées sur le travail, et combien de fois un nom ne prend-il son propre chemin en changeant de propriétaire mais pas son capital ni son identité de marque.

Et dans ce cas particulier la photographie marie le commerce à l'art « dans une industrie si voisine de l'art, il est aisé de sentir que le nom de l'artiste a une grande valeur, et que ce nom constitue toute la fortune de l'établissement. [...] Ce nom, personne n'a le droit de le porter, que

¹²³ « 4^o Qu'Adrien Tournachon a en effet conquis comme photographe une notoriété incontestable ; que ses travaux lui ont fait décerner sous le nom de Nadar jeune des récompenses honorifiques par le jury de l'Exposition... » Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire. *ibidem* p.10.

¹²⁴ La première Exposition universelle est organisée à Paris sur les Champs-Élysées du 15 mai au 31 octobre 1855. Elle accueille près de 5 100 000 visiteurs. 53 états et leurs colonies y participent. Félix a de bonne raison d'en vouloir à son frère, d'autant plus qu'ils auraient dû y participer ensemble.

¹²⁵ Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire, *op. cit.*, p.10-11.

¹²⁶ Mémoire à consulter et consultation pour Félix Tournachon dit Nadar contre Adrien Tournachon Jeune et Compagnie, Cour Impériale de Paris, 15 novembre 1857, Edouard Laboulaye, Professeur de Législation, imp. de Ve Dondey-Dupré, (1857), p.3.

celui qui l'a rendu populaire : le lui prendre est un acte aussi peu légitime que de prendre la raison sociale ou l'enseigne d'un négociant. »¹²⁷

La commercialisation d'un nom peut avoir son poids surtout lorsque ce nom a une histoire de presque vingt ans : Félix avait beaucoup travaillé pour en arriver là, il a grandi seul dans un Paris où il ne connaissait personne, et a construit sa vie à sa façon, et de la même manière il s'est fait un nom. Comme Cham,¹²⁸ caricaturiste, Gavarni,¹²⁹ dessinateur et aquarelliste, ou bien encore George Sand¹³⁰ de son vrai nom Aurore Lucile Dupin, plus tard baronne Dudevant, écrivain, qui ne voulaient confondre leur nom de famille à leur « nom de fantaisie », et bien d'autres artistes ont choisi le pseudonyme, l'incognito, afin de se frayer un chemin dans le monde de l'art, souvent mal perçu par la famille ou la foule.

Celui qui fait un livre ou un tableau ne soumet aux curieux que son œuvre ; il ne leur doit point son nom ; il est donc libre de conserver l'anonyme ; il est libre également de signer d'un titre imaginaire. Pourvu qu'il ne prenne pas le nom d'autrui, nul n'a le droit de contrarier cette innocente fantaisie.¹³¹

Les éditeurs se disputent la signature, lorsque le pseudonyme est renommé et populaire. C'est pour cela que le jury de 1857 se convaincra de l'importance des enjeux. Etant donné que ce pseudonyme est devenu notoire grâce au travail et à la faveur du public, Félix peut tout à fait le réclamer, il lui appartient de droit.

¹²⁷ Ibidem, p.4.

¹²⁸ Cham est Charles Amédée de Noé, fils du comte Louis de Noé. Son goût naturel pour le dessin lui fait fréquenter les ateliers des peintres Nicolas-Toussaint Charlet et de Paul Delaroche. Il se spécialise dans la caricature et collabore pendant trente-six ans au journal *Le Charivari*. Son goût de l'absurde fait de lui un des grands humoristes de ce journal. C'est au début de cette collaboration qu'il adopte le pseudonyme de Cham. On peut lire Cham comme étant le début de ses deux prénoms, Charles et Amédée, mais on peut également y voir une référence biblique, puisqu'il est le fils du comte de Noé : Cham était le fils irrévérencieux de Noé, qui révéla à ses autres frères la nudité de leur père ivre (Genèse ch.9 v.20-27). Il dessine ce qui ne s'appelait pas encore des bandes dessinées jusqu'en 1843. Il utilise souvent la technique de la séquence narrative.

¹²⁹ Paul Gavarni est Sulpice-Guillaume Chevalier. C'est à la suite de séjours qu'il fait dans les Pyrénées, et notamment à Gavarnie, qu'il choisit son pseudonyme : *Gavarni*.

Remarqué par Émile de Girardin, il collabora à *la Mode* ; ses dessins furent aussi publiés dans d'autres journaux (*l'Artiste*, *l'Illustration* avec notamment sa série des fumeurs de pipe...). Il participa avec Grandville aux publications initiées par Pierre-Jules Hetzel : *le Diable à Paris*, ouvrages collectifs qui réunissaient contes et articles de Balzac, Charles Nodier, George Sand.

¹³⁰ Elle a fait scandale par sa vie amoureuse agitée, par sa tenue vestimentaire masculine dont elle a lancé la mode, par son pseudonyme masculin qu'elle adopte dès 1829, (nom qu'elle emprunta à Jules Sandeau, un amant plus jeune qu'elle, avec lequel elle découvrit Paris et travailla en tant que journaliste, ils signaient leurs articles « J. Sand »). D'autre part, George Sand, dans son autobiographie « Histoire de ma vie », explique que ce fut d'abord pour des raisons monétaires qu'elle se mit à s'habiller en homme : se trouvant fort démunie à son arrivée à Paris, les frais d'habillement étant moindres pour les hommes, et très élevés pour les femmes, il lui fut plus économique de s'habiller en homme. Habillée en homme, en outre, lui donnait l'avantage d'accéder partout, aussi dans les milieux de travail qu'elle fréquentait.

¹³¹ Mémoire à consulter et consultation pour Félix Tournachon dit Nadar contre Adrien Tournachon Jeune et Compagnie, op. cit., p.5.

L'audience du 12 décembre 1857 donnera raison à Félix Tournachon qui, en 1838 avait pris le pseudonyme « Nadar » avec lequel il avait signé toutes ses productions. Ce nom avait été mis en association en 1853 et 1854 dans la raison sociale avec son frère Adrien. L'association avait été dissoute et Félix avait revendiqué le droit exclusif de son nom Nadar. Ce nom fut usurpé par des personnes qui lui étaient tout à fait étrangères dans les affaires. Adrien perdit sa cause et Félix reprit son nom. Après deux ans la justice émit son arrêt définitif.

Nous aussi nous appellerons dorénavant Félix avec le nom qu'il a lui-même adopté et qui a fait de lui un des plus grands photographes de son siècle : Nadar.

Bien que l'affaire Nadar ait en partie abordé le thème du droit d'auteur dans la photographie, et qu'elle ait initié le droit juridique dans le domaine de la photographie, ainsi que la revendication du droit d'auteur dans le domaine artistique, en reconnaissant en partie à la photographie un processus créateur, ce ne sera que lors du procès des photographes Mayer et Pierson en 1862¹³² que le sort « officiel » de la photographie sera fixé. Leur avocat reviendra sur la question qui divise le monde des arts : « La photographie est-elle un art ? Voilà la question grave, importante, vitale pour la photographie »¹³³

La dispute entre les associés Mayer et Pierson et leurs concurrents naît à partir d'une contrefaçon, mais pour que la contrefaçon en question soit reconnue comme telle, il convient que l'œuvre soit définie comme étant un produit artistique. Suite à ce procès le monde des arts est divisé, *Le moniteur de la photographie* publiera le 15 décembre 1862 la "Protestation des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art", signée par plusieurs artistes, entre autres Jean-Auguste-Dominique Ingres :¹³⁴

¹³² Spécialisés dans les portraits les associés Mayer et Pierson ont leur atelier sur le Blvd des Capucines. Ils ont acquis une certaine notoriété et ont des clients dans l'aristocratie, comme Napoléon III et sa suite. En 1856 ils réalisent le portrait du Comte C. B. de Cavour et de Palmerston, des photographes concurrents, Betbédér et Schwalbé, mettent en vente ces portraits retouchés. De là la querelle qui finira au tribunal. Gagné le procès ils produiront un livre, *La Photographie considérée comme un art et comme industrie*, 1862, dans lequel ils donnent force à leur opinion de la photographie en tant que produit créateur et donc défendable face à la loi.

¹³³ *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, catalogue exposition, par Daniel Girardin et Christian Pirker, Lausanne, Actes Sud/Musée de l'Élysée, 2008, p.28. Le catalogue illustre une exposition qui a été construite sur une période de 4 ans par Daniel Girardin, conservateur du Musée de l'Élysée, Lausanne et Christian Pirker, avocat. Des 400 photographies rassemblées et répertoriées 80 d'entre elles ont été choisies pour l'exposition et son catalogue. Ce travail parcourt les cas célèbres et moins des controverses qui ont fait l'histoire des procès de la photographie, de sa naissance (H. Bayard dans son « Autoportrait en noyé », de 1840), jusqu'en l'an 2007.

¹³⁴ Eugène Delacroix, antagoniste en peinture de Ingres, a été par contre un des membres fondateurs de la Société héliographique (qui deviendra en 1854 la Société française de photographie), dont l'hebdomadaire *La lumière*, I sortie le 9 février 1851, en est une des publications. Un journal dédié aux Beaux-Arts – Héliographie – Sciences, comme cité par son sous-titre. Ce journal s'est spécialisé dans la photographie, années de parution 1851-1867. D'autre part Ingres même ne dédaignera pas d'être photographié par plusieurs portraitistes : Laisné vers 1855, Pierre Petit en 1860, puis Carjat en 1863, Disdéri en 1865, Dallemagne en 1866. La dernière fois, en 1868, sur son lit de mort, par Marville.

Considérant que, dans de récentes circonstances, les tribunaux ont été saisis de la question de savoir si la photographie devait être assimilée aux beaux-arts, et ses produits protégés à l'égal des œuvres des artistes ;

Considérant que la photographie se résume en une série d'opérations toutes manuelles, qui nécessite sans doute quelque habitude des manipulations qu'elle comporte, mais que les épreuves qui en résultent ne peuvent, en aucune circonstance, être assimilées aux œuvre fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art. Par ces motifs ;

Les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art.¹³⁵

Mayer et Pierson gagneront le procès en novembre 1862. Par la suite d'autres photographes n'auront pas toujours le même succès. Mais une avancée considérable a été faite.

La question ouverte par Nadar reste pourtant inchangée : la photographie est-elle un art ? Si elle l'est, peut-elle défendre son droit d'auteur, et reconnaître ainsi sa valeur artistique et pas seulement sa fonction mécanique de reproduction ? La photographie commence, grâce à ces premiers procès, à sortir de l'anonymat du produit industriel. Elle revendique enfin ses droits de subjectivité.

Ingres avait en outre une collection de 426 photographies constituant pour la plupart de reproductions d'œuvres d'art. Elles se trouvent aujourd'hui au musée Ingres à Montauban.

¹³⁵ Citée dans L. Sassère, « Code des photographes », *Le moniteur de la photographie*, n. 19, 15 déc. 1862, p. 149-151. Ont signé : M.M. Ingres, de l'Institut : Flandrin, id. : R. Fleury, id. ; Nanteuil, id. ; Henriquel-Dupont, id. ; Jeanron, Calamatta, Philippoteaux, EUG. Lepoitevin, Troyon, Bida, H. Bellangé, Jalabert, Ph. Rousseau, Gendron, L. Lequesne, Isabey, Français, Emile Lecomte, P. de Chavannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, EM. Lafon, Lalaisse.



Fig. 9. Une carte pour la réclame de l'atelier d'Adrien Tournachon. En évidence le nom « Nadar » suivi de « Jne », Papiers Nadar, Naf 25009, f. 13, documents concernant Adrien Tournachon, Département des Manuscrits, BNF

1.2 Le Pierrot de Debureau fils photographié par les frères Nadar et Adrien Tournachon



Fig. 10. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot surpris*, 1854-55, coll. Suzanne Winsberg, Paris



Fig. 11. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot bailleur*, 1854-55, coll. Musée Carnavalet, Paris

La série des Pierrot, interprétée par Charles Debureau, fils de Jean-Baptiste-Gaspard, a été réalisée par Nadar et Adrien Tournachon en 1854 à l'atelier du boulevard des Capucines, n.11. Les deux frères avaient déjà fait leur apprentissage et pouvaient être tous deux considérés comme des photographes à part entière.

Cette série fut présentée au Palais de l'Industrie pour l'Exposition Universelle de Paris en 1855, elle y reçut une médaille et fut particulièrement appréciée. Le catalogue de l'exposition ne mentionne aucunement les œuvres des Tournachons, mais il est aussi vrai que Nadar arriva en retard pour l'inscription et la liste des participants avait déjà été close. En outre la photographie avait été reléguée et isolée parmi les découvertes scientifiques, dans le Salon de l'Industrie, elle devait encore conquérir sa place au milieu des arts, Nadar contribuera activement à sa reconnaissance et au Salon de 1859 elle sera officiellement présentée.

Etant donné que les frères étaient en mauvais termes lors de l'Exposition, et que les clichés se trouvaient à l'atelier des Capucines, Adrien se présenta seul et s'octroya tous les mérites du succès. Nadar vécut très mal le fait d'avoir comme concurrent son propre frère qui, avait utilisé des photographies qu'il avait lui-même dirigées.

En effet ces photographies ont une double signature,¹³⁶ les frères étaient coauteurs dans ce travail, une pratique assez courante dans le domaine de la photographie. On peut très bien s'imaginer Nadar, après avoir invité Debureau dans leur atelier, dirigeant la prise de vue et Adrien manipulant l'appareil et les clichés à développer.

¹³⁶ Voir les articles de André Jammes, « Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar » dans *Gazette des Beaux-Arts*, XCII, décembre 1978, p. 215-220 ; Marie Morris Hambourg, « Vers une ressemblance intime : une esquisse biographique de Nadar » dans *Nadar : les années créatrices, 1854-1860, : [expositions, Paris, Musée d'Orsay, 7 juin - 11 septembre 1994, New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 avril - 9 juillet 1995]*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Spadem, 1994.

Chap. 2

2.1 Contrefaçons. Copies. Emprunts. La Reproduction.

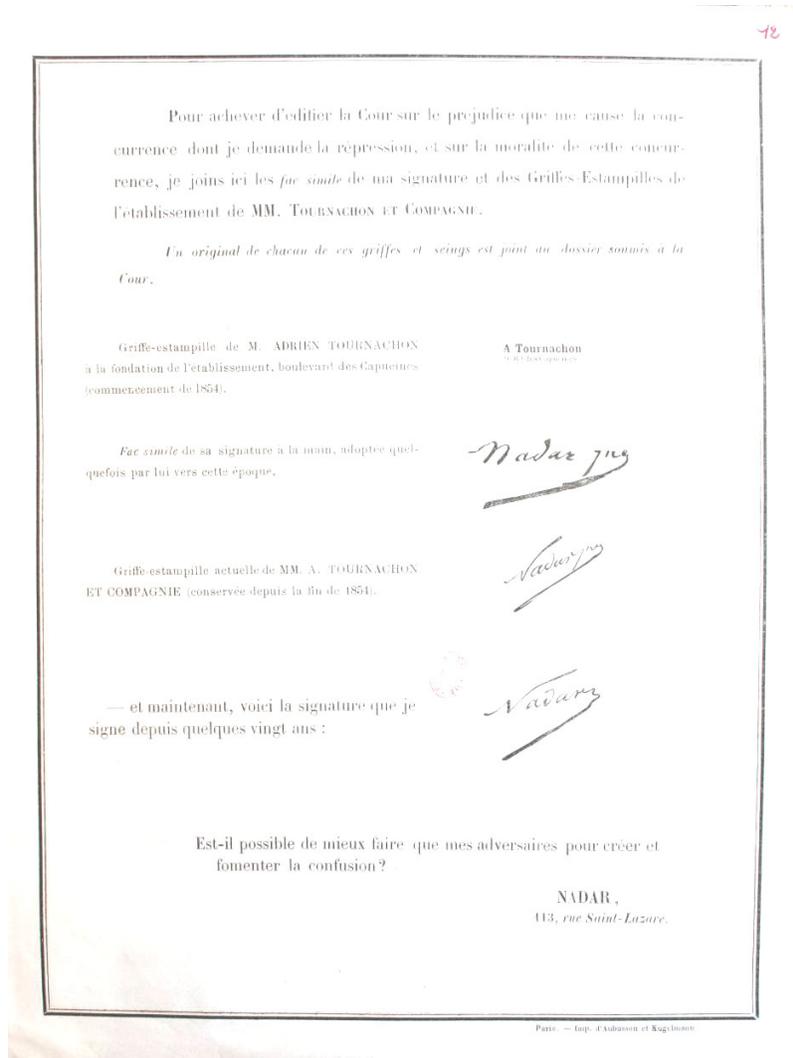


Fig.12. Une des pièces à conviction apportée par Nadar lors du procès intenté contre son frère. La contrefaçon y est évidente. Papiers Nadar, Naf 25009, f. 12, documents concernant Adrien Tournachon, Département des Manuscrits, BNF

Je sou mets devant les yeux de la Cour différents portraits sortis de la maison de MM. A. Tournachon et Compagnie, et signés Nadar jeune. — Ce n'est plus seulement, comme on le verra en cette signature, mon nom seul que mes adversaires ont gardé mais la manière même dont je l'écris et le parafe. — La contrefaçon peut-elle aller plus loin ?¹³⁷

¹³⁷ Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire, op. cit., p.16.

2.2 Contrefaçons

La difficulté d'une affirmation artistique et juridique : le combat de la photographie

La signature marque l'appartenance de la photographie à son auteur, sans elle toute contrefaçon est possible. La *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, véritable « matrice du droit conventionnel », est un traité diplomatique qui établit les fondements de la protection internationale des œuvres. Elle permet notamment à un auteur étranger de se prévaloir des droits en vigueur dans le pays où ont lieu les représentations de son œuvre. Elle a été signée en 1886, par 164 États.

Article L. 111-1 du Code de la propriété intellectuelle :

L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.

Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral, ainsi que des attributs d'ordre patrimonial [...].

Article L. 123-1 du Code de la propriété intellectuelle :

L'auteur jouit, sa vie durant du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire.

Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants-droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent.¹³⁸

Auparavant les juristes en appelaient à la loi des 19-24 juillet 1793, première loi consacrant la propriété littéraire et artistique. Son article 1 :

Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre,

¹³⁸ « En droit international, la convention de Berne du 9 septembre 1886, créant une union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, ne lui a pas ouvert les portes de ses dispositions générales, mais s'est bornée à lui faire une place restreinte dans son protocole de clôture. Ceci est jugé insuffisant par la doctrine qui propose d'insérer les photographies dans la liste des œuvres que la convention de 1886, dans son article 4, oblige impérativement à protéger (Droit d'auteur 1889, p. 55 ; 1895, p. 117 et 131 ; 1899, p. 65 ; Journal de droit international privé 1885, p. 489.). Satisfaction lui est accordée, le 13 novembre 1908 à Berlin, lors de la révision de la convention de Berne (Ann. 1908. III, p. 69 ; 1910. III, p. 92.). » Cité dans : <http://junon.u-3mrs.fr/u3ired01/Main%20docu/contrefacon-derobert.pdf>, où il est question des « Premiers débats historiques sur la contrefaçon photographique » par Christiane Derobert-Ratel, Maître de Conférences à l'Université du Sud Toulon-Var, p. 14.

faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie.¹³⁹

À peine née la photographie est déjà matière à débat juridique, philosophique, moral et artistique. Quelle place lui donner ? L'art peut-il être à la fois interprétation subjective/émotionnelle et transmission mécanique opérée par un instrument de reproduction fidèle de la réalité et qui introduit, pour la première fois dans l'histoire de l'art, un produit sériel sur le marché ? La photographie représente en réalité, une brèche dans la manière de voir et concevoir le monde, tant dans ses phénomènes mécaniques que dans la diffusion du regard sur ce monde.

Pour les juges, il était alors problématique de considérer la photographie comme une création originale. Premièrement la photographie est toujours la copie, même transgressée, de quelque chose, en particulier lorsqu'il s'agit de la nature, d'un objet, d'un visage ou d'un corps. Deuxièmement, la photographie n'est pas la chose représentée, mais elle en possède quelque chose d'intime, en vertu d'un principe de réalité qui reste très marqué dans notre culture. Troisièmement, les tribunaux ont dû se prononcer sur la question que pose le procédé mécanique de la photographie, quelle est la part intellectuelle, subjective, résultant d'un regard et d'une intelligence capables de transmettre du sens et de l'émotion ?¹⁴⁰

En vingt ans la photographie s'impose sur le marché et remplacera la gravure, cela non sans heurts. A' la fin du siècle¹⁴¹, le prix d'une photographie aura baissé et elle sera de meilleure qualité.

¹³⁹ Cité dans : <http://junon.u-3mrs.fr/u3ired01/Main%20docu/contrefacon-derobert.pdf>, où il est question des « premiers débats historiques sur la contrefaçon photographique » par Christiane Derobert-Ratel, op. cit., p.1. En outre l'article 7 ajoute : « Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux Beaux-Arts, en auront la propriété exclusive pendant dix années ».

¹⁴⁰ *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, catalogue exposition, par Daniel Girardin et Christian Pirker, Lausanne, Actes Sud/Musée de l'Elysée, 2008, p.6.

¹⁴¹ Lorsque la reproduction photomécanique dans les journaux sera réalisable à des coûts avantageux. Le premier album, déjà cité, est *Excursions daguerriennes*, contenant des gravures sur cuivre, voulu et mandaté par Lerebours qui le publia en 1841. Le premier ouvrage illustré de photographies et de textes de voyage est de Maxime du Camp, date de 1852, *Le Nil, Egypte et Numibie*. Le premier journal à éditer des photographies est l'*Illustration*, (1843-1914), les illustrations publiées à l'aide d'un procédé photomécanique datent de 1880, (lire à ce sujet l'excellente thèse de Thierry Gervais, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, Thèse de doctorat d'histoire et civilisations, Sous la direction de Christophe Prochasson et André Gunthert, 6 novembre 2007, *Jury* : André Gunthert, Dominique Kalifa, Anne McCauley, Michel Poivert, Christophe Prochasson, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales). « Avant que les procédés tramés ne deviennent efficaces vers 1890, le point de rencontre entre la photographie et la presse se situe dans l'atelier du graveur où une image plane devient un bois gravé en relief. Qu'elle soit sur métal ou sur papier, l'image photographique est examinée et sélectionnée par la rédaction de *L'Illustration*, puis dépêchée chez un dessinateur qui la reproduit sur une planche de buis. Dès lors, le bois rejoint l'atelier du graveur qui lui donne le relief nécessaire pour recevoir l'encre d'imprimerie. Enfin, envoyées chez l'imprimeur la veille de la sortie du journal, ces gravures se substituent aux plaques de plomb qui réservent leur emplacement dans la page. Les photographies suivent l'itinéraire établi pour toutes les images. La procédure n'est pas simplifiée ni même écourtée. À la différence du trait propre au dessin, les niveaux de gris ne sont pas copiés, mais interprétés. » p. 72. Le premier livre photographique est *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1855-1898), publié en 1892.

Elle est désormais le maître dans le monde de la production des images.¹⁴² Ce nouvel art s'imposera si vite qu'il mettra en crise la peinture et la gravure, et provoquera des débats sur les qualités esthétique ou morale de l'une ou de l'autre.

D'autre part dès les années 1860 nous assistons à plusieurs controverses finissant dans les salles de tribunaux, autant en Europe qu'en Amérique, à cause des contrefaçons de photographies. Le procès intenté par les photographes Mayer et Pierson contre les photographes concurrents n'a hélas pas créé de précédent juridique international, et à chaque nouveau procès l'issue de la querelle pouvait être différente ; la question épineuse « la photographie est-elle un art ? » restait malgré tout ouverte.

La photographie est un instant, un instant unique qui ne revient plus. Cette conscience de l'instant est inhérente à l'appareil photo, à son déclic. Les pionniers étaient contraints par les limites du moyen, il fallait même attendre, dans les années de sa découverte (1830-1840),¹⁴³ quelques heures avant que le papier ou la plaque sensibilisés par des agents chimiques, ne soient révélés ou imprimés correctement.¹⁴⁴ Leur souci majeur se concentrait sur les résultats des nouveaux matériaux et le fonctionnement adéquat des équipements. Dans les années 1850 nous assistons à une amélioration des techniques, les temps de pose, par exemple, arrivent à durer des fractions de seconde, le collodion et le papier rentabilisent en temps et coût les processus. Des ateliers naissent, et des photographes se spécialisent dans le portrait ; leur travail se concentre maintenant sur le jeu des volumes créé par la lumière, sur l'espace dans lequel situer leurs modèles ; artisans de leur produit, ils prenaient conscience de leur création. En une décennie la photographie avait fait une

¹⁴² Eugène Disdéri (1819 -1889), photographe, écrit entre autres textes techniques *L'art de la photographie*, où il défend la photographie en tant qu'art. Il avait prédit un monde qui ne communiquera que par l'image, où tout sera représenté par les images. Disdéri lança la mode du portrait, il inventa le portrait carte de visite, à un format réduit, 6x9 cm, ce qui permit à la petite bourgeoisie d'accéder à la photographie. Le succès fut immédiat. Disdéri était si connu, que le 10 mai 1859, Napoléon III en route pour l'Italie avec son armée, s'arrêta à son atelier pour se faire tirer un portrait.

¹⁴³ La photographie est une invention née grâce au travail opéré par plusieurs inventeurs, chimistes et studieux provenant de différents pays. Cette recherche, comparable à une quête, nait d'une curiosité, celle de fixer l'image dans la chambre noire ou claire du peintre-dessinateur. La contribution de Thomas Wedgwood (1771-1805) à la photographie est celle d'avoir découvert en 1802, la sensibilité à la lumière du nitrate d'argent. Il fit des essais sur du papier et de la poterie. Les images s'effaçaient à la lumière, elles avaient besoin d'un fixateur. Daguerre employa dix ans de travail pour mettre au point la technique qui fixait les images sur la plaque pour qu'elles ne disparaissent pas à la lumière.

John Herschel en 1819, découvre le fixateur, l'hyposulfite de sodium.

William Henry Fox Talbot (1800-1877) mène des recherches parallèles à celles de Niépce et Daguerre à partir de 1833. suite à un voyage en Italie, durant lequel il dessina des points de vue, se forma dans tête l'idée de fixer ces images à travers la chambre claire qu'il avait avec soi. De retour en Angleterre, il commença des études pour réaliser sa vision. En 1840, il invente le « calotype », procédé négatif-positif qui permet la diffusion multiple des images, sa découverte est révolutionnaire, mais comme Hippolyte Bayard, le papier photographique parvint plus tard à sa popularisation.

Niépce et Daguerre sont à l'origine de l'invention du daguerréotype, qui marque la date officielle de la naissance de la photographie avec le discours de François Arago à la Chambre des Députés (7 janvier 1839)

¹⁴⁴ Comme la première photo de Niepce, *Point de vue du Gras*, qui eut besoin d'une journée entière pour s'imprimer.

avancée technique qui correspondait à une prise de conscience majeure de la part des opérateurs envers les enjeux artistiques de la photographie.¹⁴⁵

Si l'on définit une œuvre d'art comme étant le résultat d'un goût, de l'inspiration d'un moment, d'un projet de travail, mais aussi du sentiment de possession de sa création par l'artiste, alors la photographie peut se forger une place parmi les arts. C'est ainsi, que Mayer et Pierson s'étaient construit une renommée avec un porte-feuille de clients célèbres appartenant à l'aristocratie et voir leurs photographies vendues par d'autres ne put que provoquer une juste indignation de leur part.

Mais voyons si le photographe ne peut apporter dans son œuvre, comme le peintre, cette faculté de création, cette part de personnalité qui seule constitue l'œuvre d'art. s'il est vrai que ce dernier ait à sa disposition comme modèle les effets infiniment variés de la nature parmi lesquels il peut librement choisir, sa situation, vis-à-vis du type à reproduire, ressemble beaucoup à celle du peintre ; s'il est vrai qu'il puisse à son gré donner du même modèle, et par le seul fait de ses opérations, des images de caractères optiques très-divers, cela suffit : le photographe est un artiste et la photographie un art véritable, qui comme tous les arts, a sa mission particulière, ses règles précises et son esthétique.¹⁴⁶

La photographie est souvent comparée à la peinture, dans le rapport artiste-œuvre et dans l'expression elle-même, dans le langage de l'œuvre :

Par le choix des types, par la manière de les éclairer, [le photographe] inscrira dans une image matérielle la trace vivante de sa personnalité : les attitudes seront élégantes ou grandioses ; les draperies seront gracieuses ou sévères ; l'effet éveillera dans l'esprit du spectateur une impression sereine ou mélancolique. Enfin, il est permis au photographe de traduire, par des moyens qui lui sont

¹⁴⁵ En 1888, le slogan de l'américain Eastman « *Contentez-vous d'appuyer sur le bouton, nous ferons le reste* », inaugure l'ère de la vulgarisation de la photographie à travers un appareil photographique léger et facilement utilisable, le Kodak. L'époque des laboratoires mobiles et des photographes-chimistes était révolue. Eastman introduisit les premières pellicules interchangeables à la lumière du jour. Puis en 1889, les pellicules furent mises au point, il passa des pellicules sur papier aux pellicules sur celluloïd, système encore en usage.

En 1905, Oskar Barnack invente le Leica : un petit boîtier oblong, doté d'un obturateur à rideau, d'un objectif de 50 mm et d'un viseur de Galilée, pouvant contenir une pellicule de format 24x36mm. Cet appareil sera commercialisé en 1924. Cet appareil inaugura l'ère du reportage, avec des photographes comme Henri Cartier-Bresson et Robert Capa.

Le numérique marque un nouveau tournant dans la vision et l'industrie de la photographie. Des études et des recherches récentes, comme celles menées par André Gunthert auprès de l'INHA, à Paris, concentrent leurs intérêts sur la contribution du numérique comme nouveau langage visuel.

¹⁴⁶ Eugène Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, Paris, Chez l'auteur, 1862, p.50.

propres, un nombre considérable de phénomènes du monde intérieur. La photographie est donc un langage ; elle est donc un art.¹⁴⁷

L'instant, le déclic sont propres à la photographie. Un instant qui a duré la première fois huit heures, puis des minutes jusqu'à parvenir à des fractions de seconde. L'angoisse du photographe est proportionnelle à la réussite d'une photographie. L'analogique contenait beaucoup de risques. Papiers ou plaques ne répondaient pas toujours à l'attente.

La contrefaçon dans la photographie est condamnable, photographie et photographe portent en eux l'expression de l'art et de l'artiste. Il s'agit d'adapter la pensée aux changements technologiques, aux mutations d'une société avide de nouveautés et de les intégrer à l'intérieur du système et ses mentalités. La photographie est jeune et c'est là sa seule « faute » et la raison pour laquelle elle est autant combattue.¹⁴⁸

Les deux exemples de réquisitoire qui suivent illustrent l'opinion courante face à la photographie considérée comme étant un produit n'ayant pas d'attributs artistiques :

Le tribunal correctionnel de la Seine, le 9 janvier 1862, déclare que la photographie n'est qu'une "opération purement manuelle, exigeant sans doute de l'habitude et une grande habileté, mais ne ressemblant en rien à l'œuvre du peintre ou du dessinateur... En effet, le photographe n'invente et ne crée pas ; il se borne à obtenir des clichés et à tirer ensuite des épreuves reproduisant servilement les images soumises à l'objectif ; ces ouvrages, produits à l'aide de moyens mécaniques, ne peuvent en aucun cas, être assimilés aux œuvres de l'intelligence et conférer à l'industrie qui les fabrique une propriété semblable à celle de l'artiste qui invente et crée". Dès lors, la reproduction des objets obtenus par la photographie ne peut donner lieu à une action en contrefaçon.¹⁴⁹

Le 5 décembre 1863, Alexandre Thomas, dans un réquisitoire devant le tribunal civil de la Seine, déclare : "Ce que la loi de 1793 protège, ce n'est pas le travail de l'esprit, c'est son produit réalisé... Si la photographie veut être protégée comme une œuvre de l'intelligence et de l'esprit, ce n'est donc pas seulement dans la recherche du sujet que je devrai trouver l'intervention de l'intelligence et de l'esprit, il faudra surtout que, dans l'exécution, je retrouve encore cette action intelligente de l'homme sur l'instrument. Est-ce là ce qui se passe ? Tout le travail intellectuel et

¹⁴⁷ Ibidem, p.53

¹⁴⁸ Aussi le neuvième art eut à sa naissance à subir les remous de la contrefaçon. Ainsi Cham, avec quelques années de retard sur Rodolphe Töpffer (genevois et aujourd'hui l'inventeur de la bande dessinée), dessine plusieurs albums sans que puisse être mise en lumière l'influence de l'un sur l'autre. Le premier album de Töpffer date de 1827 et a été publié en 1837. Monsieur Aubert, éditeur à Paris, passage Véro-Dodat, est l'éditeur de Cham. Il fait paraître des contrefaçons des albums de Töpffer dès 1839 en même temps que le premier album de Cham. (cfr. Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, collection savoir : sur l'art, Hermann, Paris, 1994)

¹⁴⁹ Trib. cor. Seine 9 janvier 1862, Dalloz 1862. III. 8, dans: <http://junon.u3mrs.fr/u3ired01/Main%20docu/contrefacon-derobert.pdf>, par Christiane Derobert-Ratel, op. cit., p.2.

artistique du photographe est antérieur à l'exécution matérielle, son esprit ou son génie n'ont rien à voir dans cette exécution : là où le photographe pourrait être assimilé au peintre par la création de son œuvre dans son imagination, il n'y a pas encore protection de la loi, et, quand l'idée va se traduire en un produit, quand la protection de la loi va pouvoir s'étendre sur ce produit, toute assimilation devient impossible. D'un côté, je vois le peintre continuant son œuvre, son intelligence dirigeant sa main. Il corrige sa pensée première, il la modifie, la perfectionne et, jusqu'au dernier moment, lui imprime le cachet de sa personnalité. Là, au contraire, le photographe a dressé son appareil, et, à partir de ce moment, il restera complètement étranger à ce qui va se passer ; la lumière a fait son œuvre ; un agent indépendant a tout accompli. L'homme a pu disparaître dès le début de l'opération, elle se fera quand même, sans le concours de son intelligence ou de son esprit ; sa personnalité aura manqué au produit au seul moment où, dans l'esprit de la loi, cette personnalité pouvait lui accorder protection". Donc, conclut le substitut Thomas, "au point de vue légal, les photographies ne sont pas des produits de l'intelligence et de l'esprit, susceptibles d'être protégés par la loi de 1793"¹⁵⁰

Des opinions qui témoignent d'une évolution de la pensée en acceptant la photographie comme une nouvelle expression artistique :

Depuis que nous avons admiré les merveilleux portraits saisis à un éclat de soleil par Adam Salomon, le statuaire du sentiment qui se délasse à peindre, nous ne dirons plus : c'est un métier ; c'est un art ; c'est mieux qu'un art, c'est un phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil.¹⁵¹

La réponse faite, le 27 novembre 1862, par Maître Ambroise Rendu, un illustre avocat à la Cour de cassation, à la plaidoirie de Maître Hérold impressionne également les commentateurs : "Sans doute, reconnaît-il, les dispositions de la loi de 1793 n'ont pu prévoir toutes les conquêtes qu'il serait donné à l'homme d'accomplir dans le domaine de l'art ; l'art est infini comme son objet ; mais elles ont cependant embrassé l'avenir, car elles s'adressent "à toute production de l'esprit ou du génie, qui appartient aux Beaux-arts" ... L'intelligence humaine, même dans le domaine de l'art, ne peut rien produire sans un secours matériel ; qu'il (l'homme) prenne pour auxiliaire un outil, une machine, une main étrangère, il n'en fait pas moins une œuvre d'art, s'il continue d'exercer les facultés qui se rattachent à l'art : le sentiment, l'esprit, le goût. Lorsque le sculpteur emploie le compas de précision, le dessinateur le miroir de réduction ou la chambre claire, c'est toujours la pensée de l'artiste qui dirige les instruments, qui domine, qui inspire les moyens matériels. La pensée garde son rôle

¹⁵⁰ Ann. 1863, p. 399-407 et cité par Pouillet (E.), *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, Paris, Marchal et Billard, 1879, n°100, p. 91-92, dans <http://junon.u-3mrs.fr/u3ired01/Main%20docu/contrefacon-derobert.pdf>, op. cit., p.2-3

¹⁵¹ Alphonse De Lamartine, *Cours familier de littérature*, tome VII, XXXVII entretien, Paris, Léopold Robert, 1859, p.43. Adam Salomon, 1818-188, était un sculpteur très apprécié. Il étonna son public en présentant des portraits photographiques à l'exposition de 1859. Ils eurent un grand succès et qui, comme Lamartine, avait été réticent à l'arrivée de cette nouvelle invention, suite à l'exposition de Salomon, changea radicalement d'opinion, et reconnu le pouvoir artistique de la photographie.

suprême. Dans la photographie, l'appareil remplace, et non pas entièrement, le travail de la main ; mais il laisse à l'artiste, dans toute sa plénitude, le travail de l'esprit"¹⁵²

Les photographies sont juridiquement des œuvres protégées par la loi de 1793, les juges ont désormais le pouvoir de faire valoir ou non cette loi et ce droit.

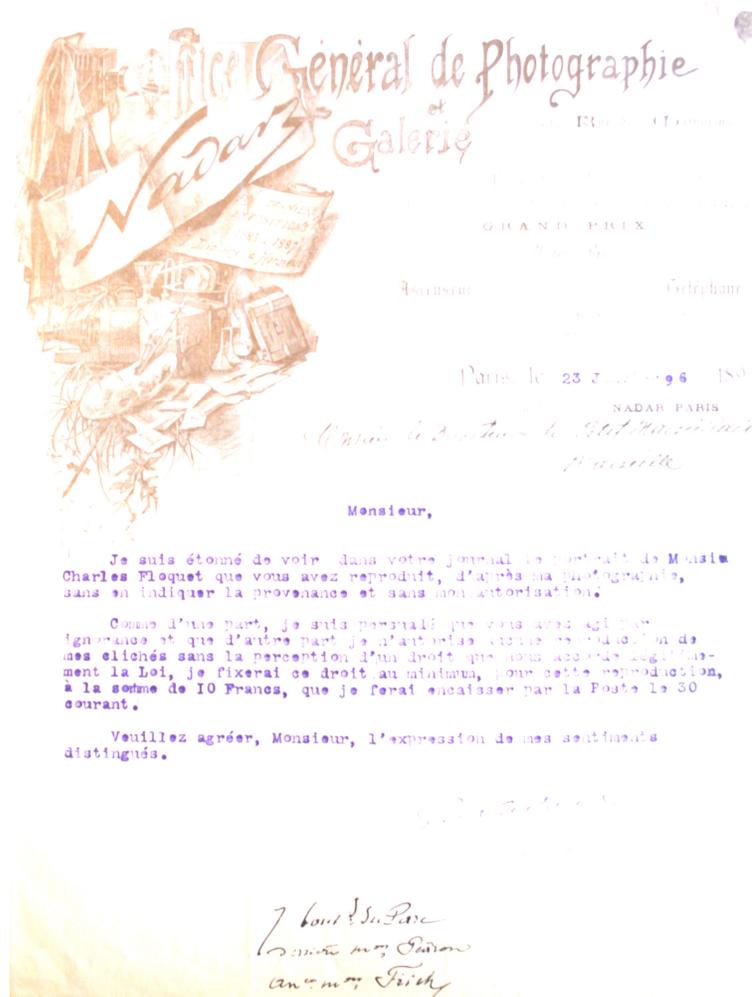


Fig. 13. Lettre de Paul Nadar adressée au directeur du « Petit Marseillais », M. Ch. Floquet, le 23 janvier 1896. Malgré les opinions divergentes, les attitudes arbitraires des tribunaux face à la propriété artistique des photographies, les photographes se défendent par eux-mêmes des abus et des contrefaçons et font valoir leur droit de propriété intellectuelle et artistique. Papiers Nadar, Naf 25008, f83, Département des Manuscrits, BNF

¹⁵² Ann. 1862, p. 428-429 et Dalloz 1863. I. 54, dans <http://junon.u-3mrs.fr/u3ired01/Main%20docu/contrefaconderoberobert.pdf>, op. cit., p. 5

2.2. La reproduction

Nadar s'initie à la photographie grâce à son projet le « Panthéon –Nadar »¹⁵³ pour lequel il devait exécuter et produire plusieurs portraits. Le projet était ambitieux et soutenu par une importante équipe de dessinateurs, comme Béguin et entre autre son frère Adrien Tournachon. Le projet du Panthéon naît suite aux censures imposées par le régime contre la caricature¹⁵⁴ et s'inspire de la création de la galerie de contemporains qui était très en vogue¹⁵⁵. A l'époque, Louis-Napoléon Bonaparte, Napoléon III en 1852, menait une politique controversée. Il défendit et aida financièrement des projets scientifiques de renommée internationale, comme, par exemple, la Mission Héliographique. D'autre part, soutenu par des ministres comme Thiers, il pratiqua une censure terrifiante contre la caricature qui connut une saison de mutisme, contre l'écriture, la satire, qui plus est Baudelaire eut à paraître devant des tribunaux.¹⁵⁶

Nadar qui savait jouer au plus fin dans les situations les plus délicates s'inventa cette galerie de portraits avec charge. Une des nouveautés fut de trouver des investisseurs privés pour le projet. Mais toute l'opération fut hélas un échec. Nadar grand créateur et communicateur, était un mauvais financier et avait de la peine à mener à terme ses projets. Les caricatures du Panthéon auraient dû être « encadrées d'un texte piquant », de biographies amusantes alors à la mode où l'on n'achetait pas une image pour sa valeur en soi, le texte était fondamental et pas un ajout. En outre Nadar ne respecta pas les temps de consigne, et ce retard contribuera à l'échec de l'entreprise. Le travail s'organisait ainsi : les personnalités venaient poser chez lui, pour éviter de se déplacer pour chacune d'elles. Nadar vivait alors 18 rue Notre-Dame-de-Lorette. Il envoyait des lettres circulaires aux personnalités en y précisant les indications biographiques dont il avait besoin, il posait parfois lui-même les questions auxquelles les personnalités devaient répondre. Jules Michelet, par exemple, lui répondra par une simple chronologie. Philippon écrira une autobiographie, encore importante aujourd'hui pour l'histoire de la caricature dans la première moitié du XIX^e siècle, et Maxime Du Camp se décrira comme un appareil photo : « La tête est un objectif daguerréotype : il reproduit des

¹⁵³ Projet de longue élaboration, le projet original était constitué de 4 lithographies. 1-hommes de lettres et journalistes ; 2-auteurs dramatiques ; 3-peintres, dessinateurs, sculpteurs ; 4-musiciens, compositeurs, interprètes. Il ne finit que la I lithographie. Dans Loïc Chotard, commissaire de l'exposition, *Nadar, Caricatures et Photographies*, Paris, Maison de Balzac, 1991. Catalogue d'exposition sur l'histoire du Panthéon Nadar.

¹⁵⁴ Nadar travaillait déjà avec Charles Philippon (1800-1862), et il eut cette idée pour réagir aux difficultés que la presse était entrain d'encourir à cause des positions politiques adverses. La rencontre avec Ch. Philippon fut des plus importantes dans le domaine du journalisme. Une amitié et une collaboration qui dura jusqu'à la mort de ce dernier, de 1849 à 1862. Nadar commence par collaborer dans le *Journal pour rire*, puis Philippon crée *Le petit journal pour rire* pour le faire diriger par Nadar, qui en devient le directeur en chef.

¹⁵⁵ Comme, par exemple, les portraits lithographiés de la *Galerie de la Presse* de Louis Huart.

¹⁵⁶ Charles Louis Napoléon Bonaparte, dit Louis-Napoléon Bonaparte (1808 - 1873), élu en 1848, est le premier président de la République française, et le troisième empereur des Français (1852-1870). Il est Napoléon III à partir du 2 décembre 1852. Il est à la fois le premier président de la République française et le dernier monarque français.

voyages par la pensée comme l'instrument photographique les reproduit matériellement. »¹⁵⁷. L'activité dans l'atelier Nadar était fébrile. L'argent commençait à venir aussi grâce à des encarts publicitaires, la promotion publicitaire qu'il fit était de taille impressionnante, insertions dans les journaux, il demanda de l'aide à ses amis, comme Gautier, pour écrire sur le Panthéon bien avant qu'il ne fût achevé. Il créa un fonds de crédit, une société avec un prête-nom. De mi-mai à mi-juin 1853 tous les journaux parlaient du Panthéon. Nadar avait déclenché une vraie opération commerciale digne de notre siècle.¹⁵⁸

Fin février 1854 le Panthéon sort des presses de Lemercier mais sans biographies, c'est un flop financier.

C'est à cette période qu'il découvre la photographie et ses avantages, grâce à elle il n'a plus besoin de demander à ses modèles des heures de pose qui sont pour la plupart du temps des supplices. Ainsi début 1854, Adrien manie l'objectif pour son grand frère.

Loïc Chotard dans son étude souligne la difficulté concernant les datations des œuvres qui aideraient à comprendre si les photos s'inspirent du dessin ou bien le contraire. Comment Nadar aurait-il pu en effet s'organiser pour mettre en place un atelier photo à ce moment-là ? Une photo de Vigny a été identifiée comme postérieure au portrait dessiné. Le médium pour Nadar a toujours été secondaire, son premier souci, en tant que portraitiste est le respect de son propre point de vue, l'angle unique, il n'y a pas de lutte entre la photo et le dessin, tous les deux concourent au même but « visualiser une présence »¹⁵⁹

Après la gravure et la lithographie, la photographie s'est insérée sur le marché de la reproduction d'œuvres d'art en suscitant un grand succès auprès du public et en provoquant un choc économique non indifférent. L'industrie se penche sur ce nouveau produit et investit pour le rentabiliser. La reproduction est une technique très précise, elle consiste en la fidèle reproduction photographique d'une œuvre peinte ou sculptée ; le secret de cette technique se trouve dans l'éclairage qui doit être bien dosé afin de respecter les formes, les teintes et les ombres de l'œuvre reproduite.

La reproduction ne concernait pas seulement les œuvres d'art et leur diffusion, mais aussi la vente, en format carte de visite (6 x 9 cm) des portraits de personnages en vue, de paysages et architectures lointains. La carte de visite deviendra la carte postale dans les années 1890. Avec la

¹⁵⁷ Loïc Chotard, *Nadar, Caricatures et Photographies*, op. cit., p.67

¹⁵⁸ Ce fut une incroyable campagne de presse. En juillet 1853 Polydore Millaud verse 8.000 F pour 400 portraits tirés du Panthéon et Grâce à cette somme Nadar déménage 113 r. Saint-Lazare avec sa jeune épouse et sa mère.

¹⁵⁹ Loïc Chotard, *Nadar, Caricatures et Photographies*, op. cit., p.82

reproduction, la photographie devient une source économique importante et l'art se redéfinit, elle devient un produit en série et exportable à des coûts abordables par tout le monde.¹⁶⁰

Des peintres comme Eugène Delacroix, mais aussi d'autres peintres, officiellement réticents à la photographie comme Ingres¹⁶¹, ont vite compris l'opportunité commerciale dans la reproduction des propres œuvres et l'utilité dans l'achat de reproduction d'œuvres d'autres artistes dans le but de les étudier.

Cela devient un sujet de conversation et de travail avec son propre galeriste, Francis Petit.¹⁶² La préparation d'une exposition devient aussi l'occasion de photographier ses œuvres.

À M. FR. PETIT,

Champrosay, ce 23 juin 1862

Monsieur, je compte aller à Paris vendredi de cette semaine, si vous étiez assez aimable pour passer, de deux à trois heures, j'aurais le plaisir de vous entretenir sur les objets intéressants dont vous me parlez. Vous pourriez aussi me faire rapporter à la même heure les quatre tableaux de fleurs dont le succès a peut-être été satisfaisant, mais non pas tout à fait dans le sens que j'aurais souhaité.

J'aurai quelques objections à vous présenter au sujet de l'exposition que vous méditez de quelques-unes de mes œuvres ces expositions des mêmes choses, fréquemment répétées, ont leurs dangers, et l'impossibilité d'avoir des choses nouvelles leur fait perdre de leur intérêt.

Nous verrons cela ensemble. Le projet de photographies me paraîtrait de nature à avoir plus de succès, s'il vous sourit toujours...¹⁶³

Deux mois plus tard, Delacroix, dans une autre lettre, écrite toujours à son galeriste, l'informe que le « projet de photographies » a été réalisé avec succès, et qu'à l'avenir il prévoit dans le futur de continuer sur cette voie.

À M. FR. PETIT, Champrosay, ce 8 août 1862

Monsieur, J'ai vivement regretté de ne pas vous trouver samedi dernier, et comme je pensais retourner à Paris j'ai tardé à vous reparler du plaisir que m'ont fait les photographies que vous avez

¹⁶⁰ La reproduction photographique représenterait, pour l'impact qu'elle a eu sur son époque, le marché économique important qui s'est formé autour d'elle, une étude en soi.

¹⁶¹ Un fonds de 400 photographies est conservé au Musée Ingres à Montauban. Une collection de photographies créée par Dominique Ingres (1780–1867) lui-même. Nous y trouvons quelques portraits de lui mais surtout des reproductions.

¹⁶² Francis Petit, fondateur de la Galerie Petit, 26 Blvd. des Italiens, fut avec Tedesco expert et exécuteur testamentaire de Delacroix. « Je m'en rapporte à MM. Rancis Petit et Tedesco, dit-il dans son testament, pour les soins qu'ils mettront à la mise en vente de mes objets d'art. » Eugène Delacroix, *Journal*, tome III, précédé d'une étude par Paul Flat, Paris, Librairie Plon, 5^{ème} éd., 1893, Note n.4, p.118.

¹⁶³ *Lettres de Eugène Delacroix*, Recueillies et publiées par M. Philippe Burty, Avec fac-simile de lettres, Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1878, p. 361-362.

fait essayer d'après mes tableaux. Je ne puis trop vous encourager à poursuivre cette entreprise qui me paraît devoir donner de bons résultats sous tous les rapports et dans laquelle je vous aiderai autant que je le pourrai.

Quant à l'exposition de mes tableaux que vous projetiez pour cet hiver, je ne suis pas revenu du peu d'empressement que je ressens pour cette opération. Je vous ai dit quelques-unes des objections qui malgré vos observations se sont présentées à mon esprit. Il y a en outre une circonstance qui pourrait encore y faire obstacle si elle se réalise : j'avais pensé, tant pour ma santé que pour mon plaisir, à aller passer quelques mois en Italie, justement au moment où il serait utile de s'occuper de réunir les tableaux et aussi pendant le temps où ils seraient exposés, et je regretterais de ne pas au moins jouir de la vue de cette exposition.

Je vous suis pourtant bien reconnaissant et je vous remercie encore de cette pensée conçue par vous dans mon intérêt, et qui pourrait peut-être se reprendre plus tard. J'insiste toujours pour les photographies dont je n'attendais pas de si bon résultats et qui sont dus, je n'en doute pas, aux soins que vous avez fait apporter à leur exécution.

E. D.¹⁶⁴

La reproduction occupe une place particulière dans la recension de Louis Figuier,¹⁶⁵ *La photographie au salon de 1859*, première revue en son genre qui fait suite aux revues des Salons de peinture et sculpture. La reproduction figure au chap. III de la table des matières, elle a pour titre « Reproduction d'œuvres d'art et d'objets d'histoire naturelle ».

Le style de Figuier,

loin du lyrisme d'un Michelet, [...] est plus proche de la verve d'un Dumas : son écriture, simple et vivante, donne l'impression d'assister sur le vif aux événements cruciaux de l'histoire. La dimension technique est soigneusement escamotée : procédures ou dispositifs font l'objet de descriptions élémentaires, qui ont vocation à rassurer le lecteur sur la qualité de l'expertise. Malgré les réelles compétences scientifiques de Figuier, son approche reste celle d'un littéraire et d'un

¹⁶⁴ Ibidem, p. 362-363.

¹⁶⁵ Louis Figuier, (1819-1894), docteur en médecine, fut nommé, en 1846, professeur à l'école de pharmacie de Paris. Mais il est surtout connu pour ses écrits vulgarisateurs des sciences. En 1855, il est rédacteur du feuilleton scientifique de *La Presse* et fut rédacteur en chef de *La Science illustrée*, revue hebdomadaire à laquelle participèrent aussi Jules Verne, Louis-Henri Boussenard et Camille Flammarion. Il s'intéresse à la photographie en tant que littéraire, voir le troisième volume des *Merveilles de la science* (1868) cité en 1874 dans le douzième volume du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse dans l'article « Photographie » et écrira avec succès sur la photographie technique et critique.

compilateur : à aucun moment il ne procède à une expérimentation ou une vérification, fut-elle théorique [...] ¹⁶⁶

Son style s'inscrit dans l'historiographie de la photographie du XIX^e siècle ; un mélange de techniques, histoires et anecdotes, bien présentées mais pas toujours scientifique. Un style ouvert à un large public, une approche vulgarisée des sciences, qui fut le style adopté par la revue de photographie et beaux-arts *La Lumière*.¹⁶⁷ Dans son chapitre Figuiet oppose l'héliographie à la gravure. Les avantages de la photographie surpassent bien vite la gravure : par les coûts avantageux, la fidélité à l'original, la facilité dans la diffusion.

Pour graver Raphael, il faudrait un génie égal au génie de ce maître ; encore n'est-il pas bien sûr que cet imitateur sublime d'un peintre sublime n'ajoutât point à son travail des idées de son propre fonds. Quel graveur a surpassé Marc-Antoine Raimondi ? Peut-on dire pourtant que l'œuvre de Raimondi soit l'œuvre de Raphael, et que le graveur ait rigoureusement reflété la pensée du peintre ? Ces considérations pourront peut-être justifier l'appréciation qui précède et nous excuser de mettre au-dessus de la gravure de Henriquel Dupont la simple reproduction de *l'Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts* par l'objectif héliographique.

Après M. Bingham, MM. Bisson frères et M. Micheletz tiennent un rang distingué pour la reproduction des œuvres d'art. MM. Bisson n'exposent guère que des gravures, dont la copie est infiniment plus facile que celle des tableaux ; mais ils excellent dans ce genre. [...]

Des reproductions de dessins à la plume et de dessins en couleur, dus à M. Collard, ne laissent rien à désirer, et montrent avec quelle précision et quel charme la photographie peut rendre le dessin proprement dit. [...], le tirage des épreuves positives a fait, dans ces dernières années, des progrès immenses, et que c'est même par ce caractère général que brille l'exposition actuelle de photographie.

Nous arrivons à une bien importante section du Salon photographique, c'est-à-dire aux spécimens qui représentent différentes collections de grands maîtres reproduites héliographiquement. Puisque la photographie donne le moyen de reproduire tous les tableaux, une des applications les plus utiles de ce genre de travail, c'était de composer, en parcourant les différents musées de l'Europe, des *fac-simile* des œuvres des grands maîtres pour en former une sorte de collection populaire que chacun pût acquérir. Ce que la gravure n'a jamais pu faire, c'est-à-dire reproduire la

¹⁶⁶ A. Gunthert, « L'inventeur inconnu, Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française », *Études photographiques*, n. 16, Mai 2005.

¹⁶⁷ Francis Wey, (1812-1882), rejoint en 1851 la Société héliographique et la revue *La Lumière* le 9 février 1851, à sa première parution, il y restera jusqu'au 29 octobre 185, lors de la première phase du journal. Francis Wey en est le critique de la photographie le plus connu et direct dans ses propos et dans le développement de thèses qui sont encore aujourd'hui une référence dans l'histoire de la photographie.

série complète des œuvres d'un grand peintre avec des conditions de bon marché pouvant seules assurer le succès de cette entreprise, la photographie devait le tenter. On commence, en effet, à entrer dans cette voie, bien qu'une entreprise commerciale de ce genre présente bien des difficultés et des chances contraires.

M. Fierlants, de Bruxelles, s'est proposé de reproduire héliographiquement les plus célèbres tableaux des maîtres du XV^e siècle qui enrichissent les églises et les musées de la Belgique. On trouve dans la riche et abondante collection de M. Fierlants plus de soixante épreuves représentant des tableaux de Hemling, Le Maître, van Eyck, Hugo van der Goers, Mostaert et Roger van der Weyden.¹⁶⁸

On prend conscience de l'importance de la reproduction dans la diffusion de l'art populaire, accessible au grand public. La vulgarisation de l'art est en plein essor.

Puisque la photographie donne le moyen de reproduire tous les tableaux, une des applications les plus utiles de ce genre de travail, c'était de composer, en parcourant les différents musées de l'Europe, des *fac-simile* des œuvres des grands maîtres pour en former une sorte de collection populaire que chacun put acquérir. Ce que la gravure n'a jamais pu faire, c'est-à-dire reproduire la série complète des œuvres d'un grand peintre avec des conditions de bon marché pouvant seules assurer le succès de cette entreprise, la photographie devait le tenter. On commence, en effet, à entrer dans cette voie, bien qu'une entreprise commerciale de ce genre présente bien des difficultés et des chances contraires.¹⁶⁹

Gisèle Freund, dans son texte *Photographie et société*¹⁷⁰, cite le travail de reproducteur d'œuvres d'art d'Adolf Braun (1812-1877). Né en Alsace, dessinateur de métier, dès 1851, il comprend très vite les enjeux que la photographie pouvait avoir dans la reproduction des dessins. Il contacte Daguerre et commence dès lors à travailler sur ce projet. Il fonde en 1847, à Dornach, sa propre maison qui en 1853 se spécialise dans les éditions d'art. En 1862, suite à la découverte de la technique au charbon, qui assurait fidélité et durée du support, Braun intensifie son travail. Il ira photographier méthodiquement et sans relâche toutes les collections privées et publiques présentes en Europe, à Bâle, à Vienne, à Venise, à Milan, du Louvre, à la chapelle Sixtine...il met en place, en quelques années, une véritable entreprise, 100 ouvriers et plusieurs opérateurs travaillent pour lui. Il arrive à produire 500.000 plaques.

¹⁶⁸ Louis Figuier, *La photographie au Salon de 1859*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1860, p. 46-49.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 46-49.

¹⁷⁰ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

Dans la deuxième moitié du siècle, une grosse industrie naît en Europe et aux Etats-Unis, la photomécanique, qui permet de produire jusqu'à 2.000 tirages par heure. Grâce à l'industrialisation, il sera désormais possible d'accéder aux œuvres à des prix modiques, l'art se popularise grâce à la photographie. Et les jeunes peintres peuvent dorénavant étudier les œuvres des maîtres sans devoir affronter des frais de voyages exorbitants ou sans être contraints d'acheter des gravures souvent hors de prix.

2.2.1 Qualités esthétiques de la reproduction

Le 24 novembre 1853, Delacroix écrit dans son *Journal* :

Promenade le soir dans la galerie Vivienne, où j'ai vu des photographies chez un libraire. Ce qui m'a attiré, c'est l'*Élévation en croix* de Rubens qui m'a beaucoup intéressé : les incorrections, n'étant plus sauvées par le faire et la couleur, paraissent davantage. La vue ou plutôt le souvenir de mon émotion devant ce chef-d'œuvre m'ont occupé tout le reste de la soirée, d'une manière charmante. Je pense, par forme de contraste, à ces dessins du Carrache, que je voyais avant-hier : j'ai vu des dessins de Rubens pour ce tableau ; certes ils ne sont pas consciencieux, et il s'y montre lui-même plus que le modèle qu'il avait sous les yeux ; mais telle est l'impulsion de cette force secrète, qui est celle des hommes à la Rubens ; le sentiment particulier domine tout et s'impose au spectateur. Ses formes, au premier coup d'œil, sont aussi banales que celles du Carrache, mais elles sont tout autrement significatives... Carrache grand esprit, grand talent, grande habileté, je parle au moins de ce que j'ai vu, mais *rien* de ce qui transporte et donne des émotions ineffaçables !¹⁷¹

Grâce à une photographie, Delacroix revit l'émotion que lui procure Rubens. Epris de Rubens, son Maître, la reproduction doit être pour Delacroix le plus proche possible de l'original, une façon d'en jouir et de l'étudier en même temps.

Disdéri s'exprime au sujet de la reproduction dans un chapitre de son livre *L'art de la photographie*, et le point de vue qu'il partage est celui d'un photographe. Il distribue généreusement son savoir et ses conseils pour la réussite de ses reproductions, il lui importe de rester fidèle au caractère de l'original. Il ne suffira pas de trouver la bonne lumière avec les clairs-obscur qui rendent au mieux les formes. Il faudra aussi, s'il y a défaut, y trouver des remèdes. Par exemple, pour éviter de reproduire les impuretés qui se trouvent sur les marbres, il conviendra de réaliser des moulages qui sont des copies parfaites des modèles originaux. La photographie a un avantage par

¹⁷¹ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, 1850-1854, précédé d'une étude par Paul Flat, Paris, Librairie Plon, 5^{ème} éd., 1893, p.279-280.

rapport à la gravure, c'est une copie parfaite qui n'interprète point. La gravure, quant à elle, trahit souvent la personnalité de son auteur.

La planche gravée peut être l'œuvre originale d'un artiste qui cherche avant tout à y imprimer sa pensée propre. Il ne copie personne, ce n'est pas là son but ; il crée. Telles sont les gravures de Rembrandt, d'Albert Durer, de Lucas de Leyde et de tant d'autres maîtres ; idée première, conception, exécution, tout leur appartient, et leur personnalité se révèle jusque dans le moindre trait de burin. Parmi les graveurs mêmes qui ont cherché à reproduire l'œuvre d'un maître, beaucoup, trop bien doués pour exceller dans ce rôle de copiste, n'ont pu s'astreindre à une imitation servile et ils ont imprimé, malgré eux, sur leurs estampes, le cachet de leur personnalité.¹⁷²

La photographie « s'incline » devant la gravure, elle lui laisse le prestige de l'ancienneté, le nom de ses artisans, fiables et notables collaborateurs des peintres. D'une part la gravure a des limites dans la reproduction car elle ne peut reproduire sans interpréter d'autre part la photographie se révèle être une parfaite reproductrice d'œuvres d'art. La photographie imite, tandis que la gravure interprète en transposant son modèle car le graveur doit participer avec sa personnalité au résultat final de la gravure. Le risque de la gravure est de perdre l'âme de l'œuvre copiée et donc de ne pas respecter la volonté de l'artiste. La photographie par contre donne « l'exact fac-simile », tous défauts compris, de l'original. La portée de cette assertion est énorme, la reproduction photographique ouvre désormais la possibilité à quiconque d'admirer et étudier les œuvres originales. F. Arago l'avait prédit dans son fameux discours à l'Académie des Sciences sur la découverte du daguerréotype. Arago, dans son discours avait énoncé l'importance scientifique de la découverte et son usage dans ce sens et avait défini la photographie comme étant une invention scientifique apte à *reproduire* la réalité. Il suggère dès lors d'exploiter la photographie dans la reproduction et dans d'autres procédés scientifiques.

Dans la chambre noire de M. Daguerre, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs avec une précision presque mathématique ; les rapports photométriques des diverses parties blanches, noires, grises, sont exactement conservés.¹⁷³

¹⁷² Eugène Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri*, photographe de S.M. l'Empereur, Paris, Chez l'auteur, 1862, pp.316-317

¹⁷³ François Arago, *Le Daguerréotype*, tome VII in *Œuvres complètes de François Arago, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, Notices scientifiques*, op. cit., p. 450. Ce texte est le discours que fit François Arago à la Chambre des Députés le 7 janvier 1839, date considérée comme la date de naissance de la photographie. Dans son discours le député Arago parle de la technique du daguerréotype et de ses usages scientifiques, de sa création et des hommes qui en furent à l'origine, N. Niépce, H. Fox Talbot, Wedgwood, Daguerre, du don que fit ce dernier à la France, qui à son tour le fera au monde entier et il requiert à la Chambre des Députés une pension annuelle à élaguer à ces inventeurs, Daguerre et le petit-fils de N. Niépce (-1836), Victor, qui continua à travailler sur l'invention même après la mort de son oncle.

Il est facile de comprendre tout ce que l'invention de M. Daguerre offrira de ressources aux voyageurs, tout ce qu'en pourront tirer aujourd'hui surtout les sociétés savantes et les simples particuliers qui s'occupent avec tant de zèle de la représentation graphique des monuments d'architecture répandus dans les diverses parties du royaume. La facilité et l'exactitude qui résulteront des nouveaux procédés, loin de nuire à la classe si intéressante des dessinateurs, leur procureront un surcroît d'occupation ; ils travailleront certainement moins en plein air, mais beaucoup plus dans leurs ateliers.¹⁷⁴

Dans le texte de Disdéri on relève l'idéaliste et l'entrepreneur en même temps, il comprend l'étendue de cette application, et suggère un investissement de la part des gouvernements pour reproduire toute œuvre d'art dans les Musées et dans le monde, ce que le particulier, comme lui, ne peut accomplir seul :

Pour atteindre ce but, il est sans doute essentiel de former des collections importantes dans des proportions monumentales, et présentant la série complète des créations de l'art. Mais cette entreprise n'est guère de celles qu'un particulier puisse mettre à exécution ; le prix élevé du tirage photographique dans les grandes dimensions n'est pas accessible à la masse du public. C'est le gouvernement seul qui pourrait entreprendre une semblable tâche, en répartissant dans tous les musées de France et dans toutes les écoles les épreuves issues des types qu'il aurait fait créer. D'immenses ressources seraient ainsi offertes à l'étude, et si les autres Etats faisaient exécuter de leur côté des travaux analogues, on atteindrait promptement au but par un système d'échanges qui n'est pas sans précédents. Une classification de ces documents, un catalogue raisonné achèveraient de faire de cette innovation une révolution qui marquerait dans l'histoire de l'art comme une nouvelle renaissance.

En attendant que s'accomplisse cette œuvre vraiment digne d'une grande nation, il est une combinaison moins grandiose, mais dont le lecteur va sentir, nous l'espérons, l'utilité incontestable. Il s'agit de la publication, dans un petit format et à très bon-marché, des reproductions des œuvres de l'art. On nous permettra de développer notre idée, et citer notre propre expérience, pour expliquer les avantages que l'on doit attendre de cette combinaison.

En 1855, désigné comme photographe du palais des Beaux-Arts, nous avons reproduit un grand nombre des meilleurs tableaux de l'Exposition. Cette publication, tout intéressante qu'elle fût par l'importance des œuvres reproduites, n'a pas cependant atteint le but que nous nous étions proposé. Le format choisi, par son prix trop élevé, n'était point accessible à la masse du public. C'est cet obstacle apporté à l'essor de la photographie par les frais inhérents à la production des grandes épreuves, qui nous a conduit à réduire le portrait au format de la carte de visite. Personne n'ignore le

¹⁷⁴ Ibidem, p. 457-458

succès de cette application, qui est devenue si populaire qu'on rencontre ces portraits dans toutes les mains.¹⁷⁵

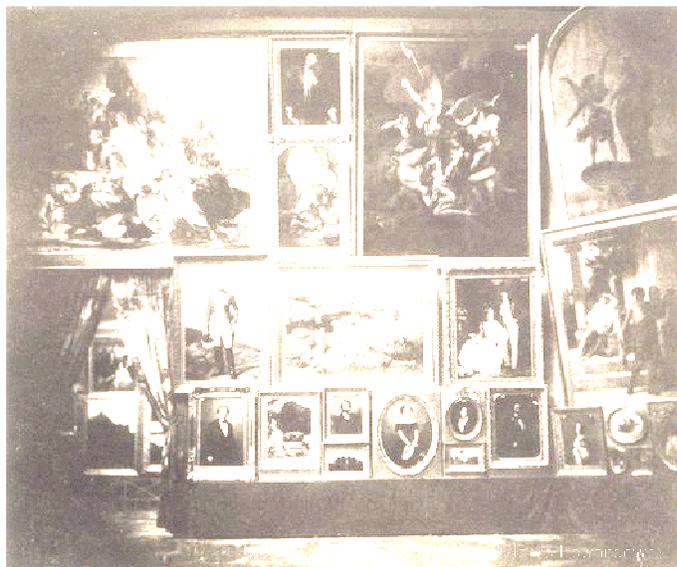


Fig. 14. Gustave Le Gray , *Salon de 1852, grand salon nord* (au centre : "Les demoiselles de village" de Gustave Courbet), 1852, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, contrecollée sur carton H. 19,4 ; L. 23,6 cm, coll. RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski, Paris

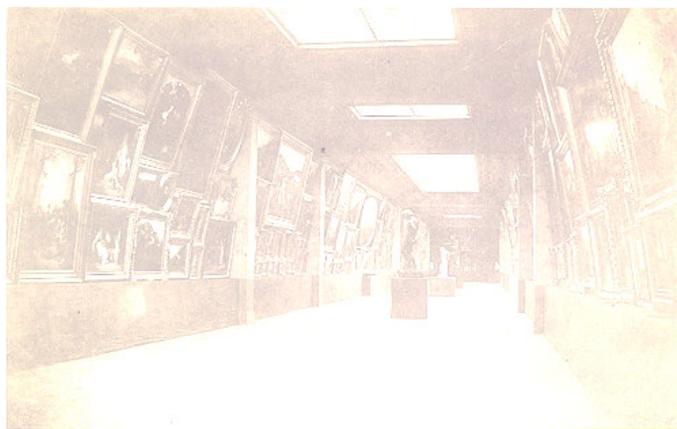


Fig. 15. Gustave Le Gray, *Le Salon de 1852*, 1852
épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, 24.1 x 37.9 cm, Coll. Gilman, Purchase, M. Walter Annenberg et « The Annenberg Foundation Gift », 2005

¹⁷⁵ Eugène Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, op. cit., p.320-321

Chap. 3

Copies et emprunts

Le prêt de papiers négatifs, de plaques ou de photographies entre photographes, pouvait créer des équivoques. Ces prêts, qui étaient fréquents, se faisaient la plupart du temps pour des usages commerciaux, pour imprimer par exemple des photographies avec des vues incomparables ou des portraits de personnages à la mode avec des textes biographiques. Les noms des photographes n’y apparaissaient pas toujours ou, ce qui était aussi pratique courante, ces images portaient des doubles signatures, comme le cas d’ateliers où les collaborations proliféraient. L’atelier de Gustave Legray, par exemple, était fréquenté par beaucoup d’artistes-photographe, et lors de sa Mission Héliographique, il n’était pas rare que les plaques fussent échangées ou les prises de vue faites en collaboration. Une des raisons de cette double signature était due au travail d’équipe, et une autre raison à l’emprunt. On empruntait des photographies d’un atelier voisin pour en faire des tirages à vendre, il se pouvait aussi que ces plaques ne revinssent pas à leur légitime propriétaire et une nouvelle signature venait s’ajouter à la précédente.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Ceci pose beaucoup de problèmes aux historiens autant au niveau des datations que des paternités. Gianni Abbate a relevé ce problème dans une étude sur le Grand Tour des photographes français sur la côte amalfitaine, « L’avvento della fotografia e la documentazione della costiera nell’Ottocento » dans *La costa di Amalfi nel secolo XIX, Metamorfosi ambientale, tutela e restauro del patrimonio architettonico*, Amalfi, Presso la Sede del Centro, 2005.

3.1 Le peintre Eugène Delacroix adopte la photographie dans son parcours artistique : l'importance de la photographie comme mémoire visuelle

Le prêt d'œuvres, de dessins, était déjà pratiqué par les peintres et les artistes pour leurs études. Alexandre Dumas en visite chez Géricault déjà en fin de vie,

Bro¹⁷⁷ s'approcha du lit du malade.

Ah ça ! êtes-vous fou, mon cher, de laisser perdre de pareilles choses ?

- Savez-vous ce que c'est que cette tête ? demanda Géricault en riant.

- Non.

- Eh bien ! c'est celle du fils de votre portier. Il est entré l'autre jour dans mon atelier, et j'ai été étonné du parti que l'on pouvait tirer de sa tête ; je l'ai fait poser, et, en dix minutes, j'ai esquissé cette étude d'après lui. La voulez-vous ? prenez-la.

- Mais si c'est une étude, vous l'avez faite dans un but ?

- Oui, dans le but d'étudier.

- Alors, elle peut vous être utile un jour ?

- Un jour. Mon cher Bro, c'est bien loin et, d'ici là, il passera beaucoup d'eau sous le pont, et beaucoup de morts par la porte du cimetière Montmartre.

Eh Bien ! eh bien ! fit le colonel Bro, que diable disons-nous là ?

- Je dis que vous preniez toujours cette esquisse, mon ami répliqua Géricault ; si j'en ai jamais besoin, je la retrouverai chez vous.¹⁷⁸

La fréquentation des ateliers se faisait sans préavis, et on ne lésinait pas sur les prêts de dessins et d'esquisses pour les étudier. Le jour où Delacroix alla rendre visite au baron Gros pour le remercier de l'avoir aidé dans sa première exposition au Salon de 1822,¹⁷⁹ alors qu'il voyait les chefs-d'œuvre (*La Peste de Jaffa*, *Le Champ de bataille d'Eylau*, *Le Combat d'Aboukir*) dans l'atelier, il ne put résister à l'invitation que lui fit le baron de rester pour les contempler. Delacroix observa et étudia pendant trois heures « le contour, le modèle, l'expression » des figures et des traits, le baron de retour de ses courses s'étonna de le trouver encore là. Deux ans plus tard, au Salon de 1824, Delacroix expose le *Massacre de Scio*, qui n'eut aucun succès. La critique décida

¹⁷⁷ Louis, chevalier Bro de Comères (1781-1844), fut un colonel d'Empire, lieutenant-général de cavalerie et mémorialiste français du XIX^e siècle. En 1816, Louis Bro et sa famille habitèrent au 23, rue des Martyrs et eurent comme locataire et ami dans un pavillon voisin Théodore Géricault. Les Bro furent aussi les voisins et les amis d'Horace Vernet. L'atelier d'Horace Vernet était un lieu de rendez-vous des bonapartistes. Les ateliers de Vernet et Géricault se trouvaient sur le même palier.

¹⁷⁸ Alexandre Dumas, *Delacroix*, par Jean Thibaudeau, Paris, éd. Mercure de France, 1996, p. 30-31. Géricault, suite à une chute de cheval, est au lit mourant. Alexandre Dumas était en visite chez lui avec le colonel Bro ce jour-là.

¹⁷⁹ Delacroix présenta au Salon de 1822, *Dante traversant l'Achéron*, mais il n'avait hélas pas assez d'argent pour acquérir le cadre, il en fit un lui-même qui arriva en morceaux au Salon. Le baron Gros, qui apprécia l'œuvre, fit l'achat du cadre, ce qui fut une grande surprise pour Delacroix le jour de l'inauguration. Ce tableau consacra son succès.

cette année-là de condamner Delacroix, on le jugeait certes bon coloriste¹⁸⁰ mais très mauvais dessinateur. Tout le monde s'était retourné contre lui.¹⁸¹ Lorsque Dumas, en visite au Salon, s'approcha du tableau, Delacroix, déjà « aigri par la critique », qui le préoccupait tant, voulut savoir quelle critique l'écrivain avait à lui faire. Dumas fut sincère, il trouvait le *Massacre de Scio* « fort beau », mais fit l'observation suivante :

- Eh bien, mon cher, je vois dans le livret *Une scène des massacres de Scio*.

- Oui.

- Mais je ne sache pas qu'il y ait eu de peste à Scio.

Delacroix me regarda tout étonné et avec un tressaillement nerveux.

- Chut ! me dit-il, en appuyant son bras sur le mien ; vous avez frappé juste sur le clou, vous, tandis que tous les arbres ont frappé à côté. C'est devant les *Pestiférés de Jaffa* que m'est venue la première idée de mon massacre ; j'ai mal lavé la palette de Gros, seulement il ne faut pas le dire.¹⁸²

Le Louvre était le lieu idéal par excellence pour étudier les Maîtres et recopier leurs tableaux, pour en étudier les techniques et s'imprégner de leur savoir-faire et de leur génie. Baudelaire partagera avec sa mère l'importance de ses « recherches au musée des dessins du Louvre »¹⁸³ alors qu'il était en quête d'images pour ses inspirations. Le Louvre, avec ses larges couloirs, ses vastes pièces était aussi un lieu de rencontres, d'échanges et de réflexions. On l'appelait le Musée.¹⁸⁴ Le jeune Delacroix, grandit à Charenton-Saint-Maurice, à quelques

¹⁸⁰ Delacroix met au point une théorie de la couleur qu'il appliquera toute sa vie durant, il la découvre par pur hasard. Alors qu'il était entrain de peindre son *Marino Faliero* il se rend compte qu'il n'arrive pas à préparer une couleur, l'or, toutes celles qu'il réalisait étaient ternes. Il décide de sortir de son atelier pour « aller au Louvre étudier les Rubens », il fait appeler une voiture et lorsqu'il s'apprête à monter dans le cabriolet couleur « jaune serin », d'une tonalité fauve et éclatante, Delacroix s'arrête et découvre que c'était la couleur qu'il cherchait. En regardant mieux et de plus prêt il se rend compte que c'était l'effet provoqué par des ombres violettes sur la couleur jaune qui déterminaient la nuance qu'il cherchait. De cette découverte, de l'importance des couleurs avoisinantes, Delacroix fit un schéma qui l'accompagnera toute sa vie. « De ce jour, il traça sur la muraille un double triangle ; le premier, celui qui était superposé à l'autre, portait à ses trois angles le nom des trois couleurs primitives : jaune, rouge et bleu ; le second triangle, celui qui était dessous, portait à chacun de ses angles le nom des couleurs secondaires : orangé, vert et violet, se composant du mélange des deux couleurs primitives, c'est-à-dire le vert, mélange du jaune et du bleu ; le violet, mélange du bleu et du rouge ; et l'orange, mélange du rouge et du jaune. Il découvrit donc, plusieurs années avant M. Chevreul, la loi du contraste simultané des couleurs. » Alexandre Dumas, *Delacroix*, op. cit., p. 62-63.

¹⁸¹ La critique empiétait surtout sur les œuvres qui étaient encore à vendre. Cette fois-ci elle alla encore plus loin, elle chercha un Bélisaire à opposer à Delacroix et le trouva en Ingres (1780-1876). On acclama celui-ci désormais contre Delacroix. La même année Ingres était nommé à l'Institut de France, tandis que Delacroix avait été humilié au Salon. Ces oppositions publiques créèrent des distance entre les deux peintres, qui dorénavant n'eurent aucune estime l'un pour l'autre. Le romantique fut opposé au réaliste. La couleur au dessin. Le beau au vrai.

¹⁸² Alexandre Dumas, *Delacroix*, op. cit., p. 49-50.

¹⁸³ Lettre à sa mère du 1^{er} septembre 1861, cette lettre est citée dans les articles parus dans la *Gazette des Beaux-Arts*, XCIII, mars 1979: « François Baudelaire (1759-1827), peintre et amateur d'art » de Jean Ziegler, p. 109-124 et « L'éducation artistique de Baudelaire faite par son père » de Jean Adhémar, p. 125-134.

¹⁸⁴ L'architecture et l'urbanistique du XIX^e siècle va à l'encontre de nouvelles réalités, le parisien découvre la promenade dans les villes, il aime se regarder entrain de flâner sur les boulevards et dans les passages. Lieux d'inspiration pour les poètes, de rencontres pour d'autres mais aussi lieux d'échanges commerciaux, l'on découvre le

kilomètres de Paris, il suivit ses études auprès de l'école impériale et, en 1816, il entra dans l'atelier de Guérin où il s'initia à sa grande passion.

Chez Guérin, qui continuait à Paris l'enseignement déjà tradition fondée par David (exilé sous la Restauration), Delacroix eut pour condisciple un jeune maître qui s'était déjà révélé par deux coups d'audace le portrait équestre de M. Dieudonné, officier de chasseurs de la garde, et le *Cuirassier blessé*, exposés en 1812 et 1813. Le hasard qui rapprocha les deux artistes exerça la plus heureuse influence sur Delacroix. Géricault lui apprit que les richesses du Louvre contenaient de plus vastes enseignements que les leçons de Guérin ; c'est au Louvre, à copier les maîtres vénitiens et flamands, qu'il forma sa main et composa sa palette.¹⁸⁵

Delacroix sert de modèle pour le *Radeau de la Méduse* que Géricault mit en chantier dès son retour d'Italie. Il y est le jeune homme tombé en avant, le bras gauche étendu. *La barque de Dante*, exposée trois ans plus tard, en 1822, est fortement influencée par le Radeau. Toutefois la peinture de Delacroix se caractérise dès ses débuts par une originalité et une recherche personnelle. Il se démarque de toute empreinte classique, recherchant la couleur et le mouvement spontané des corps à la place du dessin et des règles dictées par les écoles. Delacroix était anti-conventionnel en peinture

Et il était pleinement dans son droit en se défendant d'une étiquette d'un titre qui suppose un système, c'est-à-dire une convention.

Le feu de la pensée, chez Delacroix, était toujours vivace, toujours vierge, si je puis m'exprimer ainsi. Chaque tableau était le résultat de combinaisons nouvelles, essayées jusqu'à ce qu'elles fussent définitivement arrêtées dans son esprit et de manière à répondre exactement à l'objet qu'il voulait réaliser.¹⁸⁶

Delacroix est toujours resté à l'écart du classicisme et de toute école en général et par le choix de son style et de ses thèmes mais surtout de la façon dont il les aborde. Il raconte des

goût des vitrines, l'on s'attarde devant les échoppes. Avec l'industrialisation l'on assiste à la naissance de la consommation et de sa bourgeoisie. « C'est en effet sous le Second Empire que le Louvre acquiert toute son importance spatiale (il compte alors 132 salles contre 89 sous Louis-Philippe) et symbolique, dès lors que Nieuwerkerken (surintendant des Beaux-Arts) décide de l'ouvrir au public tous les jours de la semaine, sauf le lundi, et non plus seulement le dimanche ; la visite du Louvre prend alors un caractère nouveau « d'obligation », suggéré par les guides de voyage (en plein essor), qui, tous le désignent comme « une des choses les plus intéressantes, qui méritent de fixer l'attention », au même titre que la Sainte-Chapelle ou le Jardin des Plantes » (Chantal Georgel, « Le Musée en représentation », dans Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, éd. Créaphis, 1992, p. 143-144).

¹⁸⁵ L'atelier de Guérin fut le lieu d'apprentissage de Delacroix, apprentissage de la peinture et aussi de la vie. Grâce à l'amitié de Géricault il s'introduisit dans la vie artistique de Paris. Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes, en France et en Angleterre*, Paris, Librairie Académique, Didier et C^{ie}, Libraires Éditeurs, 1864, p. 341.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 352.

histoires merveilleuses, ses personnages se fondent en son inspiration et quand le peintre a fini d'insuffler sa création il l'expose. Chesneau définit le résultat du travail du maître par un oxymore « réflexion et passion ». Oxymore qui accompagne aussi sa vie : il était conservateur et arrêté sur ses idées politiques et en tant qu'artiste il était extrêmement innovateur et même « osé ».

Géricault, par contre, ne sut jamais vraiment prendre ses distances du classicisme de Guérin, son maître, qui fut aussi celui de Delacroix.

L'emprunt se faisait entre artistes contemporains, Delacroix prêta des vues, emprunta des dessins de chevaux à Géricault pour en étudier les anatomies, et même des dessins à son jeune élève, Morrel, qui en fut d'ailleurs tout ému.

- Oh ! ne soyez pas étonné, lui dit Delacroix, chaque fois que je rencontre chez un autre une qualité qui ne m'est point personnelle, je l'étudie afin de me l'assimiler. Faites-en autant, vous vous en trouverez bien.¹⁸⁷

Morrel ne revit ses croquis qu'à la mort du Maître, celui-ci les avait bien gardés dans leur boîte, et avait réalisé plusieurs études de bras et de mains d'après les dessins.

Delacroix avait la caractéristique de beaucoup dessiner, c'était sa façon de prendre des notes de tout ce qui l'entourait, il le faisait d'une manière presque obsessionnelle. Presbyte, il avait par conséquent des difficultés à reproduire les détails. C'est sûrement pour cette raison qu'il était jugé mauvais dessinateur.

Le détail lui échappait presque absolument, et cette disposition se marquait de plus en plus à mesure qu'il avançait en âge. Dans ses dernières années, il ne pouvait plus peindre qu'à longue distance de la toile.¹⁸⁸

La découverte de la photographie sera pour Delacroix d'une grande importance.

Les images de haute qualité produites par le daguerréotype sont, peut-être encore aujourd'hui, incomparables. Le rapport à la réalité est en parfaite empathie avec la reproduction des moindres détails. La lecture d'un daguerréotype,¹⁸⁹ sous une loupe grossissante, devient parfaite synecdoque d'un cadre, fidèle représentant de la réalité et de l'organe « défectueux » de Delacroix.

¹⁸⁷ Alexandre Dumas, *Delacroix*, op. cit., p. 53-54.

¹⁸⁸ Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes, en France et en Angleterre*, op. cit., p. 343.

¹⁸⁹ « Dans la chambre noire de M. Daguerre, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs avec une précision presque mathématique » François Arago, *Le Daguerreotype*, tome VII in *Œuvres complètes de François Arago, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, Notices scientifiques*, op. cit., p. 456.

La photographie lui prêta comme un refuge aux critiques qui lui reprochaient sa suffisance dans le dessin.

Il connaît le daguerréotype et plus tard le calotype, il travaillera intensément avec ces deux supports. Il abandonnera dans les années 1850 la haute définition du premier pour le flou du papier, mais dans les années 1840 il était encore partisan du daguerréotype, toujours en quête de ces précieux dessins d'après nature, de ces « tableaux »¹⁹⁰ qui comblent son manque de précision, son sentiment de la perte

Tous les jours se passent à travailler le matin.

J'aurai presque entièrement fait les trois tableaux que j'avais apporté en projet, les toiles encore fraîches. J'avais le *Christ dormant pendant la tempête*, *Combat de lion et de tigre*, *Marocain montant à cheval* ; en outre, avancé le *Polonius* et l'*Hamlet* (sur carton), une *Odalisque*, d'après un daguerréotype et que j'ai apportée ébauchée.¹⁹¹

Delacroix poussé à explorer les différents domaines du langage figuratif, fut parmi les premiers artistes à se faire portraiturer. En 1842 son cousin Léon Riesener¹⁹² réalise à Frépillon des portraits au daguerréotype de Delacroix. Au sein d'une période précédant l'ère primitive¹⁹³ de la photographie, deux peintres s'intéressaient et s'interrogeaient sur cette nouveauté. Plus tard, dans les années 1850, il sera photographié par Nadar, Pierre Petit, Carjat. Delacroix a côtoyé, dès ses premiers pas, cette nouvelle invention avec un regard d'artiste et de sympathisant. En 1851 il devient un des membres fondateurs de la Société Héliographique, qui deviendra le 15 novembre 1854 la Société française de photographie encore active aujourd'hui.¹⁹⁴

¹⁹⁰ François Arago, en illustrant l'histoire et les sciences du daguerréotype à la chambre des Députés, utilise maintes fois le mot « tableau » pour définir les images issues de l'invention de M. Daguerre. « J'ai profité en 1839 du séjour à Paris de plusieurs savants anglais pour leur faire voir divers tableaux que M. Daguerre a exécutés d'après ses procédés photogéniques. » ou encore « A mesure que les tableaux de M. Daguerre venaient se placer sur le chevalet, les mots : *c'est un miracle*, sortaient de la bouche de l'illustre astronome (M. Herschel). » Ibidem, p. 486.

¹⁹¹ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, précédé d'une étude par Paul Flat, Paris, Librairie Plon, 5^{ème} éd., 1893, 15 octobre 1854, p. 479.

¹⁹² Léon Riesener, (1808-1878), peintre, était cousin de Delacroix. Il appartenait au cercle d'amis plus intime de Delacroix, liés dès l'enfance d'une mutuelle affection, ils ne se séparèrent qu'à la mort de Delacroix.

¹⁹³ C'est Nadar qui baptise de ce nom de "primitifs" la première génération des photographes, 1845-1855, à l'heure où « le Daguerreotype cédait la place à la Photographie ». Ils travaillaient avec le papier négatif, le calotype. Nadar leur consacre un chapitre dans *Quand j'étais photographe*, dans lequel il se considère appartenir lui aussi à cette catégorie.

¹⁹⁴ <http://www.sfp.photographie.com>. En 1851 la Société Héliographique publie *La Lumière*, avec pour sous-titre « Beaux-Arts-Héliographie-Sciences ». Il s'agit au fait d'un journal où l'on argumente sur la photographie, sous toutes ses multiples facettes : techniques, artistiques, politiques, culturelles, industrielles.

C'était une époque où la photographie, encore appelée héliographie, assumait plus le ton de la curiosité, de la nouveauté à scruter. Et pourtant le portrait daguerréotypé de Balzac¹⁹⁵ date de cette période et a été réalisé par un jeune peintre, Louis-Auguste Bisson.¹⁹⁶ L'histoire de ce daguerréotype est assez intéressante et la conception qu'avait Balzac de la photographie aussi.¹⁹⁷ Ce daguerréotype est l'unique que l'on ait de Balzac, il a appartenu tour à tour à Gavarni, Silvy, Nadar, qui le cite dans *Quand j'étais photographe*, « il voulut absolument m'offrir un écrin contenant l'unique daguerréotype connu de Balzac, qu'il tenait de Gavarni. Nul présent, assurément, ne pouvait m'être plus agréable »¹⁹⁸ et Charles de Spoelberch de Lovenjoul. Le parcours qu'a suivi ce daguerréotype est assez ironique. Le premier enthousiasme éteint, Balzac, toute sa vie durant, s'est déclaré contre la photographie et a crû dans la théorie des fluides. Il était aussi contre la reproduction de sa propre image. Il ne savait pas encore combien de fois son daguerréotype aurait été reproduit !

Le 2 et le 14 mai 1842, Balzac se rend chez le daguerréotypiste. De ces deux séances il nous reste deux exemplaires d'une même image, l'une inversée par rapport à l'autre, ce qui fait penser à une chambre noire avec chambre double et unique objectif. Voilà pourquoi il y aurait deux photos se ressemblant dont une inversée. Son regard de profil, la main droite dans la chemise dans le cliché original, tandis que la photo reproduite à l'inverse représente la façon dont les chemises féminines étaient fermées. Le daguerréotype à l'envers arrivera dans les mains de Nadar en 1863, reçu en don du photographe Camille Silvy. Nadar le revend 500 F au vicomte de Lovenjoul. Il est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France à Paris.

¹⁹⁵ De premier abord Balzac est enthousiaste et il transmet son sentiment dans une lettre à M^{me} Hanska. « Je reviens de chez le daguerréotypiste, et je suis ébaubi par la perfection avec laquelle agit la lumière. Vous souvenez-vous qu'en 1835, cinq ans avant cette invention, je publiais à la fin de Louis Lambert, dans ses dernières pensées, les phrases qui la contiennent ? Geoffroy Saint-Hilaire l'avait aussi pressentie » 2 mai 1842, Balzac, *Lettres à l'étrangère*, t. II (1842-1844), Calmann-Lévy, Paris, 1906 et Omnibus, Paris, 1999, p. 837.

¹⁹⁶ Louis-Auguste Bisson (1814 - 1876, dit « Bisson aîné ») et son frère, Auguste-Rosalie Bisson (1826 - 1900, dit « Bisson jeune »), tous deux naissent en tant que peintres, leur père était peintre héraldique. Pionniers de la photographie française, leur atelier à Paris fut actif jusqu'en l'an 1863. Célèbres pour leur photographie aux grands formats et de personnalités célèbres, leur succès auprès des historiens de la photographie vient de leurs photographies de voyage et d'architecture. Notamment les photographies de vue sur les Alpes en saison hivernale avec ascensions d'alpinisme. Leur atelier à Paris était rue Saint-Germain-l'Auxerrois, n. 65.

¹⁹⁷ « Selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacée en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer, — c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose, — chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, dé-tachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive. » Nadar, « Balzac et le Daguerreotype », *Quand j'étais photographe*, introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, Paris, éd. Arthur Hubschmid, 1979, p. 979.

¹⁹⁸ Nadar, « Les primitifs de la photographie », *Quand j'étais photographe*, dans *Nadar, dessins et écrits, Œuvres Complètes, tome 2*, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, Paris, éd. Arthur Hubschmid, 1979, p.1209.

Et si Delacroix quitta, dans les années 1850, la pratique du daguerréotype pour le support du calotype, ce ne fut que pour un choix stylistique bien précis. Il a toujours soutenu la photographie, a travaillé avec des photographes, en particulier Eugène Durieu, mais aussi avec Vallou de Villeneuve, et utilisa pour ses dessins plusieurs daguerréotypes de Jules-Claude Ziéglér, (1804-1856, peintre, céramiste, élève d'Ingres),

Laurens m'apprend que Ziéglér fait une quantité de daguerréotypes, et entre autres des hommes nus. J'irai le voir pour lui demander de m'en prêter.¹⁹⁹

Delacroix confiera à son *Journal* ses pensées sur la photographie soit pour sa technique que pour son expression créative. Lui, le grand représentant du romantisme, participe à l'exploration des nouveaux territoires qu'offre la photographie avec son propre regard, il s'en sert soit pour ses recherches, de copiste en particulier, que pour y retrouver son image, portrait sur daguerréotype ou sur papier. Mais pour Delacroix, toujours aussi curieux, la quête n'en reste pas là, il veut sonder les différents langages que véhiculent chacun des supports liés à la photographie : daguerréotype, calotype,²⁰⁰ cliché-verre.²⁰¹

¹⁹⁹ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 17 septembre 1850, p.38.

²⁰⁰ Le calotype est un procédé positif-négatif sur papier étant capable de reproduire plusieurs fois la même image. Talbot peut être considéré comme l'inventeur du produit sériel en photographie.

"Notice to the Reader. / The plates of the present work are impressed by the / agency of Light alone, without any aid whatever / from the artist's pencil. They are the sun-pictures / themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation." (Cette citation accompagnait quelques-uns de ses dessins photogéniques, rassemblés dans son livre, *The pencil of nature*, (introduction by Beaumont Newhall, director of George Eastman House, New York, Da Capo press, 1969)).

« Je n'ai vu aucun dessin de photogénie de M. Talbot ; mais d'après ce que je vois dans les journaux, je conjecture qu'il prétend avoir fait des expériences très-intéressantes dans les quatre ou cinq années qui viennent de s'écouler ; mais il me semble que son procédé est basé sur le même principe que la découverte de M. Niépce, et si M. Talbot réussit à fixer d'une manière permanente l'image de la nature sur le papier, il aura certainement fait le plus important, car il aura fait le plus utile ! » (Francis Bauer, F. R. S., « Lettre adressée le 27 février 1839 au rédacteur de la Gazette de Littérature de Londres, par M. F. Bauer, membre de la Société royale de Londres », op. cit., p. 4).

²⁰¹ Delacroix ouvert à toutes les techniques s'essaya aussi à celle du cliché-verre. Cette technique a été inventée par les peintres d'Arras, Dutilleul en tête, Desavary, Robaut, Cuvelier. Elle fut adoptée par Camille Corot (1796-1875) qui la découvre dans un de ses voyages à Arras, en visite à ce groupe de peintres.

« Passionné par les applications de la photographie au dessin et à la peinture, ce petit groupe enthousiaste allait entreprendre une longue collaboration avec le peintre en reproduisant photographiquement ses tableaux. » (Alain Paviot, Musée de la vie romantique, *Corot-Delacroix-Millet-Rousseau-Daubigny, Le Cliché-Verre*, catalogue d'exposition, Paris, éd. Paris-Musées/Paris Audiovisuel, 1994, p.9).

Corot produit dès 1853 une cinquantaine de clichés-verre. De Delacroix il nous reste qu'un cliché-verre, daté 1855, le « Tigre en arrêt ». Cette technique mêle la gravure au support photographique. « Il s'agit de dessiner sur une plaque de verre rendue sensible et qui sera ensuite tirée comme un négatif photographique... On prend une plaque de verre ou de glace mince recouverte, ordinairement, de collodion sur laquelle on produit, non pas à l'aide de la chambre noire, mais à la main un dessin. Simplement griffé avec une pointe de métal ou de bois taillé, tamponné avec une brosse ou un pinceau dur, le verre laisse apparaître le dessin original qui, par les transparences et les opacités, devient analogue à un négatif verre. » (Ibidem, p. 10).

L'homme mûr a conservé une partie des goûts du jeune dandy des années 1820 et surtout cette curiosité toujours en éveil qui lui permet d'être au courant de toutes les nouveautés.²⁰²

Il aime les nouveautés scientifiques mais ne partage pas la course au progrès,

L'homme heureux est celui qui a conquis son bonheur ou le moment de bonheur qu'il ressent actuellement. Le fameux progrès tend à supprimer l'effort entre le désir et son accomplissement : il doit rendre l'homme plus véritablement malheureux.²⁰³

L'étude et la recherche dans les domaines du visuel ne s'arrêtent jamais, il éprouve même du regret quant à son âge,²⁰⁴ surtout face à toutes les nouveautés propres à son siècle, il partage le regret de cette invention tardive pour lui avec son ami Dutilleux, lui aussi, conquis par les nouvelles opportunités offertes par la photographie :

À M. CONSTANT DUTILLEUX.

Cher Monsieur, j'ai doublement à vous remercier et du procédé d'eau-forte photographique et de la connaissance que vous avez bien voulu me procurer de M. Cuvelier. La complaisance avec laquelle il a présidé à mon très-imparfait essai, m'a rendu très-heureux. [...]

J'ai beaucoup admiré aussi les belles épreuves photographiques qu'il m'a montrées il a poussé l'amabilité jusqu'à m'en laisser quelques-unes et m'en promettre d'autres parmi celles qui m'ont le plus intéressé. Combien je regrette qu'une si admirable invention arrive si tard, je dis pour ce qui me regarde. La possibilité d'étudier d'après de semblables résultats eût eu sur moi une influence dont je me fais une idée seulement par l'utilité dont ils me sont encore, même avec le peu de temps que je peux consacrer à des études approfondies c'est la démonstration palpable du dessin d'après la nature, dont nous n'avons jamais autrement que des idées bien imparfaites.²⁰⁵

²⁰² Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, préface de Arlette Sérullaz, Paris, Herscher, 1982, p. 8.

²⁰³ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 8 avril 1854, p.326.

²⁰⁴ Aussi quelques mois auparavant il s'était exprimé à cet égard dans son *Journal*. « Si cette invention eût été faite il y a trente ans, ainsi que celle du daguerréotype, peut-être ma carrière eût-elle été plus remplie. La facilité de peindre à chaque instant, sans avoir l'ennui de la palette, ensuite l'instruction que donne le daguerréotype à un homme qui peint de mémoire, sont des avantages inestimables. », Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 15 octobre 1853.

²⁰⁵ *Lettres de Eugène Delacroix*, Recueillies et publiées par M. Philippe Burty, op. cit., lettre du 7 mars 1854, p.242-243. Constant Dutilleux (1807 - 1865), peintre et graveur, peintre paysagiste et de portraits, ses maîtres furent Delacroix et Corot. Arrageois il vécut quelques années à Paris, de 1826 à 1830, pour étudier les maîtres classiques, flamands, hollandais et ses deux maîtres avec lesquels il entretiendra des relations même lorsqu'il retourne à Arras. Corot lui rendra visite en 1851 et ils iront ensemble à Fontainebleau où Dutilleux trouvera sa vocation de paysagiste en fréquentant les artistes de Barbizon. Il ouvre un atelier et une imprimerie. Il enseigne et aura beaucoup d'élèves, entre autres Charles Desavary, (1837-1885), qui deviendra aussi son gendre. Un autre de ses élèves, Edmond Leclercq, fut adressé à Delacroix. Le mouvement qui naquit autour de lui et anima la vie artistique à Arras, est connu sous le nom d'« Ecole d'Arras ». Il fit entrer la modernité de l'époque à Arras, et avec son cercle d'élèves il travailla à la technique du cliché-verre dans la peinture. L'estime dans laquelle Dutilleux était considéré, est attesté par le fait que Delacroix le



Fig. 16. Eugène Durieu, *Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras*, planche XXIX de l'*Album Durieu*, papier salé verni d'après négatif papier, 14 x 9,5 cm, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

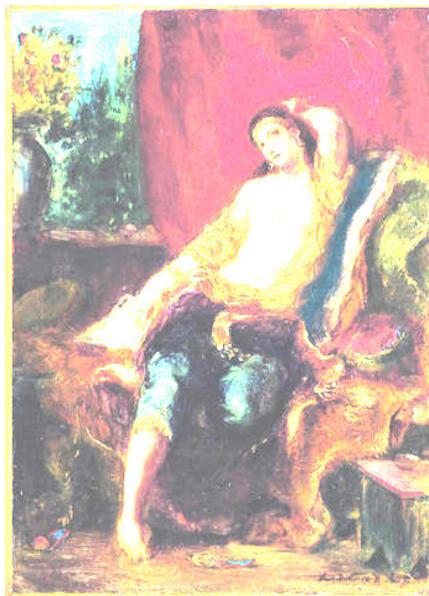


Fig. 17. Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1857, huile sur bois. 35,5 x 30,5 cm, coll. particulière

fait appeler sur son lit de mort et « est désigné pour être un des sept exécuteurs testamentaires du maître. "M. Delacroix le grand peintre de la France, m'a fait prévenir hier par sa bonne qu'il est fort malade... Ce sera une grande perte pour le monde et surtout pour moi. Cette attention qu'il vient d'avoir de me faire prévenir, donne la nature de l'amitié qu'il voulait bien me porter, amitié dont je serai toujours heureux et fier, car il n'était guère prodigue de lui-même" » Constant Dutilleux, *1807-1865, peintures – dessins*, catalogue d'exposition, Musée d'Arras et de Douai, DOUAI, éd. MUSE & ART, 1992, p. 16.

3.2 Les certitudes d'Eugène Delacroix et ses choix stylistiques : l'importance de la photographie comme langage

Le corps humain ne finit pas par de lignes. [...].
La nature comporte une suite de rondeurs qui
s'enveloppent les unes dans les autres.
Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! [...].
La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte
de l'effet de la lumière sur les objets ;
mais il n'y a pas de lignes dans la nature, où tout est plein :
c'est en modelant qu'on dessine,
c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont ;
la distribution du jour donne seule l'apparence au corps !²⁰⁶

Arago, dans son rapport sur le daguerréotype, cite Delaroche, en tant que peintre mais le prend aussi comme exemple pour l'autorité du nom qu'il porte. Arago évoque la peinture comme étant sensible à toutes les nouvelles techniques en usage, gravure, lithographie et en particulier à la photographie, qu'elle soit daguerréotype ou calotype, chaque peintre en donne une opinion et sera attiré ou rejeté par le sujet et/ou la technique en soi. La photographie, dont l'étymologie est "écrire avec la lumière", développe le long du XIX^e siècle une écriture et un langage ayant leurs propres codes :

Dans une note rédigée à notre prière, ce peintre célèbre déclare que les procédés de M. Daguerre « portent si loin la perfection de certaines conditions essentielles de l'art, qu'ils deviendront pour les peintres, même les plus habiles, un sujet d'observations et d'études. » Ce qui le frappe dans les dessins photographiques, c'est que « le fini d'un précieux inimaginable ne trouble en rien la tranquillité des masses, ne nuit en aucune manière à l'effet général. » « La correction des lignes, dit ailleurs M. Delaroche, la précision des formes est aussi complète que possible dans les dessins de M. Daguerre, et l'on y reconnaît en même temps un modelé large, énergique, et un ensemble aussi riche de ton que d'effet... Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps, de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent. »²⁰⁷

²⁰⁶ Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, (avec des illustrations de Picasso), Paris, Éditions du Livre club du libraire, 1966, p. 40.

²⁰⁷ François ARAGO citant le peintre P. DELAROCHE. Extrait de son rapport sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, le 19 août 1839. *Le Daguerreotype*, tome VII in *Œuvres complètes de François Arago, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, Notices scientifiques*, op. cit., p. 493-494.

Dans les années 1850 Delacroix choisit le calotype pour son travail de recherche avec la photographie. Ce sont les années durant lesquelles le daguerréotype perd du terrain auprès des artistes, on lui préfère le calotype et les positifs sur papier. Delacroix fait partie des membres fondateurs de la Société héliographique et du journal *La Lumière*, auprès duquel s'est développé, surtout autour de Wey, une forte passion pour les supports en papier et une opposition ouverte au daguerréotype.

Dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1850 Delacroix a publié un article : « De l'enseignement du dessin ». ²⁰⁸ Cet article est une recension au livre de Mme Cavé, *Le Dessin sans maître*, ²⁰⁹ un ouvrage d'apprentissage au dessin. Inspiré par le texte de Mme Cavé, il parle de sa relation au dessin :

Apprendre à dessiner, a-t-elle dit, c'est apprendre à avoir l'œil juste ; il importe peu que ce soit une machine qui soit le professeur, pourvu que l'on apprenne avant tout à avoir l'œil juste ; le raisonnement et même le sentiment ne doivent venir qu'après.

En effet, dessiner n'est pas reproduire un objet tel qu'il est, ceci est la besogne du sculpteur, mais tel qu'il paraît, et ceci est celle du dessinateur et du peintre ; ce dernier achève, au moyen de la dégradation des teintes, ce que l'autre a commencé au moyen de la juste disposition des lignes ; c'est la perspective, en un mot, qu'il faut mettre, *non pas dans l'esprit, mais dans l'œil de l'élève*. ²¹⁰

Sa conception du dessin passait par l'idée qu'il n'existait pas de ligne dans la nature,

Ingres prit part à une des premières réunions de la Société Héliographique. L'article, « Des Sociétés en général et de la Société Héliographique en particulier », de J. Ziegler du 9 février 1851 dans *La lumière*, est un compte rendu de cette réunion, où l'ordre du jour était de « de nommer un chef, un directeur, un mapa des beaux-arts », cette réunion fut un fiasco, rien ne put être décidé dans cette salle remplie d'artistes, d'écrivains, de peintres, d' « une plaine immense d'électeurs passionnés ; » car plusieurs d'entre eux comme ce fut le cas d'Ingres, de Dumas, de Lemaitre, prirent la parole, « les candidats au mapapisme essayaient à tour de rôle de se faire entendre, mais la voix du peintre était refoulée par les cris non! non! non! dix mille fois répétés des littérateurs, des architectes, des artistes dramatiques, et ainsi pour chacun des chefs de chaque profession à tour de rôle. Dans le moment où notre petite société pénétrait, un peu par vigueur, au milieu de ces flots humains, un des membres de l'Institut placés au centre venait de se rasseoir abîmé par la tempête ». Ce fut ainsi qu'Ingres « porté par son entourage à prendre la parole, se leva. On vit ses lèvres s'agiter, sa main faire des gestes bienveillants, tantôt appuyée en plein sur sa poitrine, tantôt renversée modestement, cette main qui a peint *Œdipe trouvant grâce devant le sphinx antique*, cette main ne commanda pas le silence aux sphinx de la salle Valentino! Elle ne trouva pas grâce devant eux! Les voisins du peintre ne purent, au milieu des vociférations poussées par les corporations rivales, entendre le plus énergique des sons qu'il semblait émettre, autant qu'on pouvait en juger de près et de loin au peintre « photographique » par excellence, il réalisât en effet des portraits de qualité photographique bien avant le daguerréotype, en anticipant une vision nouvelle dans l'art de la peinture du XIX^e siècle, il fut, durant cette réunion, humilié par ses confrères. Il quitta cette Société et se déclara par la suite, en 1862, ouvertement contre la photographie.

²⁰⁸ Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires, I Etudes esthétiques (1829-1863)*, quatrième édition, sous la direction d'Elie Faure, Paris, G. Crès & C^{ie}, Bibliothèque dionysienne, 1923.

²⁰⁹ La référence est à Mme Cavé et à son texte *Le Dessin sans Maître*, Paris, Susse frères, 1850.

²¹⁰ Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires, I Etudes esthétiques*, op. cit., p.14-15.

Il n'y a pas plus de contours qu'il n'y a de touches dans la nature. Il faut toujours en revenir à des moyens convenus dans chaque art, qui sont le langage de cet art.²¹¹

Par le dessin le peintre ouvre sa vision aussi à l'écriture,

Aucun autre que lui ne déduit, de la divergence reconnue entre le mode d'expression de la littérature et celui de la peinture, qu'il faudrait écrire comme on peint. L'écriture est linéaire ; « embrasser d'un coup d'œil »²¹² est pictural. Il existe un point commun entre les deux ordres : la brièveté de certaines formes. Delacroix n'évoque ici pas les *Pensées* de Pascal, mais les formes poétiques courtes : « une ode, une fable présentera les mérites d'un tableau qu'on embrasse tout d'un coup ». On peut réduire un livre à ses atomes premiers, qui sont fondamentalement des tableaux. Un texte écrit n'est qu'une succession de peintures.²¹³

Il souhaite aussi appliquer cette notion à l'écriture, il se déclare contre la « monodie linéaire » et littéraire. Delacroix rêvait en effet d'écrire un Dictionnaire *des Beaux-Arts*, avec une écriture qui ait la même polyphonie que les images,

Les livres sont des portions de tableaux en mouvement dont l'un succède à l'autre sans qu'il soit possible de les embrasser à la fois.²¹⁴

L'écriture linéaire s'empêtre malencontreusement dans les « déductions » et les « enchaînements » : la littérature « ne développe l'idée que *successivement* ».²¹⁵ Contre cette rhétorique linéaire, Delacroix veut écrire comme on peint, embrasser d'un coup d'œil tout l'ensemble. Le *Dictionnaire des beaux-arts* qu'il entreprend à partir de 1857, au sein de son journal, est une mise en pratique de ces principes stylistiques ; c'est une composition picturale d'idées visuelles.²¹⁶

Pendant des années il prend des notes sur cette idée dans son *Journal* :

²¹¹ Eugène Delacroix, *Journal*, tome III, op. cit., 13 janvier 1857, p. 211.

²¹² Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 23 septembre 1854, p. 465.

²¹³ Anne Larue, *Romantisme et mélancolie : le "Journal" de Delacroix*, Paris, H. Champion, 1998, p. 125-126.

²¹⁴ Eugène Delacroix, *Journal*, tome III, op. cit., 13 janvier 1857, p. 204.

²¹⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 4 avril 1854, p. 324.

²¹⁶ Anne Larue, *Romantisme et mélancolie : le "Journal" de Delacroix*, Paris, H. Champion, 1998, p. 125-126.

Vous voyez votre tableau d'un coup d'œil ; dans votre manuscrit, vous ne voyez pas même la page entière [...]. Il faut une force singulière pour pouvoir en même temps embrasser l'ensemble de l'ouvrage et le conduire [...] à travers les développements qui n'arrivent que successivement.²¹⁷

Delacroix avait développé sa propre esthétique, et le calotype vient à la rencontre de ses exigences. Le calotype et son flou, ses imperfections « les puissantes valeurs de *sfumato* du calotype », ²¹⁸ ce sont les mêmes qualités qui avaient remué Baudelaire de sa position peu favorable à l'égard de la photographie

En raison de leur opacité fibreuse, les calotypes remettaient en cause les préceptes néoclassiques et académiques accordant un primat à la ligne de contour et aux surfaces planes, purifiées de toute trace de fabrication. La texture au grain grossier de leur surface et les contours estompés des figures qui en résultaient, à la vue desquelles le regard pouvait s'intensifier, certes, mais pas véritablement se satisfaire, apportèrent en quelque sorte la pièce justificative à l'argument de Delacroix – qui visait principalement Ingres –, selon lequel le corps dans la nature n'avait pas de ligne qui le délimitât et ne possédait pas de contour.²¹⁹

De la phase expérimentale de la photographie sur métal Delacroix adopte définitivement le calotype ou le verre et les positifs sur papier. Celui-ci reflète exactement sa vision de la représentation, sans ligne et sans contour, le secret est dans le fait que les personnes et les choses se trouvent sur des plans différents et c'est cette perspective qui donne l'illusion des contours qui au fait n'existent point.

Delacroix a toujours exploité au maximum son emploi du temps et les instruments d'expression artistique à sa disposition, ce qui est d'ailleurs une de ses caractéristiques. Il est méthodique dans son travail quotidien, sans relâche ni concession. Vers la fin de sa vie, hanté par ce temps qui lui échappe, et par la peur que les autres ne lui fassent perdre son temps précieux, il s'enfermera toujours plus dans son atelier, mangeant peu, juste une tranche de pain et un verre de vin. Une vie monastique pour garder ses forces concentrées sur son œuvre et libre de toutes contraintes matérielles. La photographie viendra en renfort de cette exigence : grâce à ses images il pourra travailler à ses projets. Delacroix comprend qu'il peut réduire les longues séances de pose auxquelles étaient soumis les modèles et contraignaient les peintres à respecter des horaires. Cette

²¹⁷ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, précédé d'une étude par Paul Flat, Paris, Librairie Plon, 5^{ème} éd., 1893, 21 juillet 1850, p. 14.

²¹⁸ Sabine Slanina, « La valeur ajoutée de l'imperfection : Delacroix et la photographie », dans *Delacroix et la photographie*, Catalogue d'exposition, Paris, coédition Musée du Louvre et Editions du Passage, 2008, p. 19.

²¹⁹ Ibidem, p. 20.

relation au temps est intéressante et importante, car après ces séances et avec les photographies à portée de main, avec calme, Delacroix pourra travailler le temps qu'il voudra.

Il les emporte avec lui à Dieppe,

Je passe des heures sans lectures, sans journaux. Je passe en revue les dessins que j'ai apportés ; je regarde avec passion et sans fatigue ces photographies d'après des hommes nus, ce poème admirable, ce corps humain sur lequel j'apprends à lire et dont la vue m'en dit plus que les inventions des écrivassiers.²²⁰

Ou lors d'autres occasions,

"15 août 1855 le matin à la cérémonie", qui confrontée au *Journal*, indique que Delacroix l'a réalisé alors qu'il assistait au *Te Deum* célébré ce jour-là à Notre-Dame de Paris. Il avait donc emporté un album de photographies pour dessiner sur ses genoux, afin de limiter la perte de temps que lui causaient ces pompes obligatoires.²²¹

Delacroix ne se contente pas des daguerréotypes qu'il achète, il commence une collaboration avec le photographe Eugène Durieu,²²² à qui il confiait la réalisation de portraits calotypés. Il organisait des séances de pose et choisissait ses modèles. Plusieurs photographies, recueillies dans l'album Durieu, lui serviront d'études pour ses dessins. Cet album naît à la suite de deux séances de pose de nus organisées par Delacroix en juin 1854.

²²⁰ Eugène Delacroix, *Journal*, tome III, op. cit., 5 octobre 1855, p. 101.

²²¹ Sylvie Aubenas, « Un album de photographies d'Eugène Delacroix », *Delacroix et le trait romantique*, catalogue d'exposition sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, p. 54. "15 août 1855 le matin à la cérémonie" se trouve sur un dessin de Delacroix aujourd'hui conservé au Musée de Besançon, la photographie est perdue (source de cette information le texte de Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, ce dessin figure à la p. 66).

²²² Eugène Durieu (1800-1874) était Ministre des Cultes et chargé de plusieurs fonctions publiques, néanmoins il était connu comme étant un bon boulevardier, il aimait fréquenter les théâtres et les milieux artistes. Il écrit une pièce avec Dumas. Sa passion pour la photographie le mène bien loin dans ce parcours, photographe de nus pour peintres, il est un des fondateurs de la Société française de photographie (SFP). Il écrit les statuts de la Société et en est le président dès sa date de naissance, en 1854, et y reste jusqu'en 1857.

Le 18 juin 1854 :

A huit heures chez Durieu. Jusqu'à près de cinq heures, nous n'avons fait que poser. Thevelin a déjà fait des croquis autant de fois que Durieu a fait d'épreuves : une minute ou une minute et demie au plus pour chacun.²²³

Le 25 juin 1854 :

Chez Durieu. Photographies et dessins d'après le Bohémien.

Dans un intervalle, j'ai été voir à Saint-Sulpice ce qu'Andrieu²²⁴ a tracé. Tout s'ajuste à merveille, et je crois que cela ira fort bien ; le départ est excellent.²²⁵

Le travail avec Durieu, démontre le choix stylistique auquel Delacroix voulait arriver autant pour utiliser ces photographies dans son travail de copiste, que pour laisser une trace, la sienne, sur ces images argentiques. Les photographies que Delacroix a produites avec Durieu en 1854, sont bien différentes de celle que le photographe produisit seul. Avec Delacroix, il y a peu ou pas d'accessoires, un fonds neutre, des poses plastiques où le corps est mis en évidence et valorisé avec un cadrage serré sur le modèle. Durieu est un photographe-amateur et calotypiste, c'est sans doute pour ces deux raisons qu'il eut une bonne entente avec Delacroix.

À cette date, le négatif sur verre au collodion, donnant une image plus nette, était déjà répandu mais Durieu continuait d'employer le calotype que Delacroix lui-même préférait.²²⁶

Et des calotypes réalisés avec Durieu, assemblés dans *l'Album Durieu*,

²²³ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 18 juin 1854, p. 376-377. La collaboration de Delacroix avec Durieu se résume en un album, *l'Album Durieu*, constitué de 32 calotypes avec tirages sur papier salé, montrant deux modèles, un homme et une femme, seul ou ensemble, il est conservé à la BNF. Aujourd'hui au centre de plusieurs études (les datations, les décors choisis par le photographe ou le peintre n'ont pas encore trouvé d'attribution certaine ; en outre, beaucoup de ces photographies ont disparu). Une des premières études menée est celle de Jean Sagne, (*Delacroix et la photographie* avec une préface d'Arlette Sérullaz, Paris, Herscher, 1982). En 2008 une exposition et un catalogue ont été organisés et produits par le Musée Delacroix et le Musée du Louvre.

²²⁴ Pierre Andrieu (1821-1892), élève de Delacroix de 1844 à 1861. Il participe à la réalisation des travaux à la bibliothèque du Palais Bourbon, au Louvre, à la galerie d'Apollon, à l'Hôtel de Ville. Andrieu n'a pas développé son style, il est resté fidèle à la "manière" apprise par son maître. Les notes qu'il a laissées sur la façon de travailler de Delacroix se trouvent dans un carnet recueilli par René Piot, élève de Delacroix (*Les palettes de Delacroix*, Paris, 1931). On y lit la façon dont le rapport aux couleurs s'évolue ; Delacroix avec les années, s'éloigne de la réalité et donne plus d'importance aux demi-teintes, aux reflets et aux ombres.

²²⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 25 juin 1854, p. 379.

²²⁶ Sylvie Aubenas, « Un album de photographies d'Eugène Delacroix », *Delacroix et le trait romantique*, catalogue d'exposition sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, p. 52.

tout dans leur aspect laisse même penser que le peintre demanda expressément à l'opérateur un effet de flou accentué. Ces calotypes paraissent en effet, quant à la netteté des formes, rester très en deçà de ce qu'un photographe d'une habileté technique reconnue comme Durieu pouvait obtenir du procédé. On a l'impression, en feuilletant ces vingt-six images, que la mise au point a varié selon les indications du peintre : certaines sont franchement brumeuses, d'autres présentent des parties relativement nettes et d'autres plus imprécises, voire « bougées » ; d'autres enfin sont dans l'ensemble assez nettes.²²⁷

Les modèles dans cet album, un homme et une femme, sont des modèles professionnels connus aussi par d'autres ateliers de peintres et de photographes. La femme, peut-être une italienne dont on ne connaît pas le nom, travaille en 1855 chez les photographes Louis-Camille d'Olivier (1827–1870) et Jules Boitouzet (1822-18??).

Une autre modèle, du nom de Mlle Halémy, dont Adrien Tournachon avait réalisé un portrait vêtue, pose nue, dans une autre séance, face à l'objectif de Durieu. Cette modèle deviendra l'*Odalisque* de Delacroix en 1857.

Cela illustre, pour la période 1853-1854, les échanges constants entre les photographes ; l'utilisation de mêmes modèles ne faisait que resserrer les liens et multiplier les influences d'un atelier à l'autre.²²⁸

Lors de son départ en vacances à Dieppe, en juillet 1854, Delacroix prend avec lui les calotypes réalisés avec Durieu. Installé à l'Hôtel du Géant d'où il a une vue magnifique sur le port et la mer qui « transporte »,²²⁹ il travaille en alternant plein air et intérieur :

Avoir les photographies Durieu pour emporter à Dieppe, ainsi que les croquis d'après Landon et Thévelin. – Têtes photographiées. – Animaux et anatomies.²³⁰

Aujourd'hui loué enfin un roman de Dumas, pour sortir de l'ennui que me donne l'absence d'occupation tous les jours précédents, promenades, dessins d'après les photographies de Durieu.²³¹

Les appareils de prise de vue étaient complexes à manipuler, il fallait aller tout de suite au développement. Au moins deux personnes travaillaient à la réalisation des clichés, une s'occupait

²²⁷ Ibidem, p. 52.

²²⁸ Ibidem, p. 53.

²²⁹ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 18 août 1854, p. 416.

²³⁰ Ibidem, 30 juillet 1854, 401.

²³¹ Ibidem, 24 août 1854, p. 418.

de l'appareil photographique et de la séance avec les modèles et une autre du développement et du tirage du cliché, qui ne pouvait attendre trop longtemps d'être développé au risque de perdre son image latente. Il y eut donc pendant longtemps au moins deux responsables pour réaliser des clichés. Delacroix, présent lors des séances de pose participa activement à la réalisation de ces images, surtout dans le choix des poses des modèles et des accessoires.

D'autres figures professionnelles participent, comme, par exemple, le graveur Jean-Charles Thévelin,²³² collaborateur de Delacroix, déjà cité dans le *Journal* le 18 juin 1854, « Thevelin a déjà fait des croquis. »²³³

Ce contrôle sur la photographie en général, soit dans les autoportraits²³⁴ que durant les séances avec des modèles fait partie du parcours photographique de Delacroix. Jusqu'à son testament, rentré de Champrosay malade et fébrile, sentant la mort s'approcher, il appelle les notaires et le rédige en trois heures, « avec une lucidité de mémoire et de parole surprenante ».²³⁵ Il donne à chacun de ses amis et membres de famille son dû et ajoute une note d'après laquelle :

Après ma mort, il ne sera fait aucune reproduction de mes traits, soit par le moulage, soit par dessin ou photographie ; je le défends expressément.²³⁶

Quelques années auparavant, dans une lettre à Nadar, il lui avait demandé de détruire les photos réalisées dans l'atelier sur le Blvd des Capucines. Nadar, quant à lui, mettra de côté ces photographies mais sans les détruire. Nadar, en effet, aimait accumuler, garder, et obéir à Delacroix aurait été contre ses principes.²³⁷

Monsieur, je suis si effrayé du résultat que nous avons obtenu que je viens vous prier dans les termes le plus insistants et comme un service que je sollicite d'anéantir les épreuves que vous pouvez avoir ainsi que le cliché. Je n'ai pas besoin de vous dire combien je serais peiné d'apprendre

²³² André Joubin, éditeur du *Journal* de Delacroix, identifie Thévelin avec Jean-Charles Thévenin, 1819-1869, spécialisé dans la gravure de reproduction et fils du peintre Charles Thévenin, 1764-1838.

²³³ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, op. cit., 18 juin 1854, p. 376-377.

²³⁴ Delacroix nous a laissé de lui beaucoup de portraits photographiques. Les premiers réalisés par son cousin Léon Riesener, puis par Nadar, Carjat, Petit. Il avait un contrôle absolu sur son image, soit au moment de la pose, toujours un peu de $\frac{3}{4}$ et souvent tourné vers le côté droite, montrant la partie gauche du visage, la mise en scène allait jusqu'à la recherche d'une position pour les mains. Il était très attentionné et sensible en ce qui concernait son aspect physique et contrôla toujours la qualité des photographies.

²³⁵ *Lettres de Eugène Delacroix*, Recueillies et publiées par M. Philippe Burty, Avec fac-simile de lettres, Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1878, introduction, p. I.

²³⁶ Ibidem, p. VII.

²³⁷ C'est bien lui qui réalisa le Panthéon, la Galerie des Contemporains, essaya plusieurs fois de rédiger son testament biographique, il nous reste en effet plusieurs de ces autographes qui sont conservés au Département des Manuscrits de la BNF.

qu'une seule de ces tristes effigies puisse être connue. Je suis encore souffrant et j'espère que je serai quelque jour en meilleur état ; mais au nom du ciel, ne laissez pas subsister, par amitié pour moi le résultat de ce moment-ci.²³⁸



Fig. 18. Eugène Durieu, *Nu féminin assis de dos avec draperie*, papier albuminé d'après négatif verre au collodion, 16,5 x 12,4 cm, planche XXX de l'*Album Durieu*, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

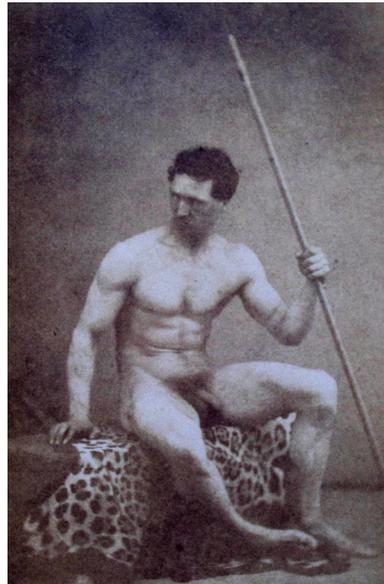


Fig. 19. Eugène Durieu, *Nu masculin assis sur une peau de panthère, tenant un bâton*, papier salé d'après négatif papier, 17,3 x 11,4 cm, planche II de l'*Album Durieu*, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

²³⁸ Lettre de Delacroix à Nadar, 9 juillet 1858 (BNF, Mss, Papiers Nadar ; Néagu, 1974, p.22). La correspondance de Nadar a été rassemblée par André Rouillé dans *Nadar, Correspondance 1820-1851*, (Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998) en un I tome, le II tome, tant attendu, n'est pas encore apparu. Toute la correspondance est encore à un état de lettres autographes conservée auprès du département des Manuscrits de la BNF (Richelieu), où il est possible de les consulter.

Une réflexion de Dumas à propos des hommages que l'on adressa à Ingres « en haine de Delacroix » après la présentation, au Salon de 1824, du *Massacre de Scio* :

On proclama Ingres, on exalta Ingres, on couronna Ingres, tout cela en haine de Delacroix.

Delacroix fait la *Barque de Dante* ; on décore Ingres.

Delacroix fait le *Massacre de Scio* ; on nomme Ingres de l'Institut.

Singulière justice distributive, la même toujours, au reste, de laquelle on s'étonne. Dieu sait pourquoi ! Nous avons dit que la guerre était déclaré à la peinture de la République et de l'Empire ; et, en effet, à partir de ce moment, la couleur, la composition et la poésie allaient marcher contre la convention, la régularité, la raideur. Sous la République et sous l'Empire, on devait avant tout *faire beau*, c'est-à-dire *faire régulier*. N'aurait-on pas confondu longtemps la régularité avec la beauté ?

Quand Michel-Ange, enfant, tout imbu des préjugés de l'école, sculpte la tête du vieux faune, sous le regard fin et railleur de Laurent de Médicis, il lui fait – au vieux faune, bien entendu – une bouche d'une régularité parfaite : le vieux faune a ses trente-deux dents.

- Que fais-tu là ? demanda le *Magnifique* à l'enfant :
- Vous le voyez, un vieux Faune.
- Quel âge a-t-il ?
- Soixante-cinq à soixante-six ans.
- A cet âge-là, on n'a plus toute ses dents : ton faune est mauvais, enfant.

Michel-Ange comprend la critique, prend un marteau et casse deux dents à son Faune ; son Faune n'est plus *régulier*, mais il est *vrai*, et, par conséquent, il est *beau*.

Beau à la manière romantique, bien entendu ; les classiques conservent toutes leurs dents jusqu'à quatre-vingt-dix ans ; c'est pourquoi plus ils sont vieux, plus ils mordent.

A partir de ce moment-là, les critiques les moins malveillants se bornèrent à dire : Delacroix *est un coloriste mais il ne dessine point*. Il y avait du *vrai* et en même temps du *malveillant* dans cette manière de s'exprimer. On avouait que Delacroix était un coloriste, parce que personne ne peut nier la couleur. La couleur est une chose qui frappe tous les yeux, excepté les yeux des aveugles.

Puis, on dit d'un homme : « Il est né coloriste, » et ce n'est pas une louange ; c'est un fait dont on n'est aucunement forcé de lui savoir gré. [...]. On n'admet pas que la couleur soit une étude, on se trompe ; et la preuve c'est que les élèves de Titien, de Paul Véronèse, de Rubens et de Rembrandt sont coloristes.

Tandis que les élèves de M. Ingres font gris. Mais du dessin, il n'en est point de même ; le dessin n'est pas un don, c'est une qualité, il s'apprend. Tout le monde ne peut pas juger du dessin, il faut être anatomiste pour cela.

Donc, Delacroix – c'est chose une fois dite, et on le répétera jusqu'à satiété – Delacroix est coloriste, mais n'est point dessinateur.²³⁹

²³⁹ Alexandre Dumas, *Delacroix*, éd. Mercure de France, par Jean Thibaudeau, 1996, Paris, p. 46-48.

Deuxième Partie

Écrire avec la lumière / Écrire de la lumière / Écrire pour la lumière

Il était communément acquis, jusqu'à l'invention de la photographie (vers 1835), que les images proposées sous forme de dessin, peinture ou gravure étaient des artefacts par lesquels un individu, doué d'un savoir-faire et - parfois - d'un talent singulier, proposait une mise en forme de situations, faits ou événements que lui inspirait son expérience pratique. Il était acquis qu'il s'agissait là d'une représentation, donc d'une abstraction, et qu'elle était impossible à confondre avec ce qu'il est convenu de nommer le « réel ». Il y avait d'un côté le monde, de l'autre les images du monde.²⁴⁰

[...] l'image contribue à charger le texte d'un sens nouveau.
Avec la manière de lire, elle oriente la compréhension du lecteur.²⁴¹

²⁴⁰ Christian Caujolle, « Aux Rencontres d'Arles, Leurres de la photographie virtuelle », *Le Monde Diplomatique*, Juillet 1998, p.26.

²⁴¹ Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy dir, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, éd. Créaphis, 1992, p.22.

Chap. 4

Du bon usage de la photographie au sentiment de l'esthétique

Antoine Wiertz, frustré peintre engagé, qui, il y a bientôt un siècle, écrivait à l'occasion de la première exposition mondiale de la photographie :

“Il nous est né, depuis peu d'années, une machine,
l'honneur de notre époque, qui, chaque jour,
étonne notre pensée et effraye nos yeux.

Cette machine, avant un siècle, sera le pinceau, la palette,
les couleurs, l'adresse, l'habitude, la patience, le coup d'œil,
la touche, la pâte, le glacis, la ficelle, le modelé, le fini, le rendu. [...]

Qu'on ne pense pas que le daguerréotype tue l'art. [...]

Quand le daguerréotype, cet enfant géant, aura atteint l'âge de maturité,
quand toute sa force, toute sa puissance se seront développées,
alors le génie de l'art lui mettra la main sur le collet

et s'écriera :

“ A moi ! Tu es à moi maintenant ! Nous allons travailler ensemble.”²⁴²

La controverse que nous avons analysée, entre Nadar et son frère, révèle la double appartenance de la photographie dans le domaine de l'art : la création en soi et le sentiment de possession de la part de son créateur.²⁴³ Ces deux procédés sont scellés par la signature de l'auteur qui en atteste ainsi l'authenticité et l'appartenance.

La reconnaissance de l'objet photographié par le regardeur est empreinte d'une émotion qui confirme que le sujet portraituré est bien réel. L'émotion a besoin de donner un nom à ce qu'elle ressent, ce processus est pour la plupart du temps supporté par l'éducation culturelle et le contexte social d'un individu.

Une des difficultés majeures du regardeur du XIX^e siècle face à une photographie consistait dans son acceptation en tant que produit de la réalité auquel il était possible de confier ses propres émotions. Il n'était point rare que d'aucuns ne reconnaissent pas des vues de leur propre ville et s'obstinaient à en nier l'authenticité, alors que face à une gravure ils n'avaient aucune difficulté à

²⁴² Antoine Wiertz, « La Photographie » [1855], *Œuvres littéraires*, Paris, Librairie internationale, 1870, p.309, dans Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, Ligugé-Poitiers, éd. Carré, Arts&esthétique, 1997, p. 91-92.

²⁴³ L'idée de possession en photographie se démultiplie dans les champs sémantiques et s'exprime par le biais de périphrases tels : « prendre une photographie » (avec une double signification, « prendre en photographie » plus théorique, « prendre une photographie », très concret), « tirer une photographie » (l'expression est ici aussi investie d'une double signification, « tirer/fusiller/cibler », « tirer vers soi »), ou encore « exécuter une photographie », terminologie utilisée par la police judiciaire, dont la signification est une, celle d'une mise à mort.

reconnaitre des lieux et des monuments familiers. Cet aspect sera approfondi avec des exemples dans le paragraphe sur Rodolphe Töpffer.

L'homme du XIX^e siècle n'avait donc pas encore appris à percevoir la réalité au travers d'une photographie. Il a, avec plus ou moins de bienveillance, accepté cette invention comme tant d'autres qui ont échelonné le XIX^e siècle. Il lui a fallu du temps pour l'intégrer et en faire un objet culturel et social à part entière parmi les usages communs. De ce fait dès les années 1870, 30 ans après sa naissance, la photographie commençait à être associée à l'authenticité et à la véracité des faits. Elle était donc garante de la réalité et de la vérité. Dans « La photographie homicide »²⁴⁴, une histoire crue et violente inspirée d'un fait divers, Nadar évoque le pouvoir que la photographie peut avoir sur la foule. Un pharmacien, pour se venger d'un adultère subit, tue l'amant de sa femme, puis avec l'aide de celle-ci et de son frère jette le cadavre dans la Seine, puis se constitue en appel au droit constitutionnel de vengeance pour adultère. Lui et sa femme sont condamnés aux travaux forcés à perpétuité, son frère est acquitté. Au bout de quelques mois le cadavre décomposé et en très mauvais état est sorti de la Seine, le photographe de la Préfecture tire des clichés qui finissent sur la presse du lendemain. L'image d'un corps en putréfaction déclenche une réaction très violente des Parisiens, assoiffés de vengeance,

Ce n'est qu'un cri devant l'image maudite : — « Oh ! les scélérats ! Oh ! les monstres ! — Avoir mis en pareil état « *ce pauvre jeune homme !* » — Il n'avait pas trente ans, Madame ! — A mort !... — A mort !!... — A mort !!!... [...]»²⁴⁵

C'est la photographie qui vient de prononcer l'ARRÊT, — l'arrêt sans appel : « — A MORT !... »²⁴⁶

Alors que l'incident appartenait désormais à l'univers des faits divers comme il y en avait tant, et que ce geste fou fut en quelque sorte accepté et presque pardonné par l'imaginaire collectif, celui-ci, face à l'irrévocable cruauté de la photographie exposant ce qu'il restait du corps de l'amant, émet une nouvelle condamnation et revendique maintenant sa propre vengeance. Dans l'épilogue de cette histoire, Nadar identifie la photographie comme seule coupable,

²⁴⁴ Ce texte, écrit en 1892, est un des chapitres de son livre *Quand j'étais photographe*. Cette affaire, l'affaire Fenayrou, dont l'assassinat de M. Aubert eut lieu le 18 mai 1882, est relatée dans Gustave Macé, *La police parisienne, mon Musée criminel*, Paris, G. Charpentier, 1890, p. 206-208, avec la reproduction des photographies du couple meurtrier, du cadavre décomposé de l'amant tué, M. Aubert, et des instruments du délit utilisés par le frère. Cette affaire eut un énorme retentissement médiatique et une forte réponse de la part du publique.

²⁴⁵ Nadar, *dessins et écrits*, Œuvres Complètes tome 2, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, éd. Arthur Hubschmid, Paris, 1979, p. 1041.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 1042.

la cause mère, le premier facteur de ce trouble premier, de ces mensonges, de ces ruses, de ces vols, de ces angoisses, de ces rages.²⁴⁷

En effet, la photographie publiée dans la presse de l'époque provoqua beaucoup de trouble émotionnel auprès des lecteurs et à Nadar de conclure que

LA PHOTOGRAPHIE le voulut cette fois ainsi...²⁴⁸

Le filon du roman policier prendra son essor sur l'idée d'une photographie capable de garantir l'authenticité de la réalité ; la photographie judiciaire naîtra avec ses études anthropométriques qui définiront la typologie criminelle en l'illustrant de portraits de criminels, et les sciences en général utiliseront la photographie appliquée à leur matière.

Mais à ses débuts, 1840-1850, environ à l'ère du daguerréotype, un des aspects les plus dérangeants de la photographie, était qu'elle reproduisait avec bien trop de fidélité la réalité, en la fixant sur un support concret qui cultivait l'art du détail poussé à l'extrême.

Cette netteté est devenue vraiment étonnante, depuis l'invention des lentilles achromatiques; depuis qu'aux lentilles simples, composées d'une seule espèce de verre, et possédant, dès lors, autant de foyers distincts qu'il y a de couleurs différentes dans la lumière blanche, on a pu substituer des lentilles achromatiques, des lentilles qui réunissent tous les rayons possibles dans un seul foyer.²⁴⁹

Même si de tout temps, déjà au XVI^e avec la *camera obscura* de Giambattista della Porta, *l'Oculis Artificialis* de Léonard de Vinci et les études sur la perspective, le but de l'artiste a été celui

²⁴⁷ Nadar, *dessins et écrits*, Œuvres Complètes tome 2, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, op. cit., p. 1044.

²⁴⁸ Ibidem, p. 1044. D'après l'interprétation donnée par Jérôme Thélot, ce récit dans lequel il y aurait un « retrait du moi mythique », en comparaison avec les autres récits formant le livre, ne l'est qu'en apparence. Nadar, s'appuyant sur un fait divers et ayant sous les yeux les articles de presse, les photos, aurait néanmoins mis en œuvre une « mémoire involontaire ». La métaphore et les correspondances que cette histoire représente pour Nadar sont : le pharmacien médecin raté opposé au photographe peintre raté, la relation de domination-subjugation entre deux frères, le binôme chimie/corps « charogne infâme », opposé au binôme photochimie/papier révélé et bien d'autres. Nadar a créé un déplacement du sujet autobiographique tout en ne bouleversant pas l'histoire originale, dans un récit qui n'est pas autobiographique (dans Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, puf, 2003, p. 53-69).

²⁴⁹ François Arago, *Le Daguerréotype*, tome VII dans *Œuvres complètes de François Arago, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, Notices scientifiques*, op. cit., p.465-466.

En politicien éclairé, Arago, définit les bornes à l'intérieur desquelles la photographie développera son champ d'action. Il est question, pour lui, d'exploitation scientifique et de reproduction de la réalité.

Le discours d'Arago sera la base pour la plupart des textes sur la photo, cité comme exemple par écrivain et photographe qui traiteront le sujet.

de recopier, interpréter au mieux la réalité, en poussant toujours plus loin les recherches et les études pour la dévoiler, la révéler mais surtout dans le but de la conquérir. La photographie n'est en fait que l'aboutissement de ce besoin de possession et de domination.

Porta fit construire des chambres noires portatives. Chacune d'elles était composée d'un tuyau, plus ou moins long, armé d'une lentille. L'écran blanchâtre en papier ou en carton, sur lequel les images allaient se peindre, occupait le foyer. Le physicien napolitain destinait ses petits appareils aux personnes qui ne savent pas dessiner. Suivant lui, pour obtenir des vues parfaitement exactes des objets les plus compliqués, il devait suffire de suivre, avec la pointe d'un crayon, les contours de l'image focale.

Ces prévisions de Porta ne se sont pas complètement réalisées. Les peintres, les dessinateurs, ceux particulièrement qui exécutent les vastes toiles des panoramas et des dioramas, ont bien encore quelque fois recours à la chambre noire; mais c'est seulement pour tracer, en masse, les contours des objets, pour les placer dans les vrais rapports de grandeur et de position, pour se conformer à toutes les exigences de la perspective linéaire. Quant aux effets dépendants de l'imparfaite diaphanéité de notre atmosphère, et qu'on a caractérisés par le terme assez impropre de perspective aérienne, les peintres exercés eux-mêmes n'espéraient pas que, pour les reproduire avec exactitude, la chambre obscure pût leur être d'aucun secours. Aussi n'y a-t-il personne qui, après avoir remarqué la netteté de contours, la vérité de formes et de couleur, la dégradation exacte de teintes qu'offrent les images engendrées par cet instrument, n'ait vivement regretté qu'elles ne se conservassent pas d'elles-mêmes; n'ait appelé de ses vœux la découverte de quelque moyen de les fixer sur l'écran focal: aux yeux de tous, il faut également le dire, c'était là un rêve destiné à prendre place parmi les conceptions extravagantes d'un Wilkins ou d'un Cyrano de Bergerac. Le rêve cependant vient de se réaliser.²⁵⁰

Ce processus exclut l'arbitraire de l'imagination individuelle et de l'interprétation personnelle. C'est au XIX^e siècle que la photographie devient pour la première fois un œil social et collectif démocratique.

Ce bouleversement s'effectue en quelques décennies, 1840-1870. Le changement s'opère par des acteurs forts qui, par leurs images, leurs vies et leurs pensées, ont su donner une empreinte importante à la photographie de leur siècle, tout en léguant aux générations futures de solides bases techniques et théoriques.

²⁵⁰ Ibidem, p.465-466.

Fig. 20. Page de couverture du *Journal amusant* le 6 septembre 1856, « À bas la photographie !!! », ²⁵¹ réalisée par Marcelin

N° 36. — 1856. Prix de numéro : 45 centimes. 6 Septembre.

JOURNAL POUR RIRE,
JOURNAL AMUSANT
 JOURNAL ILLUSTRÉ.
 Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.,

ON S'ABONNE CHEZ LE DIRECTEUR D'AUBERT ET C^{ie}, LES BUREAUX, 26, RUE MOULIN, 26.

ON S'ABONNE CHEZ LE DIRECTEUR D'AUBERT ET C^{ie}, LES BUREAUX, 26, RUE MOULIN, 26.

CH. PHILIPON, fondateur de la maison Aubert et C^{ie}, des *Charivari*, de la *Caricature politique*, du *Musée Philippon*, des *Modes Parisiennes*, etc.

Touto demande une accompagnée d'un bon au le Paris ou d'un bon à tout Paris est considéré comme null et non avenue. Les abonnements nationaux et les envois par poste sont en effet pour le souscripteur. On s'inscrit aussi chez tous les libraires de France. — A Lyon, au magasin de des postes de Coligny et de Sarrebouck. — Bruxelles, Office de Publicité, rue de la Harpe, 11. — Bâle, J. B. S. — Metz, J. B. S. — Strasbourg, J. B. S.

Les lettres non affranchies sont refusées.

L'Administration ne se soucie ni de la responsabilité ni de la responsabilité.

A BAS LA PHOTHOGRAPHIE !!!



TEXTE ET DESSINS PAR MARCELIN.

In conspectu nro stetit sed.
 (In photographia.)
 La photographie est un cas pensable.
 (Une photo femme.)



I.
 COMMENT SE FAISAIT LE PORTRAIT D'UNE JOUE FEMME
 AUTREFOIS.
 Le doux portrait de ma bergère.
 Au musée de Versailles, dans une galerie des étages

(1) Quand elle n'est pas faite par notre ami Nadar, rue Saint-Lazare, 113.

supérieurs, on voit un tableau datant de la dernière moitié du dix-huitième siècle, représentant une réunion de personnages célèbres du temps, chez le prince de Conti, au Temple.
 Dans un grand salon à panneaux de boiseries sculptées, aux fenêtres hautes donnant sur un jardin, se pressa une foule nombreuse. Ici Mozart enfant profuse sur le clavecin; le prince de Latour-Taxis et madame de Guébriant l'écoutent accoudés au dossier de son fauteuil. LA Jétyotte, le chanteur à bonnes fortunes, accorde une

guitare, assis au milieu d'un groupe de musiciens aux épaules basses. Plus loin, abritées par un paravent formant un petit salon dans le grand, la maréchale de Luxembourg et la princesse de Chimay déjeunent en compagnie d'un abbé.
 Enfin dans un coin du tableau, près d'une fenêtre drapée d'un de ces grands rideaux de velours à torsades d'or qui servent de fonds aux portraits de Rigaud, un peintre, qui ne peut être que Latour, fait le portrait de madame d'Egmont. A droit couchée sur un sofa, la

²⁵¹ Une note ⁽¹⁾ a été ajoutée à ce titre : « Quand elle n'est pas faite par notre ami Nadar, rue Saint Lazare 113 ». Le *Journal amusant*, Paris, Aubert et cie, 1856-1933, 6 septembre 1856, directeur-fondateur : Ch. Philippon. Ce journal porte jusqu'en mars 1862 un rappel en tête du titre précédent : *Journal pour rire*, le sous-titre varie. Marcelin, Bertall, Gustave Doré, Edmond Morin, Emile Vernier étaient tous des collaborateurs du journal et ont accompagnés Charles Philippon dans ses différents journaux d'images (*La Caricature*, *Le Charivari*, *Le Musée pour rire*, *Lanterne magique*, *Le musée Philippon*, *Le Journal pour rire*, *Journal amusant*, *Musée français-anglais*, *L'Image pour tous*, *Petit Journal pour rire*). Le 26 mai 1849, Nadar est recruté par Philippon, et il poursuit sa carrière de journaliste et caricaturiste auprès du *Journal pour rire*. Bertall qui avait été jusque là le caricaturiste vedette du journal, est terriblement jaloux de Nadar. Des frictions fréquentes entre les deux se transforment en vifs débats ou en caricatures publiées sur le journal même. Philippon y mettra fin en orientant Nadar vers la chronique dessinée de l'actualité.

4.1. Félix Tournachon Nadar défend la Photographie : Le manifeste de Nadar

Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue²⁵²

Nadar, lors de la querelle avec son frère, se défend, comme nous l'avons déjà analysé, en s'appuyant sur des faits et des documents précis. Sa propre défense est en outre enrichie par une réflexion qu'il fait sur les propos de la photographie.

Il en explique le processus créateur, la partie plus intime du travail de photographe, celle « qui ne s'apprend pas » en quelques jours et tours de déclics.

Je transmets ici la partie de l'exposé concernée, que l'on pourrait considérer comme le Manifeste à la photographie :

La photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces – et dont l'application est à la portée du dernier des imbéciles. Cet art prodigieux qui de rien fait quelque chose, cette invention miraculeuse après laquelle on peut tout croire, ce problème impossible dont les savants qui le résolvent depuis quelques vingt années en sont encore à chercher le mot, cette Photographie qui avec l'Electricité appliquée et le Chloroforme fait de notre dix-neuvième siècle le plus grand de tous les siècles, - cette surnaturelle Photographie est exercée chaque jour, dans chaque maison, par le premier venu et le dernier aussi, car elle a ouvert un rendez-vous général à tous les fruits secs de toutes les carrières. Vous voyez à chaque pas opérer photographiquement un peintre qui n'avait jamais peint, un ténor sans engagement, et de votre cocher comme de votre concierge je me charge, - c'est sérieusement que je parle, - de faire en une leçon deux opérateurs de plus. La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières de notion de pratique, en une journée. [...]

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : - c'est le sentiment de la lumière, - c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, - c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. – C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux.

²⁵² Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, (avec des illustrations de Picasso), Paris, Éditions du Livre club du libraire, 1966, p. 18.

Ce qui ne s'apprend pas non plus, c'est la probité dans le travail, c'est, dans un genre aussi délicat que le portrait, le zèle, la recherche, le travail infatigable à la poursuite persévérante, acharnée du *mieux* ; c'est, en un mot, l'honnêteté commerciale que j'ose dire avoir héritée de notre père, base certaine, assurée, irréfragable du succès de tout établissement industriel : honnêteté, première valeur du nom qui n'est lui – même que la garantie du travail fait et la garantie du travail fait ; - honnêteté essentiellement habile d'ailleurs, qui ne travaille pas pour le jour mais en vue des lendemains, et que, malgré toutes les difficultés du commencement et les confusions de rivalité, le succès récompense infailliblement.

Voilà, pour le photographe s'entend qui se borne à appliquer les découvertes de nos devanciers sans s'occuper de perfectionner, chimiquement ou physiquement, les procédés, - voilà les qualités qui peuvent seules faire attacher quelque amour-propre aux résultats d'opérations que leur simplicité élémentaire met à la portée de tout le monde : voilà ce qui donne la valeur véritable aux œuvres photographiques, ce qui les différencie – et ce qui consacre pour chacun le droit de se réclamer de ses œuvres et de ne permettre à personne d'usurper le nom qui les signe.²⁵³

Maître Dillais, défenseur d'Adrien avait défini Nadar, durant le précédent procès, par l'expression de « Pas photographe ! ».²⁵⁴ Et par d'autres exclamations :

Un homme qui réclame sa propriété, sans être photographe !

Un homme qui demande justice, sans être photographe !

Ce sont ces exclamations que Nadar reprendra dans son exposé et qu'il déclamera pour sa propre défense et qui lui serviront de mordant initial à son discours. Suite à cet exposé Nadar gagnera le procès.

D'après Maître Dillais, Adrien peut porter cette appellation à plein-titre, car il a un atelier, des gens qui travaillent pour lui et une affiche le représentant, tandis que Nadar vit avec sa famille et travaille dans un appartement au rez de la rue Saint-Lazare et est tout à la fois journaliste, caricaturiste, écrivain et peut-être aussi un peu photographe, mais pas un vrai ! Nadar, indigné, prépare de sa propre plume ce texte qu'il lira le 22 avril 1856 au tribunal.

Cet exposé est caractérisé par la répétition, qui est la figure de style plus récurrente, répétition dictée soit par l'oralité du discours, que par l'indignation de Nadar, et de sa volonté d'élever sa voix au-dessus de l'injustice qu'il est entrain de subir depuis deux ans déjà. Mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse le plus, il partage sa vision de la photographie dans le

²⁵³ Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire. Ibidem, p.13-16.

²⁵⁴ Ibidem, p.13.

processus créatif. En partant d'une négation, « Pas photographe ! »²⁵⁵, à lire aussi bien sur le plan syntactique que professionnel, Nadar développe sa conception du voir photographiquement et le partage dans un discours riche de modernité. Sa leçon est valable encore aujourd'hui.

Nadar met en évidence qu'il existe deux manières de faire et concevoir la photographie, ainsi qu'il existe deux catégories bien différenciées de photographes. D'une part, la photographie énumère une pluralité de photographes issus d'autres métiers, comme la peinture, la sculpture, la musique ou autres, métiers dans lesquels ils n'ont pas eu le succès espéré. Il y a en ceci une attaque évidente adressée à son frère et à ses associés. Adrien avait tenté de se faire un nom comme peintre, sa première activité, mais sans aucune fortune, ses associés par contre sont deux musiciens, qui ont eux-aussi essuyé des échecs. La photographie devient effectivement, dès les années 1850, le réceptacle idéal pour quiconque cherche un travail sans avoir trop à étudier mais surtout cherche un gain rapide. Ceci avait poussé beaucoup de personnes vers ce qui était considéré le mirage du daguerréotype. Mêmes les photographes l'enseignaient et faisaient de la publicité soit dans les journaux, en général des photographes qui avaient un atelier déjà établi, soit sur des affiches durant les fêtes foraines, les photographes ambulants. L'on jouait sur des phrases qui en publicisaient autant la vitesse à laquelle on pouvait apprendre ce métier, par exemple par des cours qui ne duraient que cinq jours, que les profits importants dont on pouvait jouir.

Ainsi se forma une cohorte de photographes venus de tout horizon culturel et social et tous se retrouvèrent à réaliser des photographies de portrait. C'était là où le marché était le plus intéressant pour la quantité de clients, la facilité de l'apprentissage ou encore pour les coûts moins onéreux à affronter pour démarrer un commerce. Même en Amérique le phénomène du daguerréotype et de sa croissance économique se créa un marché important. Aux Etats-Unis en particulier, le daguerréotype, connut un énorme succès qui dura jusqu'en 1870 et plus

Aujourd'hui vous trouverez le Yankee pratiquant le daguerréotype ; demain, deviendra peintre, le troisième jour, il tiendra une épicerie.²⁵⁶

Les gains en apparence vertigineux ne firent qu'ajouter du succès à la facilité de l'apprentissage

²⁵⁵ Ibidem, p. 13.

²⁵⁶ Newhall, Beaumont, *The Daguerreotype in America*, New York, Dover Publications, 1975, p. 37. L'on ne peut ne pas remarquer et souligner à nouveau la similitude dans les observations que firent déjà Nadar, Gautier, Baudelaire, il s'agit ici d'une remarque-témoignage faite par Franck Cage, qui était un de ses jeunes en quête de travail.

The cost of a portrait, advertised by Montmirel as ten to fifty francs in 1842 and by Lerebours as ten francs in 1846, was high in a period in which the average daily working-class wage was two francs.²⁵⁷

Et au début de la comédie *le Photographe* le spectateur est tout de suite plongé dans la situation, évoquée en grotesque par le serviteur Alexandre:

ALEXANDRE : Bonjour ! Il y a eu dix-huit coups de sonnette comme ça...le premier a été donné vers trois heures du matin ; c'était monsieur, je ne l'attendais pas ; il se précipita dans ma chambre...[...]. Lève-toi, me dit-il, il s'agit de faire subir à mon appartement une transformation complète...mon salon est celui d'un homme du monde...il faut qu'en quelques heures nous en fassions l'atelier d'un photographe...Lève-toi...descends...Tu recevras les diverses personnes que je vais t'envoyer...Monsieur dit et s'éloigne, me laissant en proie à un épatement indicible ! (Coup de sonnette) Ca fait dix-neuf !²⁵⁸

LE COMMIS : Ammoniaque...iodure d'argent...bitume de Judée...albumine...hyposulfite de soude...solution de chlorure d'or... C'est tout, monsieur, j'ai l'honneur de vous saluer²⁵⁹

M. de Gardefeu arrive avec l'appuie-tête pour garder la pose, les appareils photos, mais le premier objet qui est arrivé a été l'enseigne. Alexandre son serviteur, « je ne suis pas artiste, monsieur ... je suis... (Il fait le geste d'épousseter) »²⁶⁰ Mais il sera élever « au grade de piston », il devient le préparateur de son patron.

Sur la vague de l'enthousiasme d'une bourgeoisie prête à dépenser pour ses propres envies, la décennie 1850-1860 est le moment où la photographie vit une forte croissance économique. Initialement apanage de pionniers ayant une bonne rente et pouvant grâce à cela se dédier aux recherches pour l'amélioration des techniques, la photographie, devient dès le tournant du demi-siècle un produit semi-industriel, et industriel dès les années 1870.

Les premiers appareils, fabriqués en France et en Angleterre aux débuts des années 1840, ne pouvaient être manipulés que par des inventeurs ou des passionnés. Puisqu'il n'y avait pas de photographes professionnels à l'époque, il ne pouvait pas non plus y avoir d'amateurs, et la photographie n'avait pas de fonction sociale clairement définie ; c'était une activité gratuite, c'est-à-

²⁵⁷ Elizabeth Anne Mc Cauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, p. 47

²⁵⁸ Halévy, Ludovic et Meilhac, Henri, *Le photographe*, comédie en un acte, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 2

²⁵⁹ Ibidem, p. 3

²⁶⁰ Ibidem, p. 4

dire artistique, bien qu'elle prétende peu à être un art. Ce n'est qu'avec son industrialisation que la photographie s'est épanouie en tant qu'art. A mesure que l'industrialisation fournissait des fonctions sociales aux opérations du photographe, la réaction contre ces fonctions renforçait la conscience que la photographie avait d'elle-même comme art.²⁶¹

Nadar explique, ensuite, comme dans un cours de photographie, les atouts techniques et psychologiques qui sont nécessaires à la réalisation d'un cliché. S'il est vrai que la technique s'apprend en quelques heures et que ceci est encore aujourd'hui un des atouts qui promeut le succès de la photographie, il n'en est pas ainsi lorsque l'on veut prendre une photographie qui communique un message universel et en faire un produit unique. Nadar était un photographe de portrait et son discours était axé sur ce domaine de la photographie. La lumière, instrument principal pour écrire une photographie, est à doser et à diffuser savamment sur le sujet en respectant ses lignes et ses géométries, en l'occurrence en les renforçant ou en les atténuant. Il existe une syntaxe propre à l'image et elle est à respecter pour pouvoir restituer une forme et des profondeurs qui la rende non pas lisible, car une fois compris le parcours technique à suivre toute photo est lisible, mais unique soit dans le regard que dans la pose du portraituré, dans ce qu'il dégage et nous communique. Nadar arrivait à créer une intimité avec le photographié, avec lequel se nouait une relation où la priorité n'était pas donnée à la technique mais à un subtil lien, une communication invisible qui liait l'acteur/portraituré, l'actant/opérateur et l'instrument de reproduction. Dans cette relation, qui touche un niveau presque spirituel, les rôles de l'acteur/portraituré et de l'actant/opérateur sont interchangeables.

Dans la série des Pierrot, réalisée entre 1854 et 1855 avec son frère Adrien au Blvd des Italiens, une photographie en particulier, le Pierrot photographe, attire notre attention. Cette image représente l'allégorie du photographe et de la photographie. Le mime, Charles Debureau,²⁶² est en veste blanche, sur fonds noir, le choix de ces deux dominantes évoque le noir/blanc de la photographie ; ce mime qui chante à la lune, symbole de la nuit, est illuminé, presque en surexposition, par une lumière qui inonde la scène depuis le haut, symbole du soleil, qui par sa force éblouissante pousse Pierrot à garder les paupières baissées. Les ombres dures se découpent tranchantes sur la veste et le visage.

²⁶¹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, Angleterre, Coll. « Choix-Essais », 1993, p. 20-21. Ce livre est constitué de 6 essais sur la photographie écrits de 1973 à 1977.

²⁶² Jean-Charles Debureau, (1829-1873), né à Paris, fils du célèbre mime Jean Gaspard Debureau (Kolín, Bohême, 1796-Paris, 1846), qui est le créateur au Théâtre des Funambules du personnage de Pierrot, le fils lui succède dans ce rôle.

Les contrastes forts de tous ces éléments le sont encore plus par la présence d'un appareil photo sur trépied, noir dans toute sa longueur et jusqu'à son ombre. Pierrot, d'une main lève le châssis dans l'acte de photographier, l'autre, ouverte, indique l'appareil comme dans un geste théâtral mais qui pousse le regardeur à tourner le regard vers l'appareil. Image double de son regardeur, Pierrot s'en démarque, son visage est offert aux rayons du soleil alors que son double se cache sous un rideau noir pour sa mise au point. Cette photographie est le portrait d'un grand mime, ami de Nadar, mais surtout une métaphore de la photographie et du photographe. Le travail de celui-ci se distribue entre le jour pour en capturer les rayons du soleil et les canaliser pour sensibiliser sa plaque et la nuit de la chambre noire qui révélera les iodures d'argent photosensibles aux rayons du soleil. Le vocabulaire qui accompagne la naissance et l'évolution de la photographie s'apparente à la dichotomie des jeux du noir et du blanc. Du mot héliographie, écrire avec le soleil, son premier nom de baptême, l'on passe à son nom définitif, écrire avec la lumière, photographie. Les lieux qu'elle habite sont des chambres, la chambre de l'appareil photographique, où l'image latente se forme, la chambre noire où l'image latente se développe avant de se révéler à l'extérieur, en plein jour. Chambre noire et boîte à images omniprésentes dans plusieurs romans naturalistes

sont à la fois des iconothèques et des fabriques d'images, des lieux d'impressions de trace ou d'exposition de tableaux, des lieux de production de fantasmes et de rêves, des magasins où se stockent des souvenirs, des lieux particulièrement encombrés de bibelots figuratifs et d'images accrochées aux murs, mais aussi et surtout [...], saturés de ces contre-images en creux (le XIX^e siècle est le siècle de la peluche), images « négatives » qui ressemblent donc aux images de la plaque sensible photographique, des empreintes.²⁶³

La plaque photographique, dans ce processus, devient elle aussi une chambre, la chambre de l'âme. La chambre noire de la photographie comme métaphore du papier sur lequel l'image est reproduite. Négatif et positif s'alternent comme dans un jeu de miroir, le mime imitant le geste du photographe au moment où celui-ci en fait le portrait et le photographe portraiturant son alter ego en noir et blanc. Négatif et positif sont des traces. L'impression de la réalité marque l'âme comme sur un négatif et la littérature en renvoie l'image positive par l'écriture. L'âme devient la chambre en négatif des impressions reçues et la plume exprime sur la feuille blanche sa positivité et devient langage, communication. Et comment ne pas se souvenir de la chanson qui évoque le lien entre Pierrot et l'écriture.²⁶⁴

²⁶³ Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 54.

²⁶⁴ En 1848 Nadar écrit une pantomime *Pierrot ministre, pantomime républicaine en huit tableaux, par un pair de France sans ouvrage*. Comme décrit dans le titre, cette pièce est la réponse « hors de la scène de l'histoire » mais « sur celle ... d'un théâtre » de Nadar au mouvement révolutionnaire de 1848. (Dans *Nadar, Correspondance 1820-1851*,

Au clair de la lune, mon ami Pierrot
Prête-moi ta plume, pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte, je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu.²⁶⁵

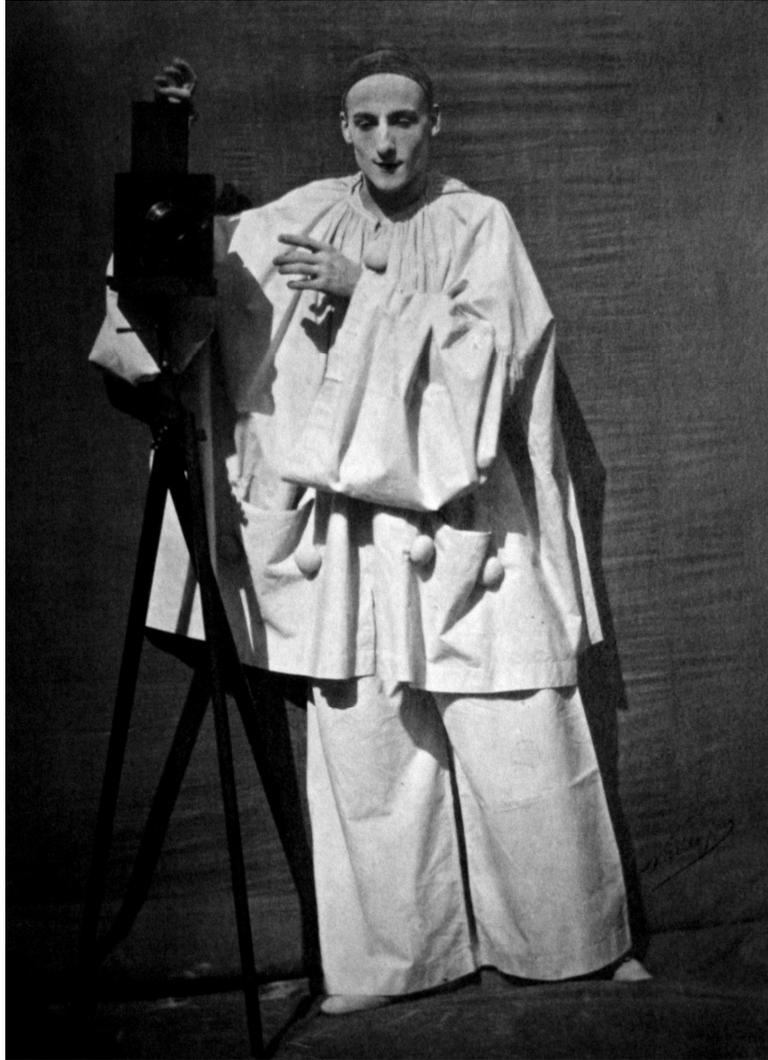


Fig. 21. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot photographe*, 1854-55, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

tome 1, op. cit, p. 36). C'est une pantomime politique, peut-être la première en ce genre ; c'est à partir de cette période que naît l'inimitié entre Nadar et Champfleury, celui-ci aurait critiqué la pantomime, Nadar répond durement et avec violence, Champfleury le défie à duel. Ce duel n'aura jamais lieu, car le lendemain Nadar part pour la Pologne, accompagné de son frère Adrien, et avec le mouvement de patriotes français sympathisants de la liberté.

²⁶⁵ Il semble qu'à l'origine le mot *plume* était *lume*, et que par une erreur de transcription un *p* aurait été ajouté. *Lume* signifie lumière, si ce mot est le mot exact de la version originale, il donnerait un sens bien différent et plus profond à cette chanson. Cette version originale investit Pierrot du don divin de donner la lumière, d'allumer le feu de la chandelle pour qu'elle puisse illuminer la nuit des hommes.

4.2. Rodolphe Töpffer, les origines d'une esthétique de la photographie

il ne suffit pas de peindre pour être peintre,
il faut surtout sentir, frissonner et pleurer quelques fois²⁶⁶

Après deux ans de tribunaux Nadar était d'une part épuisé, mais d'autre part la volonté de se défendre était encore bien présente, les répétitions dans son discours dénotent tout à la fois une fatigue éprouvante, car le procès concernait son frère²⁶⁷ et une envie de s'imposer une fois pour toutes, son honneur ayant été mis à dur épreuve. Le discours de Nadar puise ses racines non seulement dans son expérience personnelle, grâce à laquelle il énonce des principes qui sont à la fois esthétiques et éthiques, repris par la suite par Disdéri et Figuière, mais il rejoint les théories développées par Adolphe Töpffer. Maître d'école, inventeur de la bande dessinée, Töpffer était aussi écrivain de texte d'esthétique de l'art, notamment *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, et d'un essai « De la plaque Daguerre, à propos des Excursions daguerriennes, 1841 » en appendice à *Mélanges*.

Töpffer nie à la photographie son degré artistique et la met en antithèse au processus créateur de la peinture. Dans le développement de ses théories il finira par se poser des questions qui vont bien au-delà du débat en soi, pour lui la question plus importante est : qu'est-ce l'art ? De celle-ci en découlent d'autres : comment peut-on définir l'art ? En quoi consiste-t-elle ? La reproduction de la réalité suffit à elle-même pour être définie Art ? À cette dernière question Töpffer arrivera à dire non, cela ne suffit pas, « l'imitation par la machine de M. Daguerre », par exemple, ne peut pas toucher l'âme ni transporter l'imagination et encore moins faire

vibrer certaines cordes que la réalité elle-même avait laissées silencieuses²⁶⁸

Si l'art représente la nature par un processus d'imitation, de copie,

cette imitation est autre chose que l'exacte copie de la nature²⁶⁹

²⁶⁶ Le Gentil Constant, *L'atelier de Constant Dutilleux, son enseignement et ses principaux élèves*, Arras, Imp. Rohard Courtin, 1887, p. 93-94, dans *Constant Dutilleux, 1807-1865, peintures – dessins*, catalogue d'exposition, Musée d'Arras et de Douai, DOUAI, éd. MUSE & ART, 1992 p. 43.

²⁶⁷ Nadar entre autres a toujours eu un sentiment de responsabilité soit envers son frère que sa mère, qu'il a hébergé chez lui et dont il s'est occupé jusqu'à sa mort. Orphelin de père à l'âge de 12 ans, de taille très grande, aîné de plusieurs années de son frère, jeune déjà il a développé envers ses proches un profond sentiment de protection.

²⁶⁸ Töpffer Rodolphe, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*, Notes sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Albert Aubert, Paris, Hachette, 1858, p.122.

²⁶⁹ Ibidem, p.122

Car elle est

«en tout différente de l'imitation par la machine de M. Daguerre; si, bien moins fidèle, bien moins exacte bien moins parfaite elle est néanmoins tout autrement admirable, intéressante et propre à captiver si, au lieu d'émerveiller notre esprit uniquement par la miraculeuse fidélité d'un tableau qui ne donne rien de moins et rien de plus que le paysage réel, elle éveille notre imagination, elle touche notre cœur, et y fait vibrer certaines cordes que la réalité elle-même avait laissées silencieuses.²⁷⁰

L'imitation donc ne suffit pas à elle-même, il faut que quelque chose vibre à l'intérieur de l'image, pour que le cœur du regardeur s'émotionne, et que son imagination soit transportée, ce quelque chose se trouve dans la pensée de l'artiste. Cette pensée transforme ce qui est pure copie en expression, expression d'un moment qui ne sera jamais égal à lui-même. C'est donc l'expression que l'artiste va donner à son œuvre qui est

la mesure, non pas de la forme réelle du modèle, mais du sentiment particulier [...], dont cette forme est l'occasion. Il n'y a point d'expression dans un calque.²⁷¹

Par ce processus, que seul un être humain, et non pas une « machine », peut interpréter et restituer sous formes d'objet artistique,

[...] naît, [...], un dessin qui appartient à l'art, précisément en vertu des traits d'expression ou de sentiment par lesquels il s'écarte de la fidélité du calque.²⁷²

Le souci de Töpffer est, maintenant, de définir les concepts d'identité et de ressemblance dans la reproduction artistique, identité et ressemblance sont, d'après lui, à la base de la différence et de l'écart entre photographie et peinture. L'analyse de Töpffer exclut a priori l'appartenance de la photographie au domaine des arts.

L'identité, produit brut du procédé, sera donc l'image de l'objet, sans autre expression qu'elle-même ; la ressemblance sera le signe librement expressif d'autre chose encore que de l'image. L'identité ne pourra reproduire qu'un double de l'objet ; la ressemblance de l'objet pris comme signe pourra faire surgir, à volonté, tel ou tel sens, telle ou telle impression, tel ou tel sentiment, telle ou telle pensée, et transformer ainsi le fini en infini, le tableau en poème, l'imitation en art. Enfin, l'identité, perçue par nos organes, dont le jeu, comparé à celui de la pensée, est lent et

²⁷⁰ Ibidem, p.122

²⁷¹ Ibidem, p.133

²⁷² Ibidem, p.134

grossier, sera plutôt vérifiée que sentie ; tandis que la ressemblance, perçue par l'esprit dont l'action est instantanée, sera saisie d'intuition, pleinement, sans retard et sans ambiguïté.²⁷³

En 1841, Töpffer, ne connaissait que la « machine Daguerre », celle qui retrace le calque de la réalité en en restituant l'image identique, il n'était pas à la connaissance d'autres procédés, comme le dessin photogénique de Talbot. Son analyse se base donc seulement sur le procédé Daguerre. Ce procédé est si précis dans la reproduction des détails qu'il est tout à fait comparable aux plaques 20 x 25 cm d'une chambre photographique ou aux meilleurs processeurs numériques de nos jours. Pour Töpffer, observateur de la société et enseignant, la réponse est dans cette assertion, où l'Art s'élève au-dessus de l'imitation, car

L'imitation est non pas but, mais seulement condition et moyen.

Quel bonheur que ce principe-là soit niais d'évidence! car il contient implicitement toute la définition de l'art. J'y vois, en effet, deux choses: l'une, que l'artiste imite, qu'il imite toujours, qu'il ne peut pas ne pas imiter; et l'autre, que, tout en imitant, il arrive à un certain terme qui n'est pas l'imitation, mais qui est autre chose.²⁷⁴

Dans le raisonnement développé par Töpffer l'identité ne renvoie pas à une réalité, tandis que la ressemblance le fait. Quelle conclusion en tirer ? Est-ce que l'œil est un organe à apprivoiser, et son regard serait à éduquer ? D'après Töpffer, la ressemblance est accompagnée du symbole, de l'idée culturelle que l'on se construit autour d'un objet, d'un paysage, d'une personne, tandis que l'identité est privée de tout attribut symbolique et finalisée à elle-même. Töpffer témoin d'une pensée représente en partie l'attitude et le sentiment de l'homme du XIX^e siècle envers l'objet représenté par le daguerréotype, qui pourrait presque être défini de méfiance.

L'identité, œuvre du copiste et dans ce cas du daguerréotypiste, serait mensongère. L'identité, la copie parfaite du miroir ne peut pas renvoyer à une vérité.

Nous avons dit plus haut que la reproduction par le daguerréotype des sites ou des localités est une reproduction dont la fidélité, par cela même qu'elle est toute physique et matérielle, se réduit à une simple identité perçue par nos organes, bien plus qu'elle n'est une ressemblance sentie par l'esprit. Voici le fait auquel nous faisons allusion : c'est que la représentation daguerréotypée d'une rue, par exemple, ou d'une place, à moins qu'il ne s'y rencontre quelque édifice remarquable, ne

²⁷³ Töpffer Rodolphe, « De la plaque Daguerre, à propos des Excursions daguerriennes, 1841 », *Mélanges*, Paris, Joël Cherbuliez, 1852, p. 273.

²⁷⁴ Töpffer Rodolphe, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*, op. cit., p.138.

nous frappe pas toujours par un caractère de ressemblance instantanément reconnaissable, comme il arrive lorsque cette rue ou cette place a été reproduite par le crayon ou par le pinceau d'un artiste habile. C'est ainsi que nous avons vu des personnes de notre ville ne pas reconnaître tout de suite sur une plaque daguerréotypée, l'une de nos rues les plus fréquentées, la rue de Rive ; et nous-même, dans cette occasion, et dans d'autres occasions analogues, nous avons éprouvé aussi cette même hésitation à reconnaître et à nommer. C'est là un fait qui paraît au premier abord bien étrange, puisqu'il semblerait impliquer que ce qui est identique se reconnaît avec moins de promptitude que ce qui n'est que ressemblant. Mais ce qui est bien plus étrange encore, c'est que, au second abord, on se persuade qu'il en va bien ainsi.²⁷⁵

La vérité est en soi le résultat d'une multitude d'expressions qui peuvent appartenir à un être humain sous ses différents jours, mais aussi à un paysage avec ses dégradés de teintes en clair-obscur et ses compositions variées.

Choix et éclairage du sujet. – La question relative au choix et à l'éclairage des objets à reproduire est plutôt du domaine de l'art pur que du nôtre.

Nous ne saurions à cet égard tracer de règles précises, c'est une question de goût avec laquelle n'ont rien à voir les procédés purement mécanique de la Photographie et où, du moins, ils n'interviennent que dans une certaine mesure.²⁷⁶

Il faudra évidemment bien appliquer les règles et bien doser l'éclairage (en excès plutôt qu'en manque).

Mais si une certaine dose d'intelligence doit présider à toutes ces opérations, à tous ces soins, on peut cependant prescrire à l'opérateur les limites dans lesquelles il a à se mouvoir, on peut lui indiquer des formules, des précautions nécessaires pour aboutir à un résultat tel qu'il le désire.

²⁷⁵ Töpffer Rodolphe, « De la plaque Daguerre, à propos des Excursions daguerriennes, 1841 », *Mélanges*, op. cit., p. 246-247

²⁷⁶ Léon Vidal, *Manuel du touriste photographe*, Paris, Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-libraires, 1889, p.215-217. L'édition de 1885, eut un grand succès. Dans sa préface l'auteur définit son ouvrage un Manuel et non un Traité. Un manuel qui puisse aider les amateurs de photographie, en voyage ou chez eux, à exécuter des reproductions photographiques. Les informations principales pour réaliser des photos sont décrites en 2 volumes : couches sensibles, appareils, impressions négatives, le matériel et les procédés relatifs aux impressions positives, nomenclature des principaux produits, appareils, accessoires, avec prix de vente, Conseils et techniques. Techniques de tout bord, en outre des conseils sur l'équipement et le matériel à prendre en voyage d'après la typologie de photos que l'on veut reproduire (monuments, paysages, portraits, ou reproductions).

La préférence est donnée au gélatinobromure d'argent « à cause de son extraordinaire sensibilité et surtout de la facilité si grande avec laquelle on peut trouver partout des plaques préparées avec ce produit et dans d'excellentes conditions de qualité et de cout » (p. XV, préface). Enfin, tout pour le besoin du « touriste photographe » (p. XV, préface)

L'ouvrage de Léon Vidal est précieux et unique en son genre. Une vaste littérature du touriste photographe naît et se diffuse au XIX^e siècle.

Il n'en est pas de même quant au goût. Les seules règles qu'on puisse déterminer à cet égard sont celles qui régissent toutes les manifestations de l'art du dessin en général, quel que soit le moyen employé pour produire une œuvre d'art. Que ce soit à l'aide du crayon, de la plume, du pinceau ou de la chambre noire, peu importe, c'est le résultat qui est tout.²⁷⁷

Ce qui est imitation ne peut pas, d'une part représenter l'essence de la vie qui change et a besoin d'une interprétation spontanée de la part d'un artiste qui en restituera la profondeur de l'âme, ni, d'autre part, être considérée comme étant de l'Art.

La machine Daguerre, alors même qu'elle aura été perfectionnée jusqu'au point de reproduire l'image colorée des objets immobiles, et aussi celle des objets en mouvement, ne se sera pas rapprochée de l'art d'un seul pas ; car toujours, nécessairement, et de plus en plus, elle donnera l'identité au lieu de donner la ressemblance, l'image du visible au lieu du signe de l'invisible, la matière par et pour la matière, au lieu de la matière par et pour l'esprit. Bien plus, si nos prémisses sont justes, à chaque perfectionnement ultérieur, les produits de cette machine devront s'écarter davantage des produits de l'Art. En effet, les plaques daguerriennes, dans leur état actuel, et précisément parce que l'identité y est incomplète encore, offrent ceci de commun avec la ressemblance, que, ne donnant pas la couleur des objets, le signe de ces objets s'y trouve abrégé d'autant. Mais lorsque, avec tout le reste, elles reproduiront la couleur encore, tout le degré d'écartement qui sépare l'identité de la ressemblance aura été parcouru.²⁷⁸

En 10 ans la photographie a évolué soit technologiquement que culturellement, néanmoins les théories de Töpffer restent une leçon applicable dans ce domaine, en particulier sa pensée proche à une définition de l'Art avec un majuscule. Nadar n'a pas oublié cette leçon lorsqu'il parle de « ressemblance intime » et d'une psychologie de la photographie ainsi que des jeux de lumière qui donnent une interprétation au « sentiment de la lumière ». Et comment ne pas retrouver dans les binômes peintres/poètes manqués, la même rage, la même frustration,

Ce sont les peintres manqués, les poètes manqués, qui, ne pouvant tirer parti du simple, s'adressent alors à l'étrange, au surprenant, au miraculeux ; ce sont les indigents : n'ayant pas de quoi, ils empruntent ; ce sont les saltimbanques : ne sachant pas danser, ils gambadent.²⁷⁹

²⁷⁷ Ibidem, p.215-217.

²⁷⁸ Töpffer Rodolphe, « De la plaque Daguerre, à propos des Excursions daguerriennes, 1841 », *Mélanges*, op. cit., p. 255.

²⁷⁹ Ibidem, p. 270

Cette critique adressée à une catégorie d'artistes improvisés et incapables reprise par Nadar, comme nous l'avons déjà analysé, sera un des thèmes affrontés plus tard par Baudelaire dans son *Salon* de 1859.

Dès 1860, la confrontation de la photographie à la peinture, l'utilisation de binômes tels image-procédé, réalité-ressemblance, peinture-reproduction, sont repropoés dans les œuvres traitant de la photographie et de ses techniques. Un photographe à grand succès commercial comme Eugène Disdéri, est soucieux de partager ses connaissances sur la photographie non seulement dans ses données techniques mais aussi d'enseigner les astuces du métier. Fort des leçons de ses prédécesseurs, il les réélabore et les propose dans une optique nouvelle, moderne. Par son expérience et sa sensibilité, il restitue, à travers ses textes, son statut artistique à la photographie.

Si l'unique but de la photographie était la reproduction exacte et sans choix de la nature, il suffirait, semble-t-il, pour l'atteindre, de posséder la connaissance des instruments optiques et des manipulations chimiques que nous avons passés en revue. Cette connaissance, toute complète qu'elle pourrait être, ne saurait cependant conduire seule à la parfaite représentation de la réalité, car le lecteur a vu qu'il faut approprier le procédé de production de l'image à la nature du modèle et aux circonstances dans lesquelles il se trouve placé. Il a vu que tel procédé est plus apte à reproduire les effets vigoureux et heurtés ; que tel autre doit être employé pour les effets doux où les objets sont baignés dans une lumière uniforme ; il a vu qu'il faut combiner les distances avec la puissance de l'instrument, si l'on veut conserver dans l'image les proportions exactes du modèle. Or, cette appréciation des effets de clair-obscur, de la distance et de toutes les circonstances qui modifient la scène, exige autre chose que la connaissance du matériel de la photographie. Elle entraîne l'opérateur à observer attentivement le spectacle qui s'offre à ses yeux, à se rendre compte des causes qui le produisent, de la distribution de lumières et des ombres, des intensités relatives des diverses masses colorées, de la perspective des plans, des proportions des objets. Ainsi, pour la reproduction même de la nature prise au hasard et en dehors de tout choix, le photographe doit joindre aux connaissances spéciales du laboratoire des connaissances d'un ordre très-différent, et il est forcément conduit à une série d'études qui ont déjà beaucoup d'analogie avec celles qui servent de bases à l'art du peintre.

Mais le but du photographe n'est pas seulement la reproduction de la nature prise au hasard : le choix doit présider à ses opérations, et ce choix est déterminé par les idées ou le tempérament de chacun. C'est pourquoi on retrouvera toujours, dans les productions des divers photographes, ces caractères particuliers qui révèlent la personnalité de l'opérateur et portent un cachet particulier qui les font reconnaître sans qu'elles soient signées. Chacun, en effet, selon les idées qu'il se fait de la beauté, choisit son sujet ; dans la scène à représenter, il dispose les parties, il combine le clair-

obscur ; dans l'exécution même, il trouve, pour l'aspect général de son œuvre, des nuances infinies.²⁸⁰

Et dans le chapitre sur le portrait, il se demande comment d'un modèle unique l'on peut avoir une multitude de portraits, le représentant sous les multiples facettes de sa personnalité, certains même méconnaissables au portraiture. De cet exemple il tire une leçon que l'on peut résumer en une phrase :

Il ne s'agit pas pour faire un portrait, de reproduire, avec une justesse mathématique, les proportions et les formes de l'individu ; [...] l'artiste doit [...] tendre à la beauté sans perdre rien de la vérité.²⁸¹

²⁸⁰ Eugène Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, Paris, Chez l'auteur, 1862, p. 247-249

²⁸¹ Ibidem, p. 264-266

Chap. 5

Les contradictions (apparentes) de Charles Baudelaire :
La photographie, « humble servante » ou « désir mêlé d'horreur »

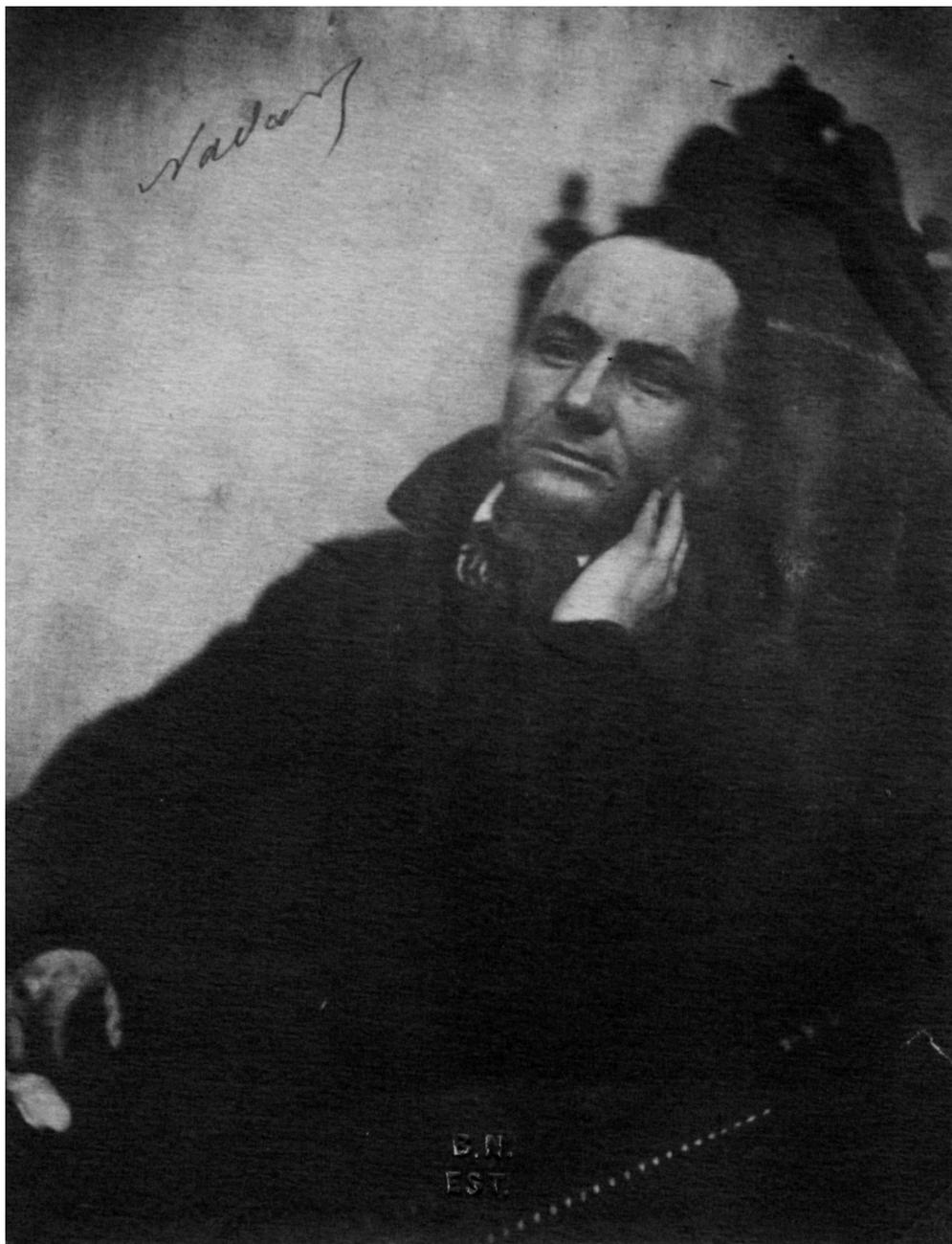


Fig. 22. Félix Nadar (1820-1910), *Charles Baudelaire au fauteuil*, 1855, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF²⁸²

²⁸² Cette photographie figure dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1861.

L'interprétation communément attribuée aux jugements négatifs formulés par Baudelaire contre la photographie, notamment dans le texte le plus connu sur ce sujet, « Le public moderne et la photographie » qui constitue un des chapitres de son *Salon de 1859*, avait placé l'auteur dans la position univoque, catégorique, d'un penseur et d'un artiste opposé à la photographie. Sa critique développe l'idée de limiter les champs d'action de la photographie, de l'exclure du monde des Arts et la confiner dans le domaine de l'industrie :

Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature [...], qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. [...] Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !²⁸³

Le langage est fort et véhément, celui de la diatribe, un vrai « j'accuse » révolté contre la photographie, le public et les artistes contemporains. De premier abord, le texte attaque effectivement sans aucune pitié tous les acteurs en question, mais à une lecture plus approfondie et avec le support d'autres documents²⁸⁴ l'on découvre que la pensée de Baudelaire est le résultat d'une élaboration bien plus complexe, qui s'étale sur différents niveaux de lecture.

Après avoir épuisé presque tout le patrimoine paternel en quelques mois, dans l'expérimentation de la vie de dandy, des paradis artificiels et dans l'acquisition d'œuvres d'art coûteuses, sa famille intervient en lui interdisant l'accès direct à ce qu'il reste de son héritage et lui alloue une petite pension pour qu'il subvienne à ses besoins quotidiens. Cela ne suffit pas à Baudelaire pour vivre à Paris et mener une vie dictée par la passion. Poussé par le besoin du gain, Baudelaire devient critique d'art et collabore avec plusieurs journaux de l'époque. Il projette d'éditer ses articles sur la peinture en 1856 sous le titre de *Curiosités esthétiques*, mais ce recueil fut publié posthume en 1868.

²⁸³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » dans *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, éd. du Seuil, 1968, p. 394-396. Ce texte est constitué de 5 chapitres qui ont été publiés en neuf fois, du 10 juin au 20 juillet 1859 sur la *Revue française*. Baudelaire l'adresse en forme épistolaire à son ami Jean Morel, directeur de la revue. Le ton de la critique est journalistique et littéraire, choix stylistique tout à fait nouveau et original pour ce genre d'écriture. À sa publication, cet article n'eut pas beaucoup de lecteurs et passât inaperçu.

²⁸⁴ Notamment la lettre à sa mère du 13 décembre 1865 et son amitié avec Nadar auquel il dédie une poésie « Le rêve du curieux » qui est une poésie sur la photographie et sur l'acte de photographier.

[...] Je suis vraiment fort en peine ; avant de publier mes *Curiosités*, je fais encore quelques articles sur la peinture (les derniers !).²⁸⁵

Les *Curiosités esthétiques* rassemblent les Salons de 1845, 1846, 1859, les essais sur Delacroix, la peinture et les peintres anglais et espagnols, l'Exposition universelle de 1855 et un texte important sur Constantin Guys, *le Peintre de la vie moderne*. Ce à quoi il faut ajouter des essais variés, consacrés notamment aux aquafortistes, à la caricature et plus généralement au comique dans les arts.

Le recueil *l'Art romantique*, publié lui aussi posthume en 1869, concerne les textes écrits sur la vie littéraire et les écrivains de son époque. Les textes les plus importants sont ceux dédiés à Edgar Poe, à Théophile Gautier, à *Madame Bovary* de Flaubert, et aux *Misérables* de Victor Hugo.

5.1 Les origines de l'image chez Baudelaire

La sensibilité de Baudelaire pour les Arts lui a été en partie insufflée par son père, François, qu'il perdit à l'âge de six ans, mais dont il conserva un souvenir indélébile et un profond respect. Charles naquit d'un deuxième mariage de son père, resté veuf avec un enfant. Claude Alphonse, frère de Charles, naquit en 1805 de François Baudelaire et Jeanne Janin.²⁸⁶ Charles est né en 1821 d'un père de 62 ans et d'une jeune mère, Caroline Dufays, âgée de seulement 28 ans.

François Baudelaire, (1759-1827), amateur d'art, artiste-peintre, fonctionnaire, commence sa carrière professionnelle en tant que précepteur et peintre, il vivait en donnant des cours de dessin, et en peignant des gouaches aux goûts de l'époque. Sa première femme était peintre elle aussi. Mais l'argent qu'ils gagnaient à eux deux ne suffisait pas pour leur famille, qui comprenait leur fils, et deux jeunes, Félix et Alphonse Choiseul-Praslin, dont François était le précepteur et qui vivaient chez eux. Il commença donc une carrière administrative au Palais du Luxembourg, où il connut et se lia d'amitié avec de nombreux artistes.²⁸⁷ Responsable des mandats de paiement et chef de

²⁸⁵ Lettre à Félix Nadar, Honfleur, le 14 mai 1859, dans *Baudelaire, Correspondance*, tome II, janvier 1832-février 1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, Collection Bibliothèque de la Pléiade p. 575.

²⁸⁶ La mère de Jeanne, Geneviève Janin-Martin, divorcée du père de Jeanne et veuve de son second mari, emménagea dans la maison du beau-fils avec tous ses avoirs, entre autres de magnifiques estampes et mobiliers qui « ont fait partie de l'univers enfantin du poète [...] : plusieurs paysages dessinés par Noël, trois gravures de Porporati (*Suzanne au bain*, d'après Santerre, *La Mort d'Abel*, d'après Adrien Van der Werff et *Agar renvoyée*, d'après le Petit Van Dyck) ; trois autres de Nicolas-François Regnault, d'après Fragonard (deux pendants, *La Fontaine d'amour* 1785, *Le Songe d'amour* 1791, et *Le Baiser à la dérobée* 1788 ; la célèbre *Marchande d'Amours*, d'après Vien, gravée par Beauvarlet en 1778 ; *Le Siège de Calais*, d'après Barthélémy, gravé par Anselin, qui dédia son œuvre à l'Assemblée nationale en 1789 ; *Les Aventures de Télémaque* dont l'auteur est difficile à identifier, car le sujet a été abondamment traité. » *Gazette des Beaux-Arts*, XCIII, mars 1979, « François Baudelaire (1759-1827), peintre et amateur d'art », Jean Ziegler, p. 116.

²⁸⁷ Jean Naigeon, Claude Ramey, ses deux amis et collègues peintres-fonctionnaires ; Jean-Baptiste Regnault, ce dernier peignit un portrait de François Baudelaire et l'élève de celui-ci, Louis Lafitte. Clérisseau, architecte et peintre, renommé pour ses Ruines de Rome et des principales villes d'Italie, fut peut-être le maître de François, « Clérisseau, qui habita

service, il avait pour cela des contacts directs avec les artistes en quête de commandes ou d'acomptes.

Les souvenirs d'enfance que Charles garde de son père, étaient ces promenades au Jardin du Luxembourg serrant la main de ce vieux père, aux longs cheveux blancs, qui lui faisait admirer les statues. Leur maison, fréquentée par des artistes contenait nombre de gravures, peintures, gouaches, sculptures, qui étaient accrochées et réparties de façon originale, Mme Aupick, toujours si pudique, dans une lettre adressée à Charles Asselineau le 8 novembre 1867²⁸⁸ s'en souvient ainsi :

Les deux tableaux dans votre caisse sont pour vous, mon cher enfant. Charles les avait suspendus lui-même dans sa chambre ; celui à l'huile, vieux tableau, est un Saint-Antoine dans sa solitude, où il se croyait obsédé par le démon ou un mauvais ange ; il a près de lui une croix.

M. Baudelaire s'était amusé à faire pour pendant à ce tableau, un tableau profane. À la place du saint, il a mis une bacchante qui tient un Thyrses au lieu de la croix de Saint-Antoine ; elle est entourée d'amours au lieu d'anges...²⁸⁹

François était un homme de son époque, son ouverture d'esprit était bien loin autant de sa jeune femme que du futur beau-père de Charles, le colonel Jacques Aupick, homme sévère et de vues courtes. À la mort de François, sa mère se remarie et devient Mme Aupick. Elle entretient avec Charles Asselineau²⁹⁰ une correspondance où elle raconte sa rencontre avec François, la relation avec son fils et les chagrins qui l'affligent.

Si le père Baudelaire avait vu grandir son fils, il ne se serait certes pas opposé à sa vocation d'homme de lettres, lui qui était passionné pour la littérature et qui avait le goût si pur ! Il avait été répétiteur, en rhétorique, à Sainte-Barbe, pendant deux ans, tandis que le proviseur, qui l'aimait beaucoup, lui cherchait une éducation à faire. Il aurait été bien fier de le voir entrer dans cette carrière, malgré tous les déboires, toutes les tortures qui y sont attachés, et que Théo Gautier décrit si bien ! Oh ! Que c'est vrai tout ce qu'il dit là-dessus ! Mon pauvre enfant n'a-t-il pas été le martyr de sa haute intelligence ? Comme il devait souffrir, sentant sa propre valeur, lorsqu'il mendiait de

Auteil pendant toute la Révolution et y mourut, n'aurait-il pas ouvert son atelier à ses voisins, les Praslin et Baudelaire ? Celui-ci, à qui l'on ne connaît pas de maître mais qui en l'an 4 signait une gouache, n'aurait-il pas reçu des leçons, ou tout au moins des conseils de Clérisseau ? » Jean Ziegler, « François Baudelaire (1759-1827), peintre et amateur d'art », *Gazette des Beaux-Arts*, XCIII, mars 1979, p. 111.

²⁸⁸ Cette lettre accompagne une caisse contenant divers objets de famille qu'elle donne à l'ami d'enfance de son fils décédé.

²⁸⁹ *Charles Baudelaire, étude biographique* d'Eugène Crépet, revue et mise à jour par Jacques Crépet, suivie des « Baudelairiana » d'Asselineau, recueil d'anecdotes publié pour la première fois in-extenso et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire, Paris, Librairie Léon Vanier, 1906, p. 253.

²⁹⁰ Charles Asselineau, (1820-1874), *Charles Baudelaire, Sa vie et son œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1869. Il écrit la première biographie sur Baudelaire. Ces lettres de Caroline Aupick, adressée à Ch. Asselineau, sont le premier témoignage sur l'enfance de Baudelaire et de son père. Asselineau, homme de lettre fut aussi ami de Nadar.

l'ouvrage et qu'il était refusé durement par des éditeurs qui ne le valaient pas, sous prétexte que ce qu'il écrivait était trop excentrique ! Lorsque je suis venue passer deux mois à Paris, entre nos deux ambassades, Constantinople et Madrid, dans quelle cruelle position je l'ai trouvé! Quel dénuement ! Et moi, sa mère, avec tant d'amour dans le cœur, tant de bonne volonté pour lui, je n'ai pu le tirer de là!²⁹¹

Cette femme gardera toute sa vie un chagrin, celui d'une vie partagée, d'une femme religieuse qui ne comprit jamais son premier mari, et qui tout au début de leur mariage avait honte des peintures et des sculptures représentant

des nymphes encadrées et des Vénus en plâtre qui ornaient le logis...Il y avait surtout, sur la cheminée du salon, où elle occupait la place d'honneur, une réplique de l'Hermaphrodite qui avait le don de l'exaspérer.²⁹²

Et trouvera une façon tout à elle d'y remédier,

elle n'ose pas se plaindre tout haut de ces obscénités, mais s'emploie, en sous-main, à les reléguer peu à peu pour leur substituer des images plus décentes, tirées de l'ancien Testament ou de l'Histoire.²⁹³

Elle nourrit ces mêmes sentiments contrastés envers son fils et son œuvre, même après la mort de celui-ci. Dans sa correspondance avec Asselineau elle exprime toute sa désapprobation envers la publication d'une pièce dans les *Fleurs du Mal*,

Écoutez: après une longue nuit d'insomnie, où j'ai beaucoup pensé aux *Fleurs du mal*, où je les ai scrupuleusement ruminées, je viens vous demander de supprimer la pièce intitulée : le *Reniement de saint Pierre*. Comme chrétienne, je ne puis pas, je ne dois pas laisser réimprimer cela. Si mon fils vivait, certes, il n'écrirait pas cela maintenant, ayant eu, depuis quelques années, des sympathies religieuses. Si, de là-haut, il nous voit, s'il assiste à vos efforts, mes amis, à mon désir de perpétuer sa renommée, il ne pourra pas être mécontent de cette suppression, puisqu'il savait combien je l'avais blâmé, dans le temps. Je suis trop malheureuse, j'ai devant moi en perspective une

²⁹¹ Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, Paris, Maison Quantin, 1887, p. 231-322. Ce recueil a été voulu et édité grâce à Eugène Crépet qui a acheté les « principaux manuscrits de Baudelaire [...], à la vente après décès d'Auguste Poulet-Malassis qui, en sa triple qualité d'ami, d'éditeur et de créancier du poète, s'était fait donner par lui, ou, lui mort, par Mme Aupick, sa mère, la plupart de ses manuscrits littéraires. », p. 11.

²⁹² Jean Ziegler, « François Baudelaire (1759-1827), peintre et amateur d'art », op. cit., p. 110.

²⁹³ Ibidem, p. 110.

trop cruelle vie, pour ne pas chercher à échapper à un remords, et j'en aurais un, nécessairement, si je laissais imprimer cette pièce. Dans mon malheur, il me faut du moins le contentement de moi-même.²⁹⁴

Suite à la réponse d'Asselineau qui préfère ne rien publier que supprimer un bout de l'œuvre, elle change et approuve cette décision, condescendante, comme elle l'a été toute sa vie :

Vous m'avez écrit une lettre bien dure, puisque j'y trouve le mot de *démission*. Cette menace foudroyante aurait été faite sans doute pour m'ébranler, si ces mots magiques : *Charles n'est pas là pour se défendre*, n'avaient pas produit instantanément un revirement dans mes idées, et c'est instantanément aussi qu'avec des larmes, j'ai fait, devant son image, le sacrifice de mes scrupules et la promesse que sa pensée resterait intacte et serait reproduite telle qu'il l'a exprimée. Et c'est encore sous cette impression solennelle que je viens vous prier de conserver la pièce.

Sans le moindre petit grain de rancune et avec beaucoup d'affection, au contraire,
Votre vieille amie et mère.²⁹⁵

Les études récentes menées par Jean Ziegler²⁹⁶ sur François Baudelaire dans lesquelles il assemble tous les inventaires de la maison Baudelaire jusqu'en 1827,²⁹⁷ et de Jean Adhémar,²⁹⁸ qui approfondit le rapport de Charles et de son père lié au culte de l'image, donnent une nouvelle perspective d'approfondissement sur ce thème qui jouera un rôle important dans la vie créative du poète. Sa vision de l'univers de l'image serait née dès son plus jeune âge au contact de l'univers paternel :

²⁹⁴ Lettre à Asselineau, novembre 1868. *Charles Baudelaire*, étude biographique d'Eugène Crépet, revue et mise à jour par Jacques Crépet, suivie des « Baudelairiana » d'Asselineau, recueil d'anecdotes publié pour la première fois in-extenso et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire, Paris, Librairie Léon Vanier, 1906, p. 268-269.

²⁹⁵ Ibidem, Lettre à Asselineau, lundi 28 novembre 1868, p. 270.

En 2007, un collectionneur, Pierre Leroy, a découvert et acheté lors d'une récente vente aux enchères chez Sotheby's des manuscrits de Proust, une photo inconnue de Rimbaud et bien d'autres trésors. Ce qui nous intéresse est un dossier inédit concernant Baudelaire : un dossier sur son père, des lettres de Caroline Aupick, l'édition originale des *Fleurs du mal*, envoyée à Delacroix avec dédicace. Dans une des lettres, la mère de Baudelaire donne son opinion sur le livre qui est celui qui a rendu son fils célèbre : « *Les fleurs du mal*, qui ont causé un si grand émoi dans le monde littéraire, et qui renferment parfois, malheureusement, des peintures horribles et choquantes, ont aussi de grandes beautés. Il y a de certaines strophes admirables, d'une pureté de langage, d'une simplicité de forme qui produisent un effet poétique des plus magnifiques. Il possède l'art d'écrire à un degré éminent... Ne vaut-il pas mieux avoir trop de fougue et trop d'élévation artistique que stérilité d'idées et des pensées banales ? ». Philippe Sollers, « Baudelaire », *Le Journal du Dimanche*, 24 juin 2007.

Que d'encre a coulé sur cette mère bigote, peureuse, un peu lâche, que nous découvrons dans cette lettre sous un nouveau visage, une autre psychologie, celle d'une femme passionnée et amante de la vie dans toutes ses formes. Parlera-t-on prochainement du lien de Baudelaire au panthéisme hérité de sa mère ? De nouveaux horizons d'étude se dessinent.

²⁹⁶ Jean Ziegler, « François Baudelaire (1759-1827), peintre et amateur d'art », op. cit., p. 109-124.

²⁹⁷ Tout le mobilier et les œuvres d'art furent par la suite dispersés.

²⁹⁸ Jean Adhémar, « L'éducation artistique de Baudelaire faite par son père », *Gazette des Beaux-Arts*, XCIII, mars 1979, p. 125-134.

il veut glorifier le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion.²⁹⁹

Baudelaire considère son père un peintre de mœurs, ce qui est tout à fait vrai, celui-ci était peintre de gouache, avait illustré de dessins un livre, *La langue latine démontrée par des figures*, vers 1785-1795, et avait même été l'auteur d'un tableau ayant comme sujet des lesbiennes, un thème qui avait beaucoup intéressé Baudelaire et ses amis :

Il y a quelques mois, j'ai découvert chez un marchand du passage des Panoramas, un tableau de mon père (une figure nue, une femme couchée voyant deux figures nues en rêve). Je n'avais pas du tout d'argent, pas même pour donner des arrhes, et le torrent insupportable des futilités journalières m'a depuis fait négliger cela. Croyez-vous que plusieurs bévues de ce genre aient été commises ? Mon père était un détestable artiste ; mais toutes ces vieilleries là ont une valeur morale.³⁰⁰

Dans la lettre à sa mère du 1 septembre 1861, Baudelaire exprime sa déception sur la photographie, lui toujours attentionné aux expressions du monde artistique est aussi un bon dessinateur, au trait gros et rapide, il esquisse des autoportraits des corps de femme, comme celui de Jeanne Duval, sa maîtresse d'une vie.

La belle édition des *Fleurs* va très mal. Je m'y attendais. Avec des photographies de petite et de grande dimension, l'artiste ne peut pas se tirer d'affaire. C'est bien naturel. La photographie ne peut que donner des résultats hideux. De plus, j'ai bien peur pour *mon squelette*, et pour mes bouquets de *fleurs vénéneuses*. Je devrais dessiner moi-même.³⁰¹

²⁹⁹ *Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. La Pléiade, 1975-1976, I, p.701.

³⁰⁰ Lettre à sa mère du 30 décembre 1857, dans Baudelaire, Charles, *Lettres à sa mère*, coll. l'école des lettres, l'école des loisirs, Paris, 1998, p.110.

³⁰¹ Lettre à sa mère du 1 septembre 1861, *ibidem*, p. 161.



Fig. 23. François Baudelaire, une des illustrations de *La langue latine démontrée par des figures*, vers 1785-1795, (« Rue de Condé-Vicus »), coll. Particulière

Le souvenir du trait de François se retrouve chez Baudelaire qui nous restitue une quantité de dessins, tous parvenus grâce à la collection Poulet-Malassis qui passa par Jacques Crépet puis fut achetée par la suite par le collectionneur Armand Godoy et aujourd'hui conservés au Musée d'Orsay.

Les dessins de Baudelaire sont célèbres parmi ses amis et parmi les artistes. Daumier, qui en conserve quelques-uns – particulièrement un portrait de l'auteur par lui-même, qu'il compare pour la netteté de l'esprit aux portraits français du XVI^e siècle, de la collection du Louvre – a dit plus qu'une fois que si Baudelaire eût appliqué à la peinture les facultés qu'il a consacrées à la poésie, il eût été aussi grand peintre qu'il a été poète distingué et original.³⁰²

³⁰² Arlette Sérullaz, « À propos des dessins de Baudelaire », *Charles Baudelaire : manuscrits, dessins, photographie : [exposition présentée au Musée d'Orsay, Paris, du 19 juin au 3 septembre 1989]*, catalogue établi et réd. par Claude Pichois et al., Paris, Ministère de la culture de la communication des grands travaux et du bicentenaire, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989, Coll. *Les dossiers du Musée d'Orsay* 34, p.11.

Baudelaire cherchait sa propre image dans le dessin, il réalisa en effet de nombreux autoportraits. Cette quête le mena inévitablement à la photographie qui fut pour lui d'une grande importance, à travers elle il cherchait à recomposer sa propre image.



BAUDELAIRE PAR LUI-MÊME
Dessiné par Charles Baudelaire, gravé par Eugène Delaunay, Paris, 1860. Coll. Musée d'Orsay, Paris. www.musee-louvre.fr

Fig. 24. Dessin par Baudelaire, un autoportrait d 1860, coll. Musée d'Orsay

La lettre écrite à sa mère de Bruxelles en 1865, six ans après *le Salon*, est celle qui a fait voir sous un nouveau jour la relation du poète à la photographie:

Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crois bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas, et tous les photographes ont des manies ridicules; ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés; plus l'image est dure, plus ils sont contents. De plus, je voudrais que le visage eût au moins la dimension d'un ou deux pouces. Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin. Enfin, nous y penserons, n'est-ce pas?³⁰³

Baudelaire connaît les photographes présents sur le territoire, les supports photographiques et ce qu'il aime et n'aime pas de cette « humble servante ». Il abhorre l'hyperbole réaliste où le détail est métonymie d'un portrait qui devient autre, se substitue à son intention première et oublie son but qui est celui de rendre spirituelle l'image de soi ou d'une personne que l'on aime. Cette image qui un jour deviendra souvenir, doit suivre d'après lui des critères stylistiques et techniques bien précis. Baudelaire conçoit le calotype et les procédés du collodion comme étant les meilleures productions artistiques en photographie, le daguerréotype par contre n'est que l'instrument de la reproduction, c'est cette photographie qu'il déclame dans son *Salon* pour

qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.³⁰⁴

Wey opposé au daguerréotype, mais promulguant toutes les autres formes de support photographique, (papier, verre) a rencontré à cause de ses positions extrêmes, des problèmes à l'intérieur de la rédaction du journal *la Lumière* dont il quittera en effet la rédaction fin 1851.

³⁰³ Lettre à Madame Aupick, de Bruxelles, le 13 décembre 1865. *Baudelaire, Correspondance*, tome II, janvier 1832-février 1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collab. de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, Collection Bibliothèque de la Pléiade p.554.

³⁰⁴ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » dans *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 394-396.

Le daguerréotype est un peintre qui fait de très gros nez : comment douter de la sincérité d'un instrument qui dit avec si peu de scrupule *la vérité* sur les nez les plus augustes ? La vérité ! C'est depuis que la science et la philosophie ont découvert tant de *vérités* désagréables ou dégoûtantes, que ce mot est devenu un objet d'effroi. — Dire à quelqu'un ses *vérités*, c'est l'accabler d'injures ; — dire à un malade *la vérité* sur son état, c'est lui annoncer que la science humaine a prononcé sur lui sans appel, et comme elle se dit infallible... Mais le malade échappe la moitié du temps. En ce cas, la guérison, c'était la *vérité* de Dieu. Le daguerréotype, *la vérité* ! parce qu'il rend laid ? Eh bien, selon moi, c'est par là qu'il pêche et qu'il est infidèle : il est faux comme une statistique ; Je ne crois, qu'à mon corps défendant à une chose laide, et quand une pensée, une doctrine, une œuvre d'art s'offrent avec l'attrait de la beauté, je pense tout d'abord que la vérité n'est pas loin.

"— Telles sont, dit en soupirant le docteur, les illusions du spiritualisme ; elles s'étendent aux moindres choses, et embellissent tout..."³⁰⁵

La laideur qui se lit sur le daguerréotype ne plaît pas aux romantiques, c'est celle d'une hyper réalité sans voiles et sans mensonges, mais c'est surtout elle qui par un effet de grossissement, confère à une photographie une autre valeur. C'est l'image vue à la loupe qui devient synecdoque mais cette fois-ci d'une autre image, qui est à la fois culturelle mais aussi esthétique, trop voir signifie avoir du mauvais goût. Le poil ou la verrue devient, dans cette lecture à l'envers, métonymie d'une autre photographie, une image de la réalité qui rendra le portraituré laid et non conforme à lui-même car il est devenu, malgré lui, une hyperbole de soi-même et donc une autre personne qui ne correspond plus à la réalité :

Elle continuait à s'oublier dans le spectacle des figures blêmes, souriantes ou revêches que contenait l'album; elle s'arrêtait aux portraits de filles plus longuement, étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. Un jour même, elle se fit apporter une forte loupe, ayant cru apercevoir un poil sur le nez de l'Écrevisse. Et, en effet, la loupe montra un léger fil d'or qui s'était égaré des sourcils et qui était descendu jusqu'au milieu du nez. Ce poil les amusa longtemps. Pendant une semaine, les dames qui vinrent durent s'assurer par elles-mêmes de la présence du poil. La loupe servit dès lors à épilucher les figures des femmes. Renée fit des découvertes étonnantes ; elle trouva des rides inconnues, des peaux rudes, des trous mal bouchés par la poudre de riz.³⁰⁶

³⁰⁵ Francis Wey, « Histoire du Daguerrotypage & de la Photographie (1) : Comment le soleil est devenu peintre », *Le Musée des familles*, juin 1853, (20^e volume), p. 257-265.

³⁰⁶ Emile Zola, *La Curée*, (1871), Paris, Charpentier, 1895, p. 149-151. Dans ce passage, la protagoniste Renée feuillette, par ce geste elle subit l'action de voir photographiquement. Cette action est nouvelle dans la modalité de lecture. C'est une façon de lire qui est sujette à des rebondissements, on peut accélérer, s'arrêter à l'improviste sur un détail, revenir en arrière, tandis que lorsqu'on lit un texte écrit, l'action se passe de gauche à droite, du début vers une

En opposition à cette synecdoque amante du détail blafard et accusateur, la synecdoque révélatrice de bien d'autres réalités, cette fois-ci culturelles, dans une des ekphrasis de Wey relatant un voyage photographique du Baron Gros en Grèce et de sa découverte " synecdoque " une fois rentré chez lui :

Il y a quinze mois, M. le baron Gros, alors ministre plénipotentiaire en Grèce, fixa, par le moyen du daguerréotype, un point de vue pris à l'Acropole d'Athènes. Là se trouvaient disséminés des ruines, des pierres sculptées, des fragments de toute espèce. De retour à Paris, à la suite d'une mission délicate et honorablement remplie, M. le baron Gros revit ses souvenirs de voyage, et considéra, à l'aide d'une loupe, les débris amoncelés au premier plan de sa vue de l'Acropole. Tout à coup, à l'aide du verre grossissant, il découvrit sur une pierre une figure antique et fort curieuse, qui lui avait jusqu'alors échappé. C'était un lion qui dévore un serpent, esquissé en creux et d'un âge si reculé, que ce monument unique fut attribué à un art voisin de l'époque égyptienne. Le microscope a permis de relever ce document précieux, révélé par le daguerréotype, à sept cents lieues d'Athènes, et de lui restituer des proportions aisément accessibles à l'étude.

Ainsi, ce prodigieux mécanisme rend ce que l'on voit et ce que l'œil ne peut distinguer ; si bien que, comme dans la nature, le spectateur en se rapprochant plus ou moins, à l'aide de lentilles graduées, perçoit les détails infinis, quand l'ensemble des objets ne suffit plus à sa curiosité.

On conçoit que l'héliographie, s'exerçant sur une surface plane comme la toile d'un tableau, en reproduit l'image et l'effet avec une exactitude mathématique. Il y a là une précieuse ressource pour obtenir, à l'usage du graveur, des réductions excellentes ; mais la supériorité même du résultat condamne à périr comme insuffisante toute autre copie bornée à la seule imitation, sans coopération de la pensée qui rehausse d'un esprit particulier la traduction du modèle.³⁰⁷

La photographie « exacte » et ayant le flou d'un dessin » dont parle Baudelaire est sans aucun doute celle prise par Nadar en 1854 dans son atelier de la rue Saint-Lazare. Nadar la

fin et le rythme de la lecture est en général constant. Cette nouvelle approche est typiquement féminine et liée à son monde imaginaire et joueur, l'on regarde un livre, un album ou un journal au lieu de le lire, une « lecture féminine, que le jeu de la métaphore filée assimile par conséquent aux opérations et aux opérateurs de la photographie : lire sous la lampe, dans une chambre obscure, des livres illustrés d'images qui font naître symétriquement des images mentales dans l'imagination de la lectrice "impressionnable". » Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 53.

Zola découvre la photographie à 48 ans en 1888, et la même année il découvre aussi l'amour et la bicyclette ! La photographie suivait le thème récurrent du naturalisme, mais Zola s'en démarqua, la photographie représentât pour lui le futur, une nouvelle vision, sa photographie était proche de l'impressionnisme, il dira de lui « je suis un romantique, un constructeur ; mon naturalisme est la transposition vue au travers d'un homme ». Il prit ses premières photos à Médan, dans cette maison au bord de la Seine, entourée par un paysage liquide comme l'univers des impressionnistes. Il nous laisse 6.000 clichés sur plaque. Les sujets de ses photographies sont variés : sa famille, des paysages, des portraits de gens pris dans la rue et amenés dans son atelier à Médan, des vues des villes visitées en Italie en 1894, Venise, Rome, Florence. (« Emile Zola » dans la collection *Chambre noire*, une émission de Michel Tournier et Albert Plécy, avec la participation de Jean-Claude Leblond (le petit-fils de Zola) et l'écrivain Armand Lanoux, réalisation de Daniel Georgeot, production ORTF et PRD, Paris, 1969, (31.30 min.) ; ©INA 1974).

³⁰⁷ Francis Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts », *La Lumière*, n. 1, 9 février 1851, p.5.

considérerait comme ratée parce que bougée et nébuleuse, tandis que son ami l'estimait réussie et fidèle à l'image qu'il avait de soi.³⁰⁸



Fig. 25. Nadar, *Charles Baudelaire*, 1854,
épreuve sur papier salé, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Baudelaire connaissait aussi Etienne Carjat,³⁰⁹ un peu l'alter ego de Nadar, qui fut lui aussi acteur, caricaturiste, journaliste et photographe. Il avait de l'estime pour son œuvre,

³⁰⁸ « Tout au long de sa vie, Baudelaire semble avoir éprouvé le besoin de scruter son visage : les dessins qui subsistent illustrent, chacun d'une façon différente, l'intensité d'une observation dépourvue de complaisance. », Arlette Sérullaz, « À propos des dessins de Baudelaire », op. cit., p.12.

Mon cher Carjat,

Manet vient de me montrer la photographie qu'il portait chez Bracquemond ; je vous félicite et je vous remercie. Cela n'est pas parfait, parce que cette perfection est impossible ; mais j'ai rarement vu quelque chose d'aussi bien.

Je suis honteux de vous demander tant de choses, et j'ignore comment je pourrai vous remercier ; mais si vous n'avez pas détruit le cliché, faites-m'en quelques épreuves. Quelques, cela veut dire ce que vous pourrez.³¹⁰

Les portraits qu'Etienne Carjat fit de Baudelaire et Rimbaud sont remarquables et célèbres. Le cliché du portrait de Rimbaud est perdu, il ne reste que des reproductions sur papier.



Fig. 26. Etienne Carjat,
Portrait d'Arthur Rimbaud en 1872,
Photographie portrait-carte, coll. Département,
des Estampes et de la Photographie, BNF



Fig. 27. Etienne Carjat,
Portrait de Ch. Baudelaire, vers 1863
coll. Département des
Estampes et de la Photographie, BNF

³⁰⁹ Etienne Carjat (1828–1906), se spécialise dans le portrait, photographie une série avec le mime Debureau, ses photographies sont essentielles et dépourvues d'accessoires comme la plupart des photographes du second Empire. Nous n'avons hélas que très peu d'études de cet artiste resté dans l'ombre, mais la production que nous avons héritée de lui est caractérisé par une forte et intéressante sensibilité. Il apprend la photographie avec Pierre Petit en 1858 et ouvre son premier atelier au 56 de la rue Laffite à Paris en 1861. En 1875, il abandonne le métier pour devenir directeur du journal hebdomadaire *Le Boulevard*. En 1883, il publie son livre *Artiste et Citoyen*. S'il est une œuvre de Carjat qui retient l'attention, c'est ce fameux cliché de Rimbaud. Il semblerait que Paul Verlaine indiqua avoir lui-même conduit son ami Arthur à l'atelier du photographe en Octobre 1871. Tous trois faisaient partie du groupe des "Vilains Bonhommes" créé en 1869 par des poètes et artistes parnassiens (Banville, Fantin-Latour, Gill,...). Au cours de l'un de leur diner, fin Janvier 1872, la soirée tourne mal, et Rimbaud blesse Carjat avec une canne-épée. Suite à cet épisode Carjat brisera les clichés qu'il avait pris de son agresseur.

³¹⁰ Lettre à Carjat, [Paris] 6 octobre 1863, dans *Baudelaire, Correspondance*, tome II, janvier 1832-février 1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collab. de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, Collection Bibliothèque de la Pléiade, p. 322.

5.2 L'amitié de Baudelaire et de Nadar

Ils se connaissent en 1842 et leur amitié dura plus de vingt ans, jusqu'à la mort de Baudelaire. Nadar écrit un ouvrage sur son ami qui parut en 1911, *Charles Baudelaire intime : le poète vierge*. Le portrait qu'il fait de Baudelaire est farci d'anecdotes et de souvenirs qui les ont unis pendant une vie. Comme c'est le cas pour la rencontre de Baudelaire avec Jeanne Duval, à laquelle Nadar fut présent. Jeanne avait été une de ses maîtresses et il la présenta à son ami qui la trouvât « fort intéressante » et Nadar de commenter « la bête est partie ».³¹¹ Baudelaire dans ce portrait biographique est un homme seul, discret et réservé, ayant beaucoup de succès auprès des femmes, mais dont les dernières années ont été par contre caractérisées par une forte abstinence.

Baudelaire toujours en peine d'argent, demandera souvent de l'aide économique à son ami Nadar. Leur rapport est fraternel, confidentiel et tourne souvent au jeu et à la moquerie, tout en gardant animés, surtout de la part de Baudelaire, leurs échanges culturels.

[...] Il y a ici un café qui reçoit ton journal, de sorte que j'ai le plaisir de voir défiler sous mes yeux les folies, les injustices, les caresses aux imbéciles, et enfin toutes les bizarreries qui composent la nature exceptionnelle de Nadar. Dernièrement il t'est arrivé, en te moquant des gens qui ont eu ou qui ont la passion des chats, de confondre Poe avec Hoffmann. Sache qu'il n'y a pas de CHAT dans Poe, excepté un qu'on éborgne et qu'on pend, et dont le successeur, borgne aussi, sert à découvrir un crime. Plus récemment, je ne sais pourquoi, il t'a pris fantaisie, à propos d'un poète belge ou polonais, de me jeter un mot désagréable à la figure. Il m'est pénible de passer pour le Prince des Charognes. Tu n'as sans doute pas lu une foule de choses de moi, qui n sont que musc et que roses. Après cela, tu es si fou, que tu t'es peut-être dit : Je vais lui faire bien plaisir ! [...]³¹²

La poésie, « Le rêve du curieux », est publiée dans *Les fleurs du mal* avec le n. CXXV et c'est l'avant-dernière des *Fleurs du Mal*, le « Voyage » étant la dernière. C'est un sonnet et il se trouve dans la série de « La Mort ». Cette poésie dédiée à Nadar se réfère à la photographie. Elle a été envoyée à son éditeur Poulet-Malassis dans une lettre du 13 mars 1860,³¹³ pour qu'il la lise mais aussi pour partager sa déception car,

³¹¹ Nadar, *Charles Baudelaire intime : le poète vierge*, Paris, Obsidiane, 1985, p. 11.

³¹² Lettre à Félix Nadar, Honfleur, 16 mai 1859, dans *Baudelaire, Correspondance*, tome II, janvier 1832-février 1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collab. de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, Collection Bibliothèque de la Pléiade p. 573-574.

³¹³ À peine quelques mois après la publication de son *Salon 1859*. Voilà la raison pour laquelle une critique s'est penchée sur cette poésie mais aussi sur la lettre à sa mère du 13 décembre 1865, et a cherché de comprendre les sentiments apparemment contrastés de Baudelaire envers l'image argentique.

J'ai donné hier soir ce sonnet à Nadar ; il m'a dit qu'il n'y comprenait rien du tout, mais que ça tenait sans doute de l'écriture, et que des caractères d'imprimerie le rendraient plus clair. [...]³¹⁴

Ce sonnet est un hommage à l'ami Nadar, dont la dédicace originale était « À M. Félix Nadar » ; et dans la publication des *Fleurs du Mal* de 1861, donc suite au commentaire de Nadar, Baudelaire ne mettra que les initiales de son ami si peu ouvert à la poésie, « À F. N. ». D'après la lecture qu'en fait Jérôme Thélot, les initiales « F.N. » représenteraient un « logogriphe ». Cette dédicace, serait la

désignatrice d'un sens au-delà de sa lettre matérielle, comme la grande peinture. Baudelaire s'amuse de Nadar, et s'amuse de sa propre pensée : les initiales forment un rébus ouvrable, comme le poème lui-même est une allégorie chiffrée mais déchiffrable.³¹⁵

Cette ouverture, ce déroulement est le parcours que suit une photographie dans sa création, allant du déclic durant la séance de pose, de son impression au développement dans les bains chimiques, à son essorage, jusqu'à son exposition.

Le rêve du curieux

À M. Félix Nadar.

Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse,
Et de toi fais-tu dire : " Oh ! L'homme singulier ! "
- J'allais mourir. C'était dans mon âme amoureuse,
Désir mêlé d'horreur, un mal particulier ;

Angoisse et vif espoir, sans humeur factieuse.
Plus allait se vidant le fatal sablier,
Plus ma torture était âpre et délicieuse ;
Tout mon cœur s'arrachait au monde familier.

J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...

³¹⁴ Lettre à Auguste Poulet-Malassis, [Paris] 13 mars 1860, dans *Baudelaire, Correspondance*, tome II, janvier 1832-février 1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collab. de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 9-10.

³¹⁵ Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux », *Études photographiques*, n. 6, Mai 1999.

Enfin la vérité froide se révéla :

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore

M'enveloppait. - eh quoi ! N'est-ce donc que cela ?

La toile était levée et j'attendais encore.³¹⁶

Ce sonnet représente une séance de pose vécue par l'auteur. Nous y apprenons ce que Baudelaire ressent face à l'appareil photo : un mélange de peur et de désir, de sexualité et de mort, de vérité et d'idéal. Tout se passe en quelques instants, Baudelaire est assis sur son siège attendant « la douleur savoureuse » du lever du châssis, mais c'est aussi l'attente d'une rencontre, avec soi, l'amour ou la mort, et c'est sur ces trois champs sémantiques que se dénouent cette mise en scène. « Homme singulier », singulier en tant qu'unique, la référence est celle du cliché unique qui sera réalisé, cliché qui est le signifiant, et dont le signifié est l'instant unique, celui qui ne revient plus, car la photographie est un instant, un instant qui ne reviendra plus jamais.³¹⁷ La relation de la photographie à la mort était une allégorie déjà bien représentée au XIX^e siècle, soit en littérature, soit dans les portraits de morts, genre commercial qui était en vogue à l'époque, dans l'expérimentation de la photographie de phénomènes métapsychiques,

Aussi haïssable soit-elle, la photographie fournit un schème d'intelligibilité pour la connaissance des opérations de l'esprit, et pour interpréter la modernité telle qu'elle-même la détermine. Que "Le Rêve d'un curieux" soit simultanément modelé sur l'opération photographique et orienté par l'intention de comprendre les implications métaphysiques de celle-ci ? Cette hypothèse en tout cas est désormais assez justifiée pour qu'on s'emploie maintenant à mesurer sa fécondité.³¹⁸

Chaque instant est donc différent car déjà passé, d'où la singularité de l'homme, ici encadrée par des exclamations, une singularité qui s'identifie à l'instant dans lequel la plaque s'impressionne. Baudelaire enjambe son vers sur « J'allais mourir ». Mourir qui est aussi acte sexuel, orgasme. Les deux premières strophes sont caractérisées par des oxymores et des antithèses qui s'alternent, le poète-portraituré regarde le sablier se vider. Le sablier rappelle par sa symbolique le temps et la

³¹⁶ Copie autographe envoyée dans la lettre à Auguste Poulet-Malassis du 13 mars 1860, *ibidem*, p. 9-10.

³¹⁷ Claude Pichois suggère dans ses notes, (pp. 1095-1096), d'autres interprétations : « l'homme singulier » serait au fait Baudelaire lui-même, d'un de ses surnoms qui avait fait sa légende ; « J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore / M'enveloppait. - eh quoi ! N'est-ce donc que cela ? », serait une expression empruntée à une lithographie de Daumier montrant un gogo et un bonimenteur et ayant cette légende : « - Ah ! ça mais on ne voit rien dans votre lanterne magique ? – Un peu de patience ! le rideau n'est pas encore levé ». Cette interprétation correspond bien au destinataire de la poésie, moqueur des vices et des curiosités de la société. (« Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975-1976, p. 129-130).

³¹⁸ Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux », *Études photographiques*, n.6, Mai 1999.

mort. De l'attente il passe à l'acte dans les deux tercets. Et comme un enfant, il attend, avec haine et avidité, le lever du rideau ; de l'angoisse profonde et irraisonnable des deux quatrains l'on passe à une réalité fictive, celle du théâtre et du jeu exprimée dans les deux tercets. « La vérité froide se révéla », le châssis se lève et la plaque froide, parce que noire et encore vierge à la lumière³¹⁹. Après avoir éprouvé une angoisse extrême, Baudelaire se rend compte que rien ne s'est vraiment passé, que la mort même n'est rien, « J'étais mort sans surprise », tout comme un orgasme ou une séance de photographie, son étonnement lui fait dire « eh quoi ! N'est-ce donc que cela ? », et « j'attendais encore » pour recommencer et réitérer l'action.

L'avant-dernière poésie des *Fleurs du mal*, est dédiée à un photographe, la dernière, « Le Voyage » est dédiée à Maxime Du Camp, écrivain mais aussi photographe de voyage et qui illustre en 1852 le premier livre de photographie de voyage, *Nil, Egypte et Numibie*. Cela n'est évidemment pas un hasard, et cela prouve que le rapport de Baudelaire avec la photographie est bien plus important de ce que l'on a crû jusqu'à maintenant. Le voyage des *Fleurs du Mal* se termine par un autre voyage qui est ouverture vers le monde, à travers un regard qui balaye en panoramique tout ce qu'il peut embrasser pour, dans les dernières deux strophes, accéder au voyage le plus long et le plus lointain, où l'œil physique ne peut arriver :

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?

Il dédie ce poème à Du Camp, et le consacre guide qui le mènera « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau », là où l'inconnu et le nouveau représentent le goût pour l'aventure, la connaissance, la curiosité, « le rêve du curieux » qui est aussi la quête du collectionneur.

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre !

Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,

Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,

³¹⁹ Tout support argentique est photophobique/photosensible et une fois exposé aux rayons de la lumière il s'imprègne à l'instant, ses iodures d'argent réagissent et modulent les différents strates de gris.

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !³²⁰

Ce poème débute par ce que l'on pourrait considérer une deuxième dédicace « pour l'enfant », l'enfant Du Camp, l'enfant explorateur d'un monde vierge. Les deux premiers vers de cette strophe projettent par un jeu de correspondances et d'antithèses le petit, « l'enfant », au grand, « l'univers » « vaste », dans le cœur (de l'enfant) des « cartes et estampes » et dans le ventre de son (de l'enfant) « appétit ». Et par un effet de miroir les deux autres vers répètent les oppositions « le monde est grand » grâce à la lumière et « le monde est petit » par le souvenir de la vue, à travers les yeux ; et nous voilà dans la chambre noire du cerveau, déjà évoquée dans la *Morale du Joujou*,

Tous les enfants parlent à leurs joujoux; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau.³²¹

La première strophe est une métaphore filée de la photographie. L'amour envers la conquête de ce monde qui commence par l'étude de cartes et d'estampes, le mène à reproduire cet univers qui est égal à son désir. La réalité, « le monde », reproduit par l'agrandisseur devient grand, et l'on peut aussi en choisir la dimension ; la première lecture d'une photo, comme celle d'un tableau passe par le détail,³²² pour ensuite s'en éloigner et embrasser l'ensemble qui devient évocation, souvenir et à ce point, une fois que nos yeux l'ont pris et compris, il apparaît « petit ! »

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,

L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !

Aux yeux du souvenir que le monde est petit !³²³

³²⁰ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975-1976, I, p. 129-130.

³²¹ Charles Baudelaire, « Morale du joujou » dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. La Pléiade, 1975-1976, II, p. 582. « Cette métaphore photographique pour désigner l'esprit est devenue dès le milieu du siècle un poncif un cliché dans les caricatures qui raillent l'activité du photographe : mais c'est elle qui sert sérieusement à Baudelaire dans *Morale du joujou*, ce grand texte d'examen de soi où, parlant des enfants, il évoque " la chambre noire de leur petit cerveau » (Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux », *Études photographiques*, n. 6, Mai 1999). La *Morale du Joujou* est inspirée à un souvenir d'enfance de Baudelaire, le souvenir de cette grande pièce emplie de jouets dans la maison d'une amie de sa mère où il put jouer tout un après-midi.

³²² Ce principe de lecture d'un tableau a été établi par Diderot, (1713-1784), il conseille de procéder à une ekphrasis de la manière suivante : on commence par le coin du bas, de droite à gauche et ensuite on entre dans le tableau en remontant jusqu'à son centre. Comme un promeneur, on suit un cheminement dans le tableau. C'est ainsi que petit à petit l'on est absorbé par le tableau et l'on en déchiffre les codes et l'on peut passer à leur lecture et analyse. Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres complètes*, introductions de Roger Lewinter, Paris, Club français du livre, 1969

³²³ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes* par Claude Pichois, op. cit.

La photographie est devenue, en peu de décennies, aussi symbole, allégorie, métaphore, langage des poètes et des gens ordinaires, archétype d'une société.

5.3 Le Salon de 1859

Le Salon de 1859 de Baudelaire a sûrement été inspiré d'une part de son amitié pour Nadar et d'autre part des réflexions qui se faisaient sur ce sujet et lui, Baudelaire, déjà critique d'art passionné, sincère, mais surtout sans condescendance envers les artistes et leurs œuvres, devait en quelque sorte donner son opinion sur la photographie. Il rejoint, sur la dualité de la photographie, la pensée de Nadar : le monde des Arts opposé à l'industrie des photographes-commerçant ; une photographie produit unique par le choix de son instant et de sa stylistique opposée à un produit simplement commercial voué à la vente sérielle, où la qualité n'est pas l'attribut principal ; une photographie avec une éthique où l'intention de l'opérateur est de créer pour la beauté de la « poésie » opposée à celle d'un opérateur, esclave du « progrès », dont la finalité est commerciale ; et enfin la dualité d'un public, celui qui sait choisir et s'émeut face à la « beauté » opposé à celui qui s'épate seulement face à « que ce qui est étonnant » et à la mode.

Baudelaire emprunte à Nadar des terminologies et des périphrases

L'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études.³²⁴

Il emprunte « la servante » à Théophile Gautier³²⁵

Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante.³²⁶

Il emprunte à Nadar et peut-être aussi à Töpffer, mais sûrement à une critique en vogue à l'époque, celle qui attaquait un public aveugle, qui s'était enrichi en trop peu de temps, sans une

³²⁴ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, éd. du Seuil, 1968, p. 396.

³²⁵ « On a prétendu que la photographie nuisait à l'art et en abaisserait le niveau. Jamais allégation ne fut plus dénuée de fondement. La photographie est au contraire la très-humble servante, l'esclave dévouée de l'art ; elle lui prend des notes, elle lui fait des études d'après nature ; pour lui, elle se charge de toutes les besognes ennuyeuses et pénibles ; sa boîte sur le dos elle parcourt la vallée et la montagne, le désert et la cité, le vieux monde et le nouveau monde, encapuchonnant sa tête du voile de lustrine noire à chaque beau site, à chaque édifice curieux, à chaque ruine racontant les secrets du passé. » Théophile Gautier, « Exposition photographique », *L'Artiste*, 6e série, 13e livraison, 8 mars 1857, p. 194.

³²⁶ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, par Marcel A. Ruff, op. cit., p. 396.

vraie identité, et sans une vraie histoire, soumis aux lois des changements qui broyaient les élans artistiques et les épanouissements créateurs, et voué aux modes capricieuses et instables³²⁷

Le public? En aucun temps, et pas même dans le nôtre, malgré le progrès des lumières, le public ne s'élève au-dessus de l'idée que je combats. Pour lui, le comble de l'art, c'est la perfection de l'imitation matérielle. Il admet bien que le peintre peut représenter des fictions, il admet aussi qu'il compose, c'est-à-dire qu'il arrange, choisisse et dispose les objets à son gré; mais quant au mérite artistique de chacun de ces objets imités, il le mesure invariablement d'après le degré de ressemblance matérielle qu'il suppose exister entre ces objets et les objets réels dont ils sont la représentation. Et non-seulement il voit là le but de l'art, mais c'est là qu'il en voit la difficulté et non-seulement c'est là qu'il en voit la difficulté, mais il lui arrive constamment d'admirer le difficile, le laborieux, le fini, le lèché, précisément parce qu'ayant conclu constamment du vrai à la difficulté, il finit par s'embrouiller, et conclut de la difficulté au vrai. C'est pour cela qu'on l'appelle le bon public.³²⁸

Dans une lettre du 14 mai 1859 il confie à Nadar,

[...] j'écris maintenant un Salon sans l'avoir vu. Mais j'ai un livret. Sauf la fatigue de deviner les tableaux, c'est une excellente méthode, que je te recommande. On craint de trop louer et de trop blâmer ; on arrive ainsi à l'impartialité. [...].³²⁹

Comme Denis Diderot dans son Salon de 1763, qui avoue écrire ses ekphrasis sans avoir toujours vu les œuvres, et réfléchit, en outre, sur le fait que ses lecteurs, abonnés à la *Correspondance littéraire* de Grimm, sont pour la plupart des grands seigneurs, princes, rois,

³²⁷ La Société française de Photographie, consciente de tous ces problèmes, alors qu'elle se préparait à sa première exposition officielle, voulait se préparer pour ne pas se trouver en difficulté par la suite. « L'objectif de la SFP, qui s'aligne sur les rapports d'expositions de son président et de son vice-président, est donc le suivant : opérer une sélection entre les vrais photographes, ceux animés par le sentiment de l'art, et les autres, les " faux frères " comme les appelle Périer, dont les travaux et les expositions sauvages aux carrefours des grands boulevards déshonorent la photographie et corrompent le goût du public. Le système des expositions est alors identifié comme étant le plus propre à populariser l'idée d'art en photographie, permettant ainsi l'éducation du public en n'exhibant que des œuvres de qualité. Un soutien de la part de l'administration serait, dans ce cadre, le bienvenu. Pour la SFP, les ministères concernés par les questions artistiques se doivent, par leurs actions, leurs infrastructures et leurs institutions, de soutenir et de cautionner cette reconnaissance du travail et concourir par là aux progrès de la photographie. » Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *Etudes photographiques*, n. 8, novembre 2008.

³²⁸ Töpffer Rodolphe, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*, op. cit., p.128-129.

³²⁹ Le Salon dont il parle est celui de 1859. Lettre à Félix Nadar, Honfleur, le 14 mai 1859, dans *Baudelaire, Correspondance*, par Claude Pichois, op. cit., p.575.

d'Europe surtout du Nord, qui eux aussi, mais pour des raisons géographiques, ne verront peut-être les tableaux exposés que par ses descriptions.³³⁰

Diderot aimerait écrire du bien sur tout le monde mais pour ce faire il faudrait avoir

Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin [...]

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit ; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides.³³¹

Le jeu de la prétéition domine dans l'ekphrasis, on nie la parole, on évoque le silence, mais on finit par parler et décrire. Dans cette situation l'écriture peut arriver là où la peinture ne peut pas, là où l'image est imaginée, mais bien vite le texte devient narration autant chez Diderot³³² que chez Baudelaire.

Le Salon de 1859, en effet, se présente moins comme un catalogue détaillé que comme une promenade philosophique, une exposition des conceptions esthétiques de Baudelaire qui s'appuie sur l'état de la peinture contemporaine, comme le lui a demandé le directeur de la *Revue française*. "Le public moderne..." ne déroge pas à la règle : aucun photographe n'est évoqué, aucune photographie en particulier n'a retenu l'attention de Baudelaire.³³³

³³⁰ Louis Marin (*Des pouvoirs de l'image*, éd. du Seuil, Paris, 1993) se pose la question en citant J.L. Austin : « How to do things with words ? » (Oxford University Press, 1962). Et la question comment « parler de ces tableaux, de ces objets absents [...] pour les faire revenir en image, comme des images dans l'écriture d'abord, dans la lecture ensuite du texte dans cette autre forme de présence intérieure, fantomatique, imaginaire avant d'être fantastique, imaginaire ou idéale : présence en représentation, dite « image », de représentations de peinture ? » et « quel langage trouver ou construire, suffisamment docile ou plastique, qui, en mettant en mots l'image dans sa représentation peinte ou sculptée, en capte les pouvoirs propres ? Lesquels, à vrai dire ? » et Diderot qui n'avait pas vu les tableaux, en a entendu parler, a pris des notes, « transcrit [...] sa mémoire d'objets *absents* pour des absents qui désirent voir ces objets et les investir de toutes les passions imaginables ». Mais comment décrire une image, comment décrire un tableau que l'on n'a pas vu et pour lequel un qui ne l'a pas vu ? Impuissance de l'écrivain face à l'objet absent. Lorsque Diderot utilise l'expression « il me semble » ou « il ressemble » il se trouve face au fictif, le réel étant bien loin de là. « Défaillance de mimesis dont les pouvoirs sont creusés de l'absence du réel. » et l'écriture ne suffit pas car elle devrait faire « voir le tableau ».

³³¹ Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres complètes*, R. Lewinter, Paris, Club français du livre, 1970, p.394.

³³² Le tableau devient un décor où l'écriture se laisse aller à sa propre fantaisie, Diderot utilise le mot « imaginez » alors que la plupart du temps les ekphrasis commencent par des « voyez ». Diderot à travers son descriptif narratif conserve l'effet pathétique des acteurs du récit, « la *mimesis* représente ce qu'elle voit tandis que la *phantasia* représente ce qu'elle ne voit pas. » (Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, éd. du Seuil, 1993).

³³³ Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *Etudes photographiques*, n. 8, novembre 2008.

Baudelaire, par contre, avait bel et bien vu le Salon de 1859, il y a fait « une visite, une seule » et tout de suite après il est parti pour Honfleur, dans la maison de sa mère. Il en parle dans une autre lettre envoyée à Nadar deux jours plus tard :

Quant au Salon, hélas ! Je t'ai un peu menti, mais si peu ! J'ai fait une visite, UNE SEULE, consacrée à chercher les nouveautés, mais j'en ai trouvé bien peu ; et pour tous les vieux noms, ou les noms simplement connus, je me confie à ma vieille mémoire, excitée par le livret. Cette méthode, je le répète, n'est pas mauvaise, à la condition qu'on possède bien son personnel

Entre autres choses vraiment distinguées qu'on ne remarquera pas, remarque dans une grande salle carrée, au fond à gauche, où l'on a entassé des paquets de choses religieuses impayables, deux petits tableaux.

L'un : 1215, *Les Sœurs de charité*, par Armand Gautier.

L'autre : 1894, *L'Angélu*, par Alphonse Legros. – Ce n'est pas d'un style extrêmement élevé ; mais c'est très pénétrant.

Dans la sculpture, j'ai trouvé aussi (dans une des allées du Jardin, pas très loin d'une issue) quelque chose que l'on pourrait appeler de la *sculpture-vignette-romantique*, et qui est fort joli : une jeune fille et un squelette s'enlevant comme une Assomption ; le squelette embrasse la fille. Il est vrai que le squelette est esquivé en partie, et comme enveloppé d'un suaire sous lequel il se fait sentir. - Croirais-tu que trois fois déjà j'ai lu, ligne par ligne, tout le catalogue de la sculpture, et qu'il m'est impossible de trouver quoi que ce soit qui ait rapport à cela ? Il faut vraiment que l'animal qui a fait ce joli morceau l'ait intitulé *Amour et gibelotte*, ou tout autre titre à la *Compte-Calix*, pour qu'il me soit impossible de le trouver dans le livret. Tâche, je t'en prie, de savoir cela ; le sujet, et le nom de l'auteur.³³⁴

³³⁴ Lettre à Félix Nadar, Honfleur, le 16 mai 1859, dans *Baudelaire, Correspondance*, par Claude Pichois, op. cit., p..578.

Salon de 1859. Lettre de C. Baudelaire à M. le Directeur de la revue française³³⁵

2. Le public moderne et la photographie

Mon cher M***, si j'avais le temps de vous égayer, j'y réussirais facilement en feuilletant le catalogue et en faisant un extrait de tous les titres ridicules et de tous les sujets cocasses qui ont l'ambition d'attirer les yeux. C'est là l'esprit français. Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement peintres. Quelquefois même, mais toujours en France, ce vice entre dans des hommes qui ne sont pas dénués de talent et qui le déshonorent ainsi par un mélange adultère. Je pourrais faire défiler sous vos yeux le titre comique à la manière des vaudevillistes, le titre sentimental auquel il ne manque que le point d'exclamation, le titre calembour, le titre profond et philosophique, le titre trompeur, ou titre à piège, dans le genre de Brutus, lâche César! "O race incrédule et dépravée! dit Notre-Seigneur, jusques à quand serai-je avec vous? Jusques à quand souffrirai-je?" Cette race, en effet, artistes et public, a si peu foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre; et quel sucre, grand Dieu! Je vous signalerai deux titres de tableaux que d'ailleurs je n'ai pas vus: Amour et Gibelotte! Comme la curiosité se trouve tout de suite en appétit, n'est-ce pas? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour et l'idée d'un lapin dépouillé et arrangé en ragoût. Je ne puis vraiment pas supposer que l'imagination du peintre soit allée jusqu'à adapter un carquois, des ailes et un bandeau sur le cadavre d'un animal domestique; l'allégorie serait vraiment trop obscure. Je crois plutôt que le titre a été composé suivant la recette de Misanthropie et Repentir. Le vrai titre serait donc: Personnes amoureuses mangeant une gibelotte. Maintenant, sont-ils jeunes ou vieux, un ouvrier et une grisette, ou bien un invalide et une vagabonde sous une tonnelle poudreuse? Il faudrait avoir vu le tableau. - Monarchique, catholique et soldat! Celui-ci est dans le genre noble, le genre paladin, Itinéraire de Paris à Jérusalem (Chateaubriand, pardon! les choses les plus nobles peuvent devenir des moyens de caricature, et les paroles politiques d'un chef d'empire des pétards de rapin). Ce tableau ne peut représenter qu'un personnage qui fait trois choses à la fois, se bat, communité et assiste au petit lever de Louis XIV. Peut-être est-ce un guerrier tatoué de fleurs de lys et d'images de dévotion. Mais à quoi bon s'égarer? Disons simplement que c'est un moyen, perfide et stérile, d'étonnement. Ce qu'il y a de plus déplorable, c'est que le tableau, si singulier que cela puisse paraître, est peut-être bon. Amour et Gibelotte aussi. N'ai-je pas remarqué un excellent petit groupe de sculpture dont malheureusement je n'avais pas noté le numéro, et quand j'ai voulu connaître le sujet, j'ai, à quatre reprises et infructueusement, relu le catalogue. Enfin vous m'avez charitablement instruit que cela s'appelait Toujours et Jamais. Je me suis senti sincèrement affligé de voir qu'un homme d'un vrai talent cultivât inutilement le rébus.

³³⁵ Je transmets en entier le texte « Le public moderne et la photographie ». Le *Salon de 1859* est divisé en neuf parties et a été publié dans la *Revue Française*, Paris, 10 Juin -20 Juillet 1859.

Je vous demande pardon de m'être diverti quelques instants à la manière des petits journaux. Mais, quelque frivole que vous paraisse la matière, vous y trouverez cependant, en l'examinant bien, un symptôme déplorable. Pour me résumer d'une manière paradoxale, je vous demanderai, à vous et à ceux de mes amis qui sont plus instruits que moi dans l'histoire de l'art, si le goût du bête, le goût du spirituel (qui est la même chose) ont existé de tout temps, si Appartement à louer et autres conceptions alambiquées ont paru dans tous les âges pour soulever le même enthousiasme, si la Venise de Véronèse et de Bassan a été affligée par ces logogripes, si les yeux de Jules Romain, de Michel-Ange, de Bandinelli, ont été effarés par de semblables monstruosités; je demande, en un mot, si M. Biard est éternel et omniprésent, comme Dieu. Je ne le crois pas, et je considère ces horreurs comme une grâce spéciale attribuée à la race française. Que ses artistes lui en inoculent le goût, cela est vrai; qu'elle exige d'eux qu'ils satisfassent à ce besoin, cela est non moins vrai; car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance. Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience.

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.

Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. It is a happiness to wonder, "c'est un bonheur d'être étonné"; mais aussi, it is a happiness to dream, "c'est un bonheur de rêver". Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable.

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci: "Je crois à la nature et je ne crois

qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art, c'est la photographie." A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de vouloir bien continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l'art sublime du comédien. Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. Et qu'on ne dise pas que les enfants qui reviennent de l'école prenaient seuls plaisir à ces sottises; elles furent l'engouement du monde. J'ai entendu une belle dame, une dame du beau monde, non pas du mien, répondre à ceux qui lui cachaient discrètement de pareilles images, se chargeant ainsi d'avoir de la pudeur pour elle: "Donnez toujours; il n'y a rien de trop fort pour moi." Je jure que j'ai entendu cela; mais qui me croira? "Vous voyez bien que ce sont de grandes dames!" dit Alexandre Dumas. "Il y en a de plus grandes encore!" dit Cazotte.

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à

fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous!

Je sais bien que plusieurs me diront: "La maladie que vous venez d'expliquer est celle des imbéciles. Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie?" Je le sais, et cependant je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule. Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier; on peut constater le désastre. De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait; mais que dis-je! Connaît-il encore ce bonheur?

L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel?³³⁶

³³⁶ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, par Marcel A. Ruff, op. cit., p. 394-396

Troisième Partie
L'atelier du photographe



Fig. 28. Nadar, *Atelier Nadar*, 35 Blvd des Capucines, années 1860 env., fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF



Fig. 29. Nadar, *Atelier Nadar*, 51 rue d'Anjou, années 1870 env., fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Chap. 6

L'atelier du photographe

Comment se fait le portrait d'une jolie femme aujourd'hui.
...À cinq francs et au-dessus.

Aujourd'hui vous êtes femme, jolie, cela va sans dire, et vous voulez faire faire votre portrait ; tout naturellement vous songez à la photographie, dont tout le monde vous parle.

Vous vous faites donc conduire chez un photographe ; vous montez cinq étages, et vous arrivez tout essoufflée dans une sorte de cage vitrée, prise en saillie sur un toit où le vent souffle et la pluie ruisselle en hiver, où le soleil darde en été ; au milieu se dresse un fauteuil d'opérateur surmonté d'une tige de fer avec un tampon ; en entrant là vous éprouvez cette répugnance instinctive analogue à celle que cause le salon d'un dentiste.

Un monsieur que vous ne connaissez pas s'empare de vous comme d'une proie, vous fait asseoir, vous palpe, vous manie à son gré, vous faisant pencher la tête, plier un bras, étendre l'autre, rentrer vos jambes, sous prétexte d'éviter les raccourcis. On étend derrière vous une enseigne de cabaret représentant un jardin riche, on vous accoude sur une table portant un pot de fleurs fanées, on vous met dans la main un roman de Paul de Kock pour vous donner un air sérieux, l'on vous visse le tampon derrière la tête, et l'on vous prie de ne plus bouger.

Cependant la lumière de la cage vous éblouit ; mais, ne pouvant baisser les paupières, vous clignez les yeux, vous grincez de la bouche, tous les muscles de la face se contractent ; la roideur de la pose vous donne une crampe aux bras ou dans les jambes...

Mais vous tenez bon.

On ôte la plaque, on la passe au bain, on tire l'épreuve et l'on vous apporte votre portrait.

Horreur ! Horreur ! Horreur ! Quoi ! Cette chose noire, charbonnée, ce fantôme dans cette cave, ce visage tiré, ces yeux éteints, ces rides dures, ce gros nez, ces grosses mains, ces gros genoux, c'est moi ? Que faire cependant, il est convenu qu'une photographie est un chef-d'œuvre de ressemblance ! Vous payez.

Et vous revenez triste à la maison. Suis-je donc déjà si vieille ? Quelques amis vous consolent. « C'est une mauvaise épreuve, un mauvais photographe... » Et vous enfouissez ce portrait au plus profond de vos tiroirs, vous n'y touchez plus et finissez par l'oublier.

Mais, aux jours des rangements solennels, quand par hasard votre main rencontre la boîte froide qui renferme ce portrait, vous sentez votre cœur se serrer comme si vous touchiez un tombeau ... celui de vos illusions!... Rassurez-vous, madame, ce portrait ne vous a jamais ressemblé.³³⁷

³³⁷ Marcelin, « À bas la photographie !!! », *Journal amusant*, 6 septembre 1856, Paris, Aubert et C^{ie}, 1856-1933, p. 2-3, directeur-fondateur : Ch. Philipon. Porte jusqu'en mars 1862 un rappel en tête du titre précédent : *Journal pour rire*, le

Ce récit parodique³³⁸, accompagné par des dessins, illustre d'une façon brève et humoristique plusieurs aspects concernant la photographie de portrait au XIX^e siècle. Déjà lors de la séance du 19 août 1839, plusieurs politiciens demandèrent à Arago s'il était possible de faire son propre portrait avec ce procédé. L'intérêt de se faire portraiturer, tirer un portrait a été tout de suite une priorité, et c'est bien ce fort désir qui a fait naître, d'une part un marché économique important (à Paris l'on a produit cent mille daguerréotypes seulement pour l'an 1849) et d'autre part une technologie améliorant jour après jour ses inventions. Plusieurs figures professionnelles nouvelles ou venant de métiers voisins ont été impliquées, avec la contribution de nouveaux courageux investisseurs. Les besoins de ce marché grandissaient rapidement, et celui du portrait fut le plus important dans les 50 premières années de vie de la photographie.

6.1. L'atelier, le photographe, le client et les modèles: mises en scène et espaces

Les photographes choisissent les endroits où le soleil frappe le plus longtemps mais qui sont aussi exposés aux intempéries les plus rudes. Ils installent leurs ateliers dans des espaces

sous-titre varie. Dans cette parution le sujet de la caricature est la photographie, une note sur la première page mentionne le fait que la photographie que fait Nadar n'est pas visée par la caricature. L'auteur des dessins et des textes, Marcelin, s'en prend à la photographie la plus banale et commerciale qui oublie d'avoir en face d'elle des êtres humains et non pas des objets à modeler pour ses propres finalités.

³³⁸ La typologie de photographes attaquée est celle des daguerréotypeurs, tout comme dans le texte de Jules Champfleury « Le Daguerréotype », conte faisant partie d'un recueil *Les bons contes font les bons amis*, (Paris, éd. Truchy, 1863). Ce conte est paru en 1863 alors que le daguerréotype n'avait plus de marché et était une technique désormais désuète. Ce choix, voulu par l'auteur, est dû au fait qu'on lui avait trop souvent reproché d'être réaliste comme un daguerréotype, il répond par cette caricature à ces critiques. (Le texte qui le consacre comme père du mouvement réaliste, *Le Réalisme*, est publié en 1857). Champfleury rejoint en 1851 la Société héliographique, il n'était pas contre la photographie mais les contrastes qu'il eut avec Nadar influencèrent probablement et en partie son rapport à la photographie. Néanmoins « Le Daguerréotype » analyse d'un ton léger et ironique, à travers des stéréotypes, toutes les hantises et les superstitions liées à la photographie de portrait au daguerréotype. Un jeune perruquier du Midi, Carcassonne, vient s'installer à Paris et s'improvise daguerréotypeur. Il a un soin particulier pour son portement et son vestiaire, ce qui attire sur lui les premiers clients et les regards du voisinage qui bien vite le considère un artiste. Le malencontreux premier client, M. Balandard, arrive, le dialogue et les actions entre les deux reprennent tous les clichés en vogue sur ce sujet. « - Nous allons vous faire, monsieur, un admirable portrait. On ne vous reconnaitra pas. - Mais à quoi bon faire un daguerréotype, s'écrie M. Balandard, si on ne me reconnait pas ? » (p.56), Carcassonne lui arrange les cheveux et le saupoudre de riz (pratique courante lors des prises de vue, alors qu'elle était utilisée autant pour donner plus de lumière au visage que pour effacer toute impureté de la peau, le visage prenait un teint blanc comme la mort. Ce maquillage renvoie à un rapprochement à la mort). « - Que les paupières restent immobiles ! Attention ! Ne bougez pas ! » (p.58), l'immobilité requise était ordonnée par ces impératifs, « Ne bougez pas ! » et « Ne bougez plus ! » qui sont répétés à plusieurs reprises durant une séance de prise de vue. Seulement que cette fois-ci la séance prend une tournure un peu insolite, le jeune perruquier-daguerréotypeur, ne connaissant pas son nouveau métier, doit refaire jusqu'à 50 essais pour une séance qui durât trois heures, pour finalement « obtenir une sorte de portrait fort embrouillé, une merveille pourtant en regard des premières noirceurs ». Mais le pire est que M. Carcassonne, sortant de son drapeau noir et avec la dernière plaque dans ses mains, ne trouve plus son client, il entend seulement sa voix. Le corps du client avait disparu. Il s'était passé une chose incroyable, à chaque prise de vue une partie du corps de M. Balandard s'était imprégnée sur la plaque, une fois le nez, une autre fois un bras et ainsi de suite, son corps morcelé s'est démultiplié en plusieurs fragments sur les plaques et de lui il ne restait désormais que la voix. L'immobilité forcée, le pouvoir du daguerréotypeur sur son client-proie, le daguerréotype pointé comme un canon, la disparition du client, apparentent ce processus à la magie, à la théorie des corps éthériques et à la mort. Malgré la gravité de l'épisode et des réalités sous-jacentes, ce récit, agrémenté par des dessins de Morin et scandé par un rythme humoristique, nous fait pourtant bien sourire.

comprenant de grandes verrières ou des terrasses. La montée des escaliers, une montée aux derniers étages pour arriver aux ateliers des photographes.

La montée vers les étages supérieurs demande un effort sur soi. L'ascension représente une démarche volontaire. L'individu qui l'entreprend assume un détachement de la réalité, un dépassement. Il s'élève. Bachelard voit dans l'escalier un "signe de l'ascension vers la plus grande solitude"³³⁹

Les ateliers sont tributaires mais aussi dépendants du soleil et des conditions atmosphériques, et ce fut sur cette dépendance que les affaires des ateliers menaient leur train,

Ici il fait affreusement mauvais ; pluie, froid temps sombre, ce qui explique le peu d'empressement du client. Cela est si vrai que Paul a été obligé d'en remettre un à un autre jour ; il ne pouvait réaliser les clichés.³⁴⁰

Ce ne fut que dès la deuxième moitié du siècle,³⁴¹ avec les progrès de la lumière artificielle, que les rayons d'action de la prise de vue en photographie s'élargirent et se diversifièrent.

À la sortie de l'Opéra, les Parisiens sacrifient à la mode de se faire tirer le portrait face à l'énorme réflecteur. Après le spectacle, ils passent à leur tour sous les feux de la rampe, composent des personnages. En introduisant cette projection, ce jeu, la photographie prolonge la magie du spectacle, entretient l'ambiguïté entre la réalité et la fiction et contribue sans doute à accentuer son caractère illusionniste.³⁴²

Delacroix, qui remonte chercher ses lunettes le 18 juin 1854 chez Eugène Durieu, se souvient de la fatigue de remonter, par deux fois le même après-midi, toutes les marches qui le séparent de son photographe,

³³⁹ Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Collection Histoire des hommes, Presses de la Renaissance, 1984, p. 41.

³⁴⁰ Nafr 25010 (f. 110), *fonds Nadar*, Département des Manuscrits, BNF. Léon Noël, qui a temporairement assumé le rôle du superviseur dans l'atelier Nadar, lors d'une absence de Félix et de sa femme, Ernestine, tous les deux en voyage à l'étranger, entretient une correspondance avec son ami pour le mettre à jour du travail quotidien dans l'atelier.

³⁴¹ Grâce aux progrès dans l'industrie de l'électricité, à la découverte de nouvelles lampes et aux premiers flashes au magnésium. Des photographes comme Félix et Paul Nadar contribuèrent de façon importante à la réalisation des premières photographies à la lumière artificielle, Nadar réalisa les premières photographies à la lumière artificielle dans les souterrains de Paris en 1861, tandis que Paul inventera un flash au magnésium, dans les années 1870, qu'il utilisera pour réaliser ses photographies de scène dans les théâtres.

³⁴² Nous sommes dans les années 1880. Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op.cit., p.84.

Huet m'a mené chez lui : je m'y suis aperçu que j'avais oublié mes lunettes, et suis revenu, tout courant et fatigué, les reprendre au septième étage de Durieu.³⁴³

Cinq, six étages c'est long, surtout lorsque l'on s'est habillé en vêtement du dimanche avec des bottines, des robes et des accessoires, des costumes, les cheveux bien coiffés, maquillés, tous guindés pour une séance de portrait, pour une séance qui figera pour toujours sur un daguerréotype ou une plaque en verre le souvenir du plus beau moment de soi.

Arrivés là, en sueur, tout essoufflés, surmenés et de plus dans un lieu peu confortable, un étranger, car le photographe en est un, vu qu'il est tout simplement un commerçant auquel le client fait référence, commence à le toucher, il

vous palpe, vous manie à son gré, vous faisant pencher la tête, plier un bras, étendre l'autre.³⁴⁴

Car le photographe doit trouver la bonne pose, une pose hélas pas toujours naturelle. Son but est de mettre en évidence et en valeur les meilleures parties du corps de son client, et d'éviter les grimaces dues à l'éblouissement des lumières artificielles et du soleil, cet éclairage tant recherché contribue hélas à mortifier les traits du client dans ce qui se révèle bientôt une séance de torture,

Parce que la vive lumière nécessaire pour obtenir l'empreinte et la préparation chimique qui fixe l'épreuve donnent des oppositions de clair et d'ombre, de blanc et de noir, trop durement accusées; les chairs paraissent labourées, martelées ; la moindre saillie, le moindre pli, projette une ombre lourde ; les fossettes deviennent des rides;

Parce que cette même lumière blesse l'œil de la personne qui pose ; de là cette contraction des muscles faciaux, qui, resserrant les yeux, fronçant les sourcils, déprimant la bouche, donne au visage cet air sournois, gêné, méfiant, que l'on retrouve dans toutes les photographies.³⁴⁵

Et d'éviter aussi les déformations provoquées par l'objectif de l'appareil photographique, car si le cadrage n'est pas des meilleurs, des parties du corps, en particulier les extrémités saillantes comme les pieds, les mains, les genoux, le nez se trouveraient grotesquement agrandis

³⁴³ Eugène Delacroix, *Journal*, tome II, par Paul Flat, op. cit., p. 376-378.

³⁴⁴ Marcelin, « À bas la photographie !!! », op. cit., 18 juin 1854, p. 2.

³⁴⁵ Ibidem, p. 3.

Parce que l'objectif grossit et déforme toutes les parties saillantes : très-évidente dans les mains, les pieds et les genoux quand ils ne sont pas placés sur un même plan, cette déformation l'est moins au premier coup d'œil dans la figure, mais n'en existe pas moins, et modifie sensiblement l'harmonie générale du visage.³⁴⁶

Et le chevalier Gardefeu, dans la pièce d'Halévy et Meilhac, *Le photographe*, travestit en photographe pour séduire la baronne Gourdakirsch, joue sur les différents stéréotypes du photographe. L'intention du chevalier est dans cette scène d'une toute autre nature :

GARDEFEU : voulez-vous pas, madame, risquer un pied sur ce petit tabouret ? LA BARONNE : Si vous le croyez bon... GARDEFEU : Je le crois très-bon... LA BARONNE : C'est que...il m'a été dit que la photographie grossissait les objets que l'on mettait en avant. GARDEFEU : Très-vrai...très-vrai...avec les appareils de mes confrères...mais pas avec les miens. Mes appareils à moi rapetissent les objets...³⁴⁷

Et vu la complexité des manipulations, des différentes phases opératoires, réussir un portrait relevait surtout du miracle.³⁴⁸ Il ne fallait faire aucune erreur, la surface du cuivre ou du verre devait être polie et sans empreintes de doigts, les produits bien dosés et étalés, la plaque bien lavée et fixée pour éviter des tâches noires. L'équilibre chimique répandu sur le support papier (sels d'argent, albumine, collodion, etc.) était très fragile. Au final il était très difficile d'obtenir une plaque daguerréotypée ou au collodion reproduisant les traits d'une personne avec satisfaction. Et la conservation de la plaque dans le temps relevait aussi du défi. Jusqu'au bromure d'argent (env. 1870) les images imprimées sur les plaques et les supports en papier avaient la particularité de jaunir, noircir ou s'effacer du support. Les photographies sont sensibles à la lumière, à la sécheresse, à l'acidité et à l'humidité et ceci encore aujourd'hui dans le secteur de l'argentique.³⁴⁹

La photographie au bromure d'argent remplacera avec succès la photographie sur collodion

³⁴⁶ Ibidem, p. 3.

³⁴⁷ Ludovic Halévy et Henri Meilhac, *Le photographe*, comédie en un acte, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 30. Cette comédie est elle aussi une parodie qui joue sur les stéréotypes du photographe en vogue à l'époque: la fortune rapide, la séduction, la magie avec toutes ses fioles chimiques, même Nadar y est cité en tant que collègue, l'atelier qui devient lieu de rencontre pour les amours possibles et impossibles. Le chevalier Raoul de Gardefeu, par un travestissement, devient photographe pour séduire la baronne Gourdakirsch, dont le mari est épris de Métella, maîtresse de Gardefeu dont elle est amoureuse, Alexandre le serviteur de Gardefeu tombe amoureux de Gertrude, la femme de chambre de la baronne.

³⁴⁸ « La plaque de cuivre argentée, minutieusement polie, devait être insérée dans une planchette, puis disposée sur une boîte où elle recevait des vapeurs d'iode qui, sous forme de paillettes, jaunissait le métal. Emboîtée dans un châssis, cette plaque était ensuite présentée au foyer d'une chambre noire où elle recevait l'image optique. Le développement effectué aux vapeurs de mercure pouvait être surveillé à travers un verre jaune. Après cette opération, la plaque passait successivement dans l'eau pure, une solution de sel marin ou de l'hyposulfite de soude. Lavée abondamment à l'eau chaude distillée, elle était définitivement fixée. » Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit., p. 13.

³⁴⁹ La photographie du XIX^{ème} siècle est pour ces raisons rare et très coûteuse aujourd'hui, d'autre part il est aussi difficile de reproduire des tirages, ne connaissant pas, la plupart du temps, les procédés chimiques pour les opérations.

qui ne se conservait pas dans le temps : ce problème a été soulevé dans plusieurs articles de « La Lumière »,

L'exposition de M. E. Durieu se compose aussi d'épreuves sur papier ciré et sur collodion. Ce sont des études d'après nature, des portraits et des reproductions de, dessin.

Il y a beaucoup de goût dans les études de M. Durieu. Nous avons surtout remarqué un profil de femme d'une très-jolie expression, d'un modelé gracieux, et une *Ophelia* habilement composée. Les portraits d'Eugène Delacroix, de Paul Huet et de MM. le baron de Witte et Regnault sont très-satisfaisants ; mais en général les épreuves que M. Durieu a fait figurer dans son cadre sont *passées*, quelques-unes même ont presque entièrement disparu. Nous nous demandons quel a été son but en livrant de semblable;; spécimens à l'examen du public, quand il lui était si facile de faire un nouveau tirage. Il est vrai que, d'après ce qu'il annonce, la plupart de ces épreuves ont cinq ans de date. On croirait facilement qu'elles en ont davantage. Il n'y a là rien que de très-triste, et la photographie ne peut rien gagner à l'exhibition de pareils échantillons. Ce qu'il est important et utile de montrer, ce n'est pas comment la photographie s'altère, mais bien comment elle se conserve.



Cette manière de faire nous a d'autant plus étonnés, que M. Durieu est la dernière personne que l'on pourrait soupçonner d'intentions malveillantes envers un art dont il est un des amateurs les plus anciens, les plus zélés, nous ajouterons même les plus habiles.³⁵⁰

À cela s'ajoute le supplice de la chaise avec l'appuie-tête, nécessaire pour immobiliser la tête de celui qui devait se soumettre à de longs temps de pose (de 2 secondes à quelques minutes suivant les journées et les horaires). La tige fixée sur le siège, invisible à l'appareil photo, immobilisait le dos et la nuque du modèle pour l'obliger à « garder sa pose ». ³⁵¹ Mais cette immobilité forcée apparentait la photographie des premiers daguerréotypistes à une troublante relation à la mort,

³⁵⁰ Ernest Lacan, « Exposition photographique de Bruxelles », *La lumière*, 1^{er} novembre 1856, p. 1.

³⁵¹ L'atelier du daguerréotypiste était muni d'une chaise avec appuie-tête, un vrai supplice pour le client contraint à s'y appuyer et figer son expression sans oser bouger pendant quelques minutes. Les portraits avec enfants sont en effet pour la plupart en mouvement, ce qui donne le caractéristique effet fantôme. Les photographies des toutes premières années 1840 étaient privées de sujets car les temps de pose étaient bien trop élevés (de 2/3 minutes jusqu'à 15/30 minutes, ce qui contraignait à des immobilités forcées proches à la rigidité cadavérique) et ne permettaient pas de fixer une figure humaine sur la photo. L'on contourna le problème et pour rendre les images plus intéressantes et commerciales, on demandait la contribution professionnelle de graveur et peintres qui dessinaient des figures en les insérant dans des architectures urbaines ou rurales. Mais déjà en 1842 la technologie avait bien avancé, et l'on était arrivé à des temps de pose variables entre 1 et 10 secondes.

Parce que cette roideur, cette immobilité du personnage, trouble l'esprit; on se rappelle involontairement les portraits après décès.³⁵²

La relation à la mort, en tant que curiosité physiologique ou d'ordre commercial les premiers temps, prendra des tournures bien plus expérimentales et philosophiques avec le temps. Vers la fin du XIX^e siècle, plusieurs photographes tenteront d'arrêter sur image les ectoplasmes et esprits magnétiques qui nous entourent, en expérimentant et mélangeant ésotérisme et science.³⁵³ Une activité commerciale fut celle de portraiturer le défunt sur son lit de mort. Nadar nous laisse de magnifiques témoignages photographiques de Gustave Doré, Victor Hugo, du roi de Hanovre, de l'abbé Lamennais et bien d'autres encore.

Ces portraits embellissent ces cadavres, grâce aux jeux de lumière à chaque fois bien dosé, à un niveau où la chair se spiritualise et l'âme semble déjà occuper d'autres territoires. Comme pour ce magnifique portrait de Victor Hugo, un drap noir sur le fonds pour en détacher la silhouette, une lumière en contre-jour qui crée comme une auréole sur le contour de son visage, la barbe et les cheveux blancs, la chemise, et même le coussin, et le lit tout est blanc. La photographie est immergée dans la paix, la candeur mais aussi la grandeur de celui qui fut Victor Hugo.



Fig. 30. Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort*, 1885, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

La conception d'ordre philosophique est plus subtile, elle concerne la relation au temps, à la mémoire d'un instant évoqué par la photographie et qui ne reviendra plus, l'instant passé est déjà

³⁵² Marcelin, « À bas la photographie !!! », op. cit., p. 3.

³⁵³ Les réunions de séance de spiritisme étaient très répandues en Europe et aux Etats-Unis dès la moitié du XIX^e siècle, et la photographie fut exploitée pour prouver que l'invisible existe bien. Plusieurs ouvrages, se basant sur des expérimentations par la « photographie transcendante » ou « psychique », comme elle était surnommée, ont été écrits sur le thème. La « Revue spirite », 1859-1914, fondée par Allan Kardec, la « Revue métapsychique », 1922-1938, fondée par le professeur Charles Richet, ou des textes comme ceux de G. de Fontenay, *La Photographie et l'étude des photographies psychiques*, Paris, 1912 ; P. Heuzé, *Les Morts vivent-ils ? L'ectoplasme*, Paris, 1922.

mort mais il est devenu photographie. Le déclic de l'appareil condamne et consacre en même temps l'image capturée. La photographie entretient ainsi un lien privilégié à la mort. Roland Barthes par exemple, dans sa *Chambre claire*, nous amène dans ce parcours qui est celui de son deuil de sa mère : la dernière image qui lui reste d'elle est une photographie.

Jusqu'à la fin du siècle lorsque l'on disait d'aller chez le photographe c'était pour se faire « tirer un portrait ». 90 pourcent de la production photographique était dans le portrait, et un pourcentage minimal consistait en photographies de reproductions ou de monuments. C'est pour cette raison qu'une quantité importante d'ateliers vit le jour. Des ateliers industriels naissent, sur le modèle d'usines, d'ateliers de fabrication, comme ceux de Disdéri, de Mayer et Pierson, de Nadar, de Pierre Petit, des frères Bisson, tous installés dans les années 1860-1870, sur les grands boulevards haussmanniens, (des Italiens, des Capucines). Ils avaient des caractéristiques communes, comme celle d'avoir une pièce assez grande, rectangulaire, avec une profondeur de 10m et une largeur d'au moins 4m, mais surtout de recevoir beaucoup de lumière, que l'on manipulait et façonnait à son goût. C'est la raison pour laquelle on choisissait des derniers étages, des appartements aux larges baies vitrées.

La plupart des ateliers des grands photographes avaient subi d'importants travaux de rénovation dans le but d'amener encore plus de lumière dans les locaux en construisant des toits aux verres teintés de bleu ou en transformant des terrasses en vérandas immergées dans le ciel.³⁵⁴

Je repris le chemin de la maison à façade étroite, au front de laquelle la verrière bleue de l'atelier Armand posait sa visière inclinée.³⁵⁵

Ces "collaborateurs du soleil", d'après une expression d'Ernest Lacan, ne pouvaient qu'être tout proches de leur source.

Pas tous les photographes n'ont eu les opportunités économiques pour de tels frais. La plupart d'entre eux organisent en effet chez eux leur propre atelier, sacrifient une pièce pour recevoir et prendre des portraits, installent dans la propre cuisine le labo pour préparer les plaques et faire les développements. Ces ateliers mixtes, ces cohabitations proches du privé et du professionnel n'ont manqué d'être remarquées par des écrivains ou des caricaturistes. Comme dans la nouvelle de Colette, « La Dame du photographe », dans laquelle le photographe doit s'organiser avec sa femme

³⁵⁴ « Pour atténuer l'ardeur des rayons de soleil, les premiers daguerréotypistes utilisent aussi des écrans en verre coloré placés sur le trajet de la lumière. Le bleu calme les souffrances du patient sans allonger la pose. Désormais, le verre bleu disposé sur une structure légère en bois est universellement adopté pour la construction des ateliers. » Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit., p. 21.

³⁵⁵ Colette, « La Dame du photographe » dans *Gigi et autres nouvelles*, Lausanne, Le Guilde du Livre, 1944, p. 114.

pour les horaires de séance, pour qu'ils ne coïncident pas avec le repas qu'elle doit préparer. Mme Armand, entre « ses pots à confits d'oie » et ses « génoises glacées », s'impatiente, car il est

déjà onze heures, mon mari a un groupe de baptême qui vient poser à une heure et demie, il faut que j'aie fini la vaisselle avant que les clients viennent, mon mari n'aime pas entendre la vaisselle ni fourgonner le fourneau à travers la cloison quand les clients sont dans l'atelier.³⁵⁶

Les premiers temps les daguerréotypeurs portraiturent sur les places, sur les terrasses, à ciel ouvert. Dès les années 1850, le photographe s'installe chez lui et prend une identité à part entière, dans l'agencement et le décor de ses espaces.

Le mobilier du photographe empiétait sur le palier, à commencer par un « pied » des premiers âges, un pied d'appareil en beau noyer veiné, mouluré, et lui-même tripode. Par son volume et son caractère d'immuabilité, il me faisait penser aux vis de presseoir massives, que l'on conviait, environ la même époque, à soutenir, dans un appartement teinté de gout artiste, quelque statuette gracieuse. Une chaise gothique lui tenait compagnie, et servait d'accessoire aux photographies de communiantes. La petite niche en osier et son loulou empaillé, la paire de havenets chère aux enfants en costume marin complétaient le magasin des accessoires expulsés de l'atelier.³⁵⁷

Mais s'il est un photographe qui est devenu célèbre et a connu un succès économique important, qui a installé et aménagé d'importants ateliers-photo d'une portée semi-industrielle, il en eut un aussi à Londres, ce fut bien Disdéri.³⁵⁸ Il représente le parfait compromis entre le photographe-artiste et le photographe-commerçant, inventeur de la carte de visite, photographe de l'Empereur, à la tête d'un atelier comptant jusqu'à cent employés

On sait quelle popularité je lui ai rendue tout à coup par l'invention de la carte de visite (que j'ai fait breveter en 1854). Le public, lassé des portraits plus moins enlaidis et déformés par des appareils impuissants à conserver en grand l'harmonie des proportions, a accueilli avec enthousiasme ces images diminuées où la personne est vue en pied, dans ses attitudes habituelles, et dessinée avec une correction qui charme l'œil des moins expérimentés en matière d'art.

Mais une conséquence très importante de cette combinaison, c'est qu'elle a servi à répandre à profusion l'image photographique, tout en la présentant dans les conditions si essentielles de beauté

³⁵⁶ Ibidem, p. 132-133

³⁵⁷ Ibidem, p. 91

³⁵⁸ D'après certains témoignages (G. Freund) Disdéri devra fermer ses ateliers à la fin de sa vie suite à une grave faillite financière, et il mourra pauvre, d'après d'autres (J. Sagne) il finira ses jours sur la côte d'Azur, à Nice, où il continuera à bien travailler, entretenant des liens privilégiés avec ses clients les plus riches.

artistique. Elle a extirpé très rapidement des esprits cette idée que la photographie donne des images enlaidies du modèle ; en faisant comprendre que la photographie n'est pas étrangère à l'art, elle a rendu le public exigeant sur la valeur artistique des portraits. De là le mouvement très-marqué de la photographie vers la réalisation de la beauté dans le choix des attitudes, des mouvements, des accessoires, dans la composition de la scène enfin.

Un dernier résultat atteint par le portrait-carte, c'est qu'on a pu former et mettre à la disposition du public des collections de portraits des illustrations contemporaines. Cette galerie, accessible à tout le monde, est devenue si populaire, que je n'ai pas besoin d'insister sur l'importance de l'application de la photographie au portrait ainsi réduit et multiplié ; le succès l'a démontré surabondamment.³⁵⁹

Son invention,³⁶⁰ qui date de 1854, révolutionna l'approche du client à la photographie. Une fois le collodion humide³⁶¹ impressionné sur sa plaque en verre on le recouvrait d'un papier et l'exposait aux rayons du soleil, avec cette deuxième exposition le négatif devenait positif et la lecture de l'image était alors possible. Sur chaque plaque était impressionnée une seule et unique image du client, vendue à un coût élevé, qui n'était pas toujours abordable pour la petite et moyenne bourgeoisie. Disdéri conçut l'idée de réaliser plusieurs portraits sur une même plaque, un peu comme une planche contact argentique. Le papier imprégné révélait ainsi, mais en format réduit, une séquence de portraits de la même personne (quatre, six ou huit). Les papiers étaient ensuite recoupés et collés sur du carton noir, le tampon et le nom du photographe couronnait ce travail. Au même prix le client pouvait avoir, en plus petit, plusieurs portraits de soi et évidemment de toute la famille. Tous les photographes de Paris adoptèrent cette invention.

³⁵⁹ Eugène Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, op. cit., p. 145-147.

³⁶⁰ « Il dépose un brevet pour garantir non une invention, mais " l'application nouvelle de moyens connus par l'obtention d'un résultat et d'un produit industriel ". L'innovation de Disdéri consiste à associer le châssis multiplicateur de Mayer et Pierson aux portraits montés sur carton glacé. » Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit., p.58.

³⁶¹ Le Gray Gustave, (1820-1884), peintre, photographe, chimiste, invente le collodion humide, technique sur verre qui connaîtra un grand succès et le négatif sur papier ciré sec, dont la technique est idéale à la photographie de voyage car la sensibilité se conserve plusieurs jours. Ce papier fut utilisé par les photographes lors de la Mission Héliographique. Son atelier-laboratoire, très célèbre dans les années 1850-1855, est situé au 35 boulevard des Capucines, où en 1860 Nadar et sa famille emménageront. C'est chez Le Gray que la plupart des photographes de l'époque viendront faire leur apprentissage. « Un négatif au collodion est constitué d'une plaque de verre recouverte d'une couche de nitrate de cellulose renfermant le dépôt d'argent qui constitue l'image négative. Techniquement, on distingue le collodion humide du collodion sec [...]. Pratiquement, faute d'expérience, il est difficile de les différencier à l'œil, mais c'est sans aucun doute le collodion humide qui connut la plus grande utilisation. Il est fréquent de trouver des négatifs de grand format (supérieur à 0,5 m2) car ils devaient être à la taille que l'on souhaitait pour les tirages. Les verres sont épais et parfois grossièrement coupés. Leurs tonalités caractéristiques permettent de les distinguer des procédés au gélatinobromure d'argent. Le traitement subi et le vernis interviennent certainement, pour une part non négligeable, dans cette coloration qui varie selon les plaques, de la couleur caramel à brun sombre (en lumière réfléchie). La préparation manuelle des clichés donne une certaine irrégularité au couchage et des différences d'épaisseur de la couche de collodion ou du vernis peuvent apparaître lorsqu'on l'observe en lumière diffuse » Bertrand Lavédrine, *reConnaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007, p.250.

Dans sa conception du portrait, Disdéri apporte une largeur de vue qui le distingue de ses concurrents. Un chroniqueur du *Journal amusant* (23 novembre 1857) insiste sur sa clairvoyance : « Il a compris le rôle que le portrait pouvait jouer dans les échanges usuels, non seulement dans l'amitié, mais dans la simple politesse. » En investissant le support de la carte de visite, la photographie pénètre le réseau des relations sociales. L'échange des portraits passe par celui des cartes de visite, donc par la sociabilité.

La modicité des prix assure définitivement la popularité du portrait-carte. [...] À partir de 1859, des centaines de milliers de portraits-cartes sortaient de son atelier, bouleversant les données économiques de la production photographique.³⁶²

La photographie de portrait se démocratise, elle est à la portée de tout le monde, on est bien loin désormais de la préciosité des peintures de miniatures et des daguerréotypes, dont la clientèle appartenait surtout à l'aristocratie. Cette préciosité avait de multiples connotations, le prix, le cadre, les écrins, les supports qui ne se prêtaient pas à une approche immédiate, ils détenaient une valeur polysémique, la miniature pour sa dimension, et le daguerréotype pour ses difficultés de lecture toujours polyvalentes,

L'immagine del dagherrotipo, quello originale sul *plaqué*, non è positiva e neppure negativa, ma la più equivoca mai prodotta: le zone chiare sono rappresentate da un amalgama biancastro, le zone scure da una superficie argentata specchiante.³⁶³

Il dagherrotipo non è fotografia, non è, cioè, la stampa ottenuta da un negativo. Invece, è un'immagine diretta, definitiva, perché non manipolabile, e, dunque, conserva un "collegamento magico", come osservava Ruskin, con l'oggetto che vi è ritratto. È un'immagine rovesciata, come nello specchio, che sta dentro il sottile strato d'argento, ricoprente il supporto di rame. Per guardarla bisogna inclinare la piccola lamina, in modo che riceva la luce con una certa angolazione, rivolgerla poi verso una zona oscura: la superficie speculare rimanda allora un'immagine che non è quella riflessa dall'osservatore, come in uno specchio, ma è quella dell'oggetto fotografato.³⁶⁴

³⁶² Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit., p.60.

³⁶³ Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p.11.

³⁶⁴ Gianni Abbate, Vincenzo Proto, « L'avvento della fotografia e la documentazione della costiera nell'Ottocento », *La costa di Amalfi nel secolo XIX, Metamorfosi ambientale, tutela e restauro del patrimonio architettonico*, Amalfi, Presso la Sede del Centro, 2005, p. 128.

Le daguerréotype,³⁶⁵ objet unique et non reproductible, dont le support était une plaque en métal ou en cuivre, se conservait dans des écrins, protégés par des verres et posé sur du velours, souvent rouge,

Images uniques, délicates, fragiles, nécessitant la protection d'un verre, ces portraits s'apparentent par leur présentation à la miniature. Montés dans des cadres en bois sculpté, mis en valeur par des lisérés dorés, ils ornaient, les intérieurs des demeures bourgeoises de la monarchie de Juillet. [...]. Les photographes proposent des cadres en bois, en poudre d'écaille, en métal, des médaillons en cuivre doré, marquise, bouquet or et argent, en bois d'ébène, entre deux jons dorés avec anneaux.³⁶⁶

Disdéri arrive même à vendre deux à trois mille portraits-carte par jour, et « réalise un million et demi de francs de chiffre d'affaires ».³⁶⁷ L'âge d'or du portrait-carte se situe sous le Second Empire et donne un essor important à la photographie et à l'ouverture des ateliers photographiques.

Les spécialités dans un studio de photographe étaient multiples et étaient partagées selon les différents secteurs d'appartenance, accueil, salle de pose, décors, laboratoire, montage, voilà pourquoi les ateliers photographiques les plus grands étaient considérés comme des fabriques. Plusieurs figures professionnelles travaillaient dans ces lieux secrétaires, peintres, enlumineurs, graveurs, coloristes, décorateurs, monteurs, ou autres techniciens spécialisés, ouvriers travaillant le mercure, et évidemment le photographe et ses assistants se côtoyaient tous pour contribuer au même produit de la maison, la réalisation et la vente de photographie.

Les colleurs sur carton-fibre, qui participaient à la phase de montage final,

Demain nous avons cette dame qui vient pour le collage des épreuves sur carton-fibre. Le carton-fibre était une nouveauté imitation de feutre, qui donnait beaucoup d'allure aux photos sport.

³⁶⁵ La définition du daguerréotype donnée par Bertrand Lavédrine dans *reConnaître et conserver les photographies anciennes*, op. cit., p. 36 : « Un daguerréotype est une photographie sur métal : il est constitué d'une plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie comme un miroir. L'image est composée de fines particules déposées en surface. D'aspect blanchâtre, elles forment les parties claires de l'image en diffusant la lumière. Selon l'angle d'observation, un daguerréotype peut paraître soit négatif, soit positif.

Un daguerréotype est une photographie unique : pour posséder une deuxième image il faut soit refaire une prise de vue, soit photographier le daguerréotype. L'image daguerrienne est généralement inversée, à l'instar d'une image dans un miroir : la droite est à gauche et la gauche est à droite. En France, les daguerréotypes sont souvent présentés dans des cadres pour être accrochés, dans les pays anglo-saxons la mode est plutôt aux écrins.

Le format courant des plaques va de la pleine plaque au seizième de plaque. »

³⁶⁶ Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit., p. 53.

³⁶⁷ Ibidem, p.69.

Mais il demandait un tour de main, une colle spéciale. Une fois par semaine, nous avions donc cette dame, je la gardais à déjeuner.³⁶⁸

Un atelier photographique avait une entrée où le photographe gardait bien en vue sa propre culture, consistant en tableaux, sculptures, meubles, livres, tout étant personnalisés aux goûts de sa clientèle, c'était la salle d'attente où l'on pouvait admirer comme dans une galerie toutes ces œuvres et à l'occasion s'entretenir avec le photographe même. Nadar cultivait beaucoup cet aspect de son travail, il aimait prendre son temps pour connaître et mettre en confiance les personnes qu'il aurait photographié sous peu.

Les laboratoires, quant à eux, étaient situés dans une pièce séparée, dans les ateliers industriels ils pouvaient même se trouver sur d'autres étages ou dans des locaux en dehors des ateliers. Il était important qu'ils se trouvent à une certaine distance des salles de pose. Alors que le contact direct avec le client se déroulait dans des lieux plaisants et soignés (réchauffés en hiver, aéré en été), les laboratoires représentaient le côté malodorant et sâle du travail, les techniciens en contact direct avec le mercure, avaient développé des maladies de la peau, mais cet univers proche des alchimistes et des peintres, n'en gardait pas moins une certaine attraction,

À l'intérieur, une forte odeur de laboratoire, de chimie, se substitue à celle de la peinture qui imprégnait tous les hauts lieux de la production artistique. Y prend place un étrange assortiment de matériel : objectifs, chambres noires, châssis à coulisses pour les épreuves, boîte à mercurer, thermomètres, planches à polir, cuves à bromer et à ioder, polissoirs en daim, en velours, bassines à laver, pieds à chlorurer, lampes à esprit-de-vin, séchoirs, flacons garnis d'iode, de bromure, de chaux, d'hyposulfite de soude, de chlorure d'or, d'alcool, de tripoli, de mercure, pieds brisés, appuie-tête, sabliers, régulateurs.³⁶⁹

Les fortes odeurs émanant des laboratoires, mercure et autres produits, se mêlaient aux odeurs de la peinture utilisées pour les décors,

Une incurable odeur de toile peinte régnait sur ce palier terminal. Pourtant la peinture d'une toile de fond réversible, en camaïeu gris sur gris, ne datait pas d'hier. L'une des faces représentait une balustrade au bord d'un parc anglais, l'autre une petite mer bornée au loin par un port indistinct, dont la ligne d'horizon penchait un peu à droite. La porte d'entrée restant fréquemment ouverte, c'est sur ce fond orageux, sur cette mer oblique que je voyais, campée, la dame du photographe. À son air

³⁶⁸ Colette, « La Dame du photographe », op. cit., p. 114.

³⁶⁹ Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit., p.17.

d'attente vague, je présumais qu'elle venait là pour respirer la fraîcheur du palier ultime, ou épier quelque montée de clientèle.³⁷⁰

Des peintres collaboraient dans les ateliers de photographes, surtout pour dessiner et peindre des scènes de vie sur des photographies de paysages ou urbaines,

Les daguerréotypeurs qui colorient leurs plaques intègrent dans l'atelier tout l'arsenal du peintre : soucoupes pour l'or, mortiers, pinceaux fins, couleurs multiples, carmin, bleu de Prusse, jaune de chrome, jaune d'or, rouge vif, sienne brulée. L'or, l'argent rendent leur éclat aux bijoux et décorations.³⁷¹

Et même lorsque le daguerréotype ne fut plus à la mode, la présence de ces peintres donnait à la maison un certain prestige, quoique les coûts fussent élevés pour garder de telles pratiques, comme le peintre Vieuxseux auprès de l'atelier Nadar

« Imperturbable sous les regard qui suivent son pinceau, l'artiste est campé dans un coin de l'immense salon. Sa palette et sa boîte à couleurs, constituent toute son installation ; sous sa main, l'épreuve amplifiée sur toile ou sur papier se transforme en une splendide peinture à l'huile ou en une ravissante aquarelle de grandeur naturelle. »³⁷²

Ils furent petit-à-petit remplacés par les retoucheurs et les repiqueurs. La pratique de la retouche eut une vaste diffusion autant dans le portrait que dans le paysage. La repique consistait en quelques corrections de défauts causés par la poussière ou par des égratignures qui avaient endommagé les plaques. La repique se pratiquait sur le tirage papier. La retouche était un travail plus élaboré, il consistait dans la reconstruction de certaines parties de l'image. Ces opérations se faisaient en premier sur la plaque donc sur le support original et si requises, en phase de tirage en chambre noire en masquant des parties de l'image soit pour les rendre invisibles que pour les mettre en évidence. Ces deux métiers sont des spécialités appartenant à la photographie argentique et ont été pratiqués d'un point de vue commercial par des spécialistes jusque dans les années 2000. Ils sont encore présents dans les activités muséales de conservation.

³⁷⁰ Colette, « La Dame du photographe », op. cit., p. 91.

³⁷¹ Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit, p. 54

³⁷² Ernest Lacan, *Moniteur de la Photographie*, décembre 1876, dans Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, op. cit, p.246

6.2 L'atelier et ses espaces

Le terme « atelier » est emprunté à la peinture, les ateliers de peinture sont les lieux de réalisation des chefs-d'œuvre, où le peintre, tel un artisan, travaille de ses mains, mais avec dans l'âme, cet esprit créateur dont parle Michel-Ange et qui fait que

la bonne peinture est...une musique, une mélodie dont seul l'intellect peut percevoir l'extrême complexité.³⁷³

Ateliers et modèles ont existé de tout temps, ils ont été cités à plusieurs reprises par Pline ou par Pythagore. Dès le XVI^e siècle un nombre considérable de traités de peinture, sur les techniques à connaître et sur les instruments et l'éclairage à utiliser en peinture, sont publiés. L'on apprend par exemple que les ateliers préparaient eux-mêmes leurs couleurs, et que seulement dès la moitié du XVIII^e siècle les couleurs sont vendues en tubes auprès des marchands. Tout ce secteur artisanal de l'atelier disparaîtra au XIX^e siècle.

C'est aussi par des tableaux que l'on apprend comment un atelier était agencé et quels étaient les objets qui plus étaient employés lors des séances de peinture ; l'essentiel était constitué par : le chevalet, la palette, les pinceaux, les boîtes de couleur.

Un des soucis majeur de la peinture fut celui de bien choisir son éclairage. Les néerlandais et les flamands, par exemple, utilisaient une fenêtre ou une autre source de lumière, comme une bougie ou une lampe, que l'on retrouve représentées sur leur tableau. La lumière venait toujours de gauche³⁷⁴ pour illuminer le côté droit des visages et créait avec cet éclairage direct et unidirectionnel des ombres durs. Les italiens par contre préféraient une lumière frontale qui donnait des ombres plus douces sur les lignes du visage, Léonard était très attentif à cet aspect de la peinture,

Aucune matière ne peut être intelligible sans ombre et lumière [...]. Lorsque tu dessines d'après nature, que la lumière vienne du nord pour ne pas varier...et si c'est du midi, tiens la fenêtre couverte d'un rideau [...]. La hauteur de la lumière doit être telle que chaque corps projette sur le sol

³⁷³ *Technique de la peinture, l'atelier*, catalogue rédigé par Jeannine Baticle et Pierre Georgel, Notice des œuvres établies par Nicole Willk-Brocard, Paris, éd. des Musées nationaux, coll. Les dossiers du département des peintures 12, 1976, p. 1

³⁷⁴ La source de lumière arrive toujours, sauf exception, de gauche à droite sur le modèle, en illuminant le côté droite du modèle, ceci parce que la plupart des peintres utilisent la main droite pour travailler de leur pinceau et ils gardent ainsi leur côté gauche libre pour étudier et recopier la scène qu'ils ont devant eux.

une ombre de même longueur que sa hauteur.³⁷⁵

Au XV^e siècle se répand la recherche de l'éclairage nocturne. Léonard rêvait d'une pièce aux parois noires et d'un auvent duquel pouvoir faire tomber la lumière et en manipuler la direction à ses goûts. Ce rêve fut concrétisé par Caravage. Celui-ci plaçait ses modèles dans une pièce noire, et une lumière provenant du haut illuminait seulement une partie du corps, le reste était plongé dans l'obscurité. Ce jeu d'ombres et de lumières donnait du relief aux parties du corps illuminées.

L'incidence prévue d'un rayon qui descend d'un soupirail ouvert dans l'obscurité d'une pièce aux parois peintes en noir est ce qui produit l'effet dramatique de tant d'œuvres de Caravage.³⁷⁶

L'utilisation de plusieurs sources de lumière, jusqu'à trois chez Velasquez, succéda à la lumière crépusculaire. Bougeoir, lampe à huile, luminaire à réflecteur furent les trois types de luminaires utilisés dans les ateliers et les écoles de dessin et peinture. La lumière artificielle avait un double avantage : pouvoir choisir l'effet recherché et travailler de nuit. Mi XVIII^e siècle, on commença à réaliser des structures avec des plafonds vitrés, comme une galerie au Musée du Louvre réalisée sur un projet d'Hubert Robert. La lumière qui se formait était diffuse et avait l'avantage de créer ces ombres douces tant recherchées qui donnaient des géométries plus rondes aux visages et enlevaient la dureté des impuretés du visage, comme les cernes, les rides ou les ombres ingrates et dures causées par le nez ou les sourcils. Les principes concernant l'illumination restent les mêmes au des siècles, tandis que les innovations technologiques des éclairages s'améliorent et aident les peintres autant dans l'augmentation de leur puissance que dans leur stabilité, comme l'éclairage à gaz, la lampe à courant d'air intérieur, et plus tard l'électricité.

Au XIX^e siècle les ateliers sont des verrières illuminées face au nord, des ateliers immergés dans la lumière du jour, des lieux qui anticipent le plein air des impressionnistes qui choisirent de poser leur chevalet et leur palette dans les ateliers à ciel ouvert.

L'atelier, lieu de réflexion, antre de création et de solitude de l'artiste-peintre, devient durant le romantisme le lieu de protestation anti-bourgeois d'une bohème aimant les pacotilles et faisant de ses ateliers l'univers du bric-à-brac. Baudelaire oppose l'atelier sobre et sévère de Delacroix à ces ateliers « panoplies rouillées » qu'il dédaigne pour leur frivolité et leur chaos ;

³⁷⁵ *Technique de la peinture, l'atelier*, catalogue rédigé par Jeannine Baticle et Pierre Georgel, Notice des œuvres établies par Nicole Willk-Brocard, op. cit., p. 28.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 29. Nous ne savons pas si l'atelier de Caravage était illuminé par la lumière artificielle ou naturelle. S'il avait créé un trou dans le toit de la pièce dont la lumière tombait d'une hauteur de 3/4 mètres, ou s'il utilisait un système avec des réflecteurs induits d'huile et illuminés par des torches. En général ses modèles sont inondés par une lumière provenant obliquement du haut de gauche à droite.

C'est ainsi que, grâce à la sincérité de notre admiration, nous pûmes, quoique très jeune alors, pénétrer dans cet atelier si bien gardé, où régnait, en dépit de notre rigide climat, une température équatoriale, et où l'œil était tout d'abord frappé par une solennité sobre et par l'austérité particulière de la vieille école. Tels, dans notre enfance, nous avons vu les ateliers des anciens rivaux de David, héros touchants depuis longtemps disparus. On sentait bien que cette retraite ne pouvait pas être habitée par un esprit frivole, titillé par mille caprices incohérents.

Là, pas de panoplies rouillées, pas de kriss malais, pas de vieilles ferrailles gothiques, pas de bijouterie, pas de friperie, pas de bric-à-brac, rien de ce qui accuse dans le propriétaire le goût de l'amusette et le vagabondage rhapsodique d'une rêverie enfantine. Un merveilleux portrait par Jordaens, qu'il avait déniché je ne sais où, quelques études et quelques copies faites par le maître lui-même, suffisaient à la décoration de ce vaste atelier, dont une lumière adoucie et apaisée éclairait le recueillement.³⁷⁷

La littérature nous donne des portraits de peintres des deux fronts opposés, d'une part l'artiste créateur, dévoré par la passion créatrice, travaillant jour et nuit dans des ateliers qui sont le reflet de son œuvre et d'autre part le peintre de cour, qui fait de bons portraits pour la bourgeoisie mais maintient, extérieurement et intérieurement, le rythme d'une vie bien ordonnée et équilibrée. Des exemples sont donnés par les Goncourt dans *Manette Salomon*, ou par Balzac dans *Le chef-d'œuvre inconnu*,

Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentrée sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce ; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, ou piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or aux grands plis cassés, jetés là comme modèles. Des écorchés de plâtre, des fragments et des torsos de déesses antiques, amoureuxment polis par les baisers des siècles, jonchaient les tablettes et les consoles. D'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume couvraient les murs jusqu'au plafond. Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour

³⁷⁷ Baudelaire publie ce texte en trois parties, dans *L'Opinion Nationale* (2 septembre, 14 novembre et 22 novembre 1863). Discours prononcé en Belgique en hommage à l'ami et au peintre Delacroix, mort le 13 août 1863. Le titre original était *Au rédacteur. A propos d'Eugène Delacroix*, puis fut repris dans *L'Art romantique*. (Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et bibliographie par Henri Lemaitre, Paris, Garnier, 1962, p. 163).

arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier.³⁷⁸

L'atelier se dévoile à petit à petit, les yeux ont besoin de leur temps pour voir et comprendre les formes cachées dans l'obscurité de l'atelier. Porbus et Poussin ont finalement réussi à visiter l'atelier du maître Frenhofer, celui-ci n'avait jamais fait entrer personne dans ses lieux qui étaient pour cela entourés d'une aura de mystère.

Porbus et Poussin coururent au milieu d'un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent ça et là des tableaux accrochés aux murs. Ils s'arrêtèrent tout d'abord devant une figure de femme de grandeur naturelle, à demi-nue, et pour laquelle ils furent saisis d'admiration.³⁷⁹

C'est dans son atelier que l'artiste nourrit le rêve, qui est aussi sa hantise, d'insuffler la vie dans ses œuvres, le rêve inatteignable du créateur mi-divin et mi-géniteur,

Ta création est incomplète. Tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie.³⁸⁰

Ce rêve rejoint la conception d'une femme tout à la fois déesse, muse, amante, spirite, hors de portée pour les sens terrestres. La petite amie de Poussin en est bien consciente,

Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour, [...], je n'y consentirai plus jamais, car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes.³⁸¹

³⁷⁸ Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, (avec des illustrations de Picasso), Paris, Éditions du Livre club du libraire, 1966, p.15-16. Porbus est peintre de cour, il a fait un portrait d'Henri VI et exécute des tableaux pour Marie de Médicis. Ce récit est la rencontre entre le jeune Nicolas Poussin, à peine arrivé à Paris, et les maîtres Porbus et Frenhofer. Le thème de leur rencontre est celui d'une promenade esthétique à la découverte de la vie qui pulse dans les tableaux de ces deux maîtres ; maître Frenhofer, le doyen, demande aux plus jeunes de faire un choix entre copie ou expression, froide copie du trait ou expression de la vie dans la forme. Contraposition entre le peintre de cour, Porbus, et le peintre-génie, un peu fou, Frenhofer « Quand tu fais un tableau pour la cour, tu n'y mets pas toute ton âme, tu ne vends aux courtisans que des mannequins colorés. Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion ! Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge et n'en peut sortir que vêtue. La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants ! », Ibidem, p. 60.

³⁷⁹ Ibidem, p. 70.

³⁸⁰ Ibidem, p. 19. Le maître attribue ce manque à cette obstination de vouloir copier la nature pour n'en faire qu'une copie d'anatomie, et d'autre part de vouloir imiter les maîtres italiens ou flamands et de ne pas faire un vrai choix, un choix personnalisé.

³⁸¹ Ibidem, p. 51. Gillette la maîtresse de Poussin, (celui-ci aimerait que le maître Frenhofer la rencontre pour peindre sa beauté), est jalouse de la peinture et la sent comme une rivale. Au fait c'est vrai. Une femme peinte est une création de l'artiste, neuve, vierge, qui appartient seulement à lui, tandis que la vraie femme, une maîtresse, ne pourra jamais appartenir en entier à un homme.

Alors que jusqu'à ce moment l'atelier représentait un lieu infranchissable comme s'il incarnait un temple, un lieu de culte, au XIX^e siècle ces données changent, les représentations des ateliers sont comme les structures dont ils sont composés. Les verrières, cette nouvelle structure architecturale qui laisse entrer le plein jour, où l'extérieur et l'intérieur ne font qu'un, poussent l'artiste vers une nouvelle conscience des formes et des matières du corps,

La chair n'a sa vraie couleur qu'en plein air et surtout au soleil [...] de là la sottise des études d'atelier.³⁸²

La différence entre l'extérieur et l'intérieur s'amoindrit jusqu'à s'anéantir. On visite les ateliers, on vit dans les ateliers, on y voit des enfants jouer, des dames lire, des gens converser, on s'y rend pour se rencontrer. L'agencement des ateliers est celui des meubles domestiques.

Les avatars du thème de l'atelier composent dans son œuvre un panorama structuré des comportements artistiques et des communications de l'art et de la Société.³⁸³

Delacroix qui, d'après Blanc et Baudelaire, était toujours à l'aise alors qu'il était en compagnie,

En bref, « homme d'esprit et d'instruction » selon Charles Blanc, « homme de conversation » dont la « causerie était brillante, subtile, [...] nourrissante », selon Charles Baudelaire, il sait l'emporter « dans les escarmouches de salon » comme livrer son opinion « dans l'intimité de l'atelier.³⁸⁴

Il montrait pourtant des attitudes différentes selon le lieu fréquenté. Tandis que les salons représentaient pour lui la conversation et la vie mondaine, son atelier était l'endroit de la passion, où ses envies pouvaient s'exprimer, où il méditait sur ses tableaux, peignait, écrivait, et ses dernières années il prit même l'habitude d'y manger et de s'allonger sur un fauteuil. C'est quand il a un désir que « l'envie de faire » le prend et il va dans son atelier et y reste jusqu'à ce que son envie et sa besogne ne cessent. Il associe la peinture au désir sexuel de ses modèles, son besoin d'esthète se traduit en pulsion charnelle,

³⁸² Eugène Delacroix, *Journal*, tome III, par Paul Flat, op. cit., 7 septembre 1856.

³⁸³ *Technique de la peinture, l'atelier*, catalogue rédigé par Jeannine Baticle et Pierre Georgel, Notice des œuvres établies par Nicole Willk-Brocard, op. cit., p. 41

³⁸⁴ Anne Larue, *Romantisme et mélancolie : le "Journal" de Delacroix*, Paris, H. Champion, 1998, p. 32

Laure venue. Avancé le portrait. C'est une chose singulière que l'ayant désirée tout le temps de la séance, au moment de son départ, assez précipité à la vérité, ce n'était plus tout à fait de même.³⁸⁵

Aujourd'hui je me suis remis à mon tableau [...] ; j'ai dessiné et fait aujourd'hui la tête, la poitrine, etc., de la femme morte sur le devant. Encore ai-je fait *la mia chiavatura*³⁸⁶ *dinanzi colla mia carina Emilia*. Ce qui n'a point ralenti mon ardeur. Il faut être jeune pour faire de tout cela. À l'exception de la main et des cheveux, tout est fait.³⁸⁷

6.3 Peintres, sculpteurs, écrivains dans leurs ateliers

Stylistiquement, la photographie du XIX^e siècle s'apparente à la peinture. Nous avons vu comment les séances de pose étaient préparées et se déroulaient : on recréait, avec l'aide des accessoires d'un atelier de peintre, contextes et poses dans lesquels les actants pouvaient procéder à la mise en scène. La photographie avait sa dette envers la peinture non seulement pour une esthétique, pictorialiste et symboliste,³⁸⁸ mais aussi par l'acquisition de plusieurs peintres qui ont choisi la photographie comme moyen d'expression privilégié. Le Gray, Le Secq, Jules Ziegler, Léon Riesener, Degas, Courbet, Ingres, des sculpteurs comme Rodin et bien d'autres. Des peintres comme Le Secq et Le Gray fondent la Société Héliographique qui deviendra la Société Française de Photographie.

La peinture par contre, grâce à la photographie, sortira de son sommeil académique et insufflera une nouvelle lympe à sa Muse. Vers la fin du siècle, elle sortira de la figuration et s'exprimera par l'abstraction en y puisant de puissantes forces d'expression.

Tout le long du siècle la photographie ne quitta pas les ateliers photographiques ni les ateliers des peintres et des sculpteurs, auprès desquels se frayèrent de nouvelles voies pour cette pratique qui s'installa soit comme produit d'étude que comme produit de commercialisation des propres œuvres. Gustave Courbet (1819–1877), Edgard Degas (1834 –1917), Auguste Rodin (1840–1917), et bien d'autres, s'intéressèrent à la photographie, et la pratiquèrent chacun à sa façon.

³⁸⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, tome I, par Paul Flat, op. cit., 18 avril 1824

³⁸⁶ Le mot « *chiavatura* » dans le *Journal* de Delacroix accompagne toujours une séance de pose avec modèle, il utilise ce mot en italien seul ou dans de courtes phrases, elles aussi en italien, « *Dolce chiavatura* » (5 mars 1824). Le désir de créer avec la peinture se confond avec les désirs de la chair, « Inhibition et douleur s'ensuivent : dans son journal de jeunesse, Delacroix multiplie les aveux de ses échecs, et fait dériver sur les modèles féminins la passion de la peinture intouchable. » (Anne Larue, *Romantisme et mélancolie : le "Journal" de Delacroix*, op. cit., p. 194)

³⁸⁷ Eugène Delacroix, *Journal*, tomes I, par Paul Flat, op. cit., 24 janvier 1824

³⁸⁸ Ce ne sera qu'au début du XX^e siècle, que la photographie s'affranchira de cette dépendance et deviendra un outil libre de contraintes et influences externes. Surréalisme en France avec A. Breton, Man Ray. Photo-Secession aux USA avec Alfred Stieglitz, Edward Steichen.

Auguste Rodin³⁸⁹ s'entoura de photographes qui réalisèrent d'innombrables prises de vue de ses œuvres, des portraits de lui, et de son travail soit en évolution que fini qu'il utilisait pour les envoyer à ses clients, et pour imprimer ses catalogues. Il collabora avec plusieurs photographes, autant des photographes parisiens de boulevard comme Karl-Henri Bodmer (1854- ?), Victor Pannelier (1840- ?), D. Freuler (actif dans les années 1880-après 1909), Jacques-Ernest Bulloz (1858-1942) photographe et éditeur français, des photographes amateurs comme Eugène Druet (1868-1917) avec lequel il noua une longue collaboration que des photographes internationaux, venant d'Amérique et d'Angleterre, et qui devinrent célèbres par la suite, comme Edward Steichen (1879–1973), Stephen Haweis (1878-1969) et Henry Coles (1875- ?), Jean Limet (1855-1941). Rodin comprit bien vite l'ampleur et l'importance de la photographie, soit pour ses capacités de véhiculer des informations, pour faire connaître et diffuser ses œuvres à une échelle internationale, que pour la force de son langage (avec ses supports au charbon, à l'albumine, à la gomme bichromatée, et il arrivait aussi que Rodin intervienne sur les tirages avec du crayon graphite, pour marquer, avec un dernier signe, sa présence sur l'œuvre) qui renvoie à de diverses sémiologies interprétatives. Ses expositions de sculptures étaient souvent accompagnées de photographies.³⁹⁰

Gustave Courbet et Edgard Degas³⁹¹ quant à eux, collaborèrent en particulier avec Julien Vallou de Villeneuve (1795–1866), peintre et photographe de nus de modèles utilisés par les artistes. Les photographies de nu mériteraient une étude à part, car à l'époque la censure fut très sévère sur ce thème quoique les artistes en firent un grand usage pour leurs études personnelles et

³⁸⁹ La photographie vers 1880 devient pictorialiste, entre mise en scène et expérimentations techniques, elle a désormais sa propre personnalité et par la science des jeux de lumière elle réinterprète les objets, les gens et leurs géométries. Un travail remarquable a été fait par Steichen soit dans les portraits qu'il fit de Rodin qu'en photographiant ses sculptures comme le *Balzac*. Steichen prit ces photographies de nuit (Fig. 31. le titre de la photographie ci-contre est *Towards the light-Midnight*, 1908, tirage au charbon et platinotype). L'idée avait été suggérée par Rodin.



(Fig. 32. Rodin – *Le Penseur*, 1902, tirage à la gomme bichromatée)

Sur la relation de Rodin à la photographie et à ses photographes je renvoie aux catalogues des expositions qui ont été organisées. Hélène Pinet, *Rodin sculpteur et les photographes de son temps*, Paris, Ph. Sers, 1985 ; Hélène Pinet, *Les photographes de Rodin : Jacques-Ernest Bulloz, Eugène Druet, Stephen Haweis et Henry Coles, Jean-François Limet, Eduard Steichen*, Musée Rodin, 9 avril - 7 juillet 1986, catalogue d'exposition, Paris, Musée Rodin, 1986 ; Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, Catalogue d'exposition, Paris, Gallimard, Musée Rodin, 2007.

³⁹⁰ Une liste de ces expositions se trouve dans le catalogue d'exposition, *Rodin et la photographie*, p.218-219.

³⁹¹ Pour des approfondissements sur Degas et la photographie pictorialiste lire les suivantes études : Antoine Terrasse, *Degas et la photographie*, Paris, Denoël, 1983 ; Malcolm Daniel, Eugenia Parry, Theodore Reff ; avec la collab. de Sylvie Aubenas ; trad. par William O. Desmond, *Edgar Degas photographe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999 ; *Autour du symbolisme : photographie et peinture au XIXe siècle*, Alain D'Hooghe (dir.) ; textes de Christine De Naeyer... [et al.], Bruxelles, Bozar Books, Palais des beaux-arts, 2004. Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts à Bruxelles du 27 février au 16 mai 2004.

continuèrent à en produire "illégalement".³⁹² Courbet en accumula et collectionna toute sa vie et les gardait dans les tiroirs de ses meubles. Degas fut aussi photographe, il commença cette activité tardivement et pris l'habitude d'aller une fois par semaine chez ses amis, la famille Halévy, pour des séances de prises de vue de groupe ou individuelle.

Aussi des écrivains comme Emile Zola³⁹³ se donnèrent à la photographie. Zola la découvre tardivement, en 1888 à l'âge de 48 ans et grâce à l'enthousiasme du maire de Royan, M. Victor Billaud, qui l'y initie. Cette année-là Zola vit déjà à Médan et c'est là qu'il installe un atelier pour les prises de vue et un laboratoire pour le développement de ses plaques. L'atelier était situé au dernier étage de la maison, avec vue sur le parc et la Seine. C'était un atelier de peintre et il était pourvu de grandes fenêtres lumineuses. La passion était telle que Zola avait installé dans chacune de ses maisons un laboratoire, trois en tout. Il avait aussi plusieurs appareils-photo.

Tous les jeudis après-midi étaient dédiés à la séance photo avec ses enfants. De caractère doux, il avait l'habitude de beaucoup gâter ses enfants, lors de ces prises de vue Zola devenait sévère et grondait ses enfants s'ils ne se concentraient pas et ne faisaient pas ce qu'il leur demandait. Pour Zola la photographie était un art auquel il fallait dédier du temps et s'appliquer. Une devise accrochée au mur de son studio « Nulla die/ Sine linea », qui est la devise de tout écrivain, démontre son sérieux sur son travail d'écrivain, il applique cette même attitude à la photographie.

Zola cherchait l'expression naturelle chez les personnes. Il les mettait en pose pendant longtemps, pour les épuiser et leur faire perdre la pose, c'est à ce moment là, lorsqu'ils étaient redevenus naturels, qu'il déclenchait son appareil. Il photographiait sa famille, ses proches, des personnes en vue mais aussi des gens pris dans la rue, c'est ainsi qu'il vit un couple de bohème à une fête foraine en 1901 et il les invita chez lui pour une séance de prises de vue. Il nous reste des portraits remarquables de cet instant.³⁹⁴

La personnalité étant saisie, le style dans lequel il convient de l'exprimer se présente facilement à l'esprit. L'aspect du portrait devra réveiller avant tout et comme scène, en dehors de

³⁹² La licéité des photographies est liée aux mœurs des pays et aussi des époques durant lesquelles elle opère. Les photographies de nu, ces « études d'après natures », furent acceptées seulement en tant qu'« études photographiques » dès 1852. Une loi édictée en interdit l'usage commercial sauf pour des raisons d'études, dans atelier d'artistes et dans les écoles.

³⁹³ Mis à part le film documentaire « Emile Zola », voilà un ouvrage qui étudie la relation de Zola à la photographie : François Emile-Zola et Massin Denoël, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

³⁹⁴ Ces informations sur la vie de Zola-photographe proviennent du documentaire « Emile Zola » dans la collection *Chambre noire*, une émission de Michel Tournier et Albert Plécy, avec la participation de Jean-Claude Leblond (petit-fils de Zola) et Armand Lanoux, réalisation de Daniel Georgeot, production ORTF et PRD, Paris, 1969, (31.30 min.) ; ©INA 1974.

toute question de ressemblance, des idées sérieuses et sereines ; il exprimera le calme et la réflexion. Des attitudes simples, une lumière d'intérieur, distribuée en masses tranquilles, avec de larges demi-teintes, des fonds sévères, une grande sobriété d'accessoires ; la tête, siège de la pensée saillante et lumineuse ; voilà le mode adopté. Tout autre serait invraisemblable, inconvenant et ne saurait conduire à cette ressemblance profonde et puissante que nous cherchons.³⁹⁵



Fig. 33. Emile Zola, *Autoportrait*, tirage argentique d'époque, vers 1896-1897, provenant de la Famille Zola

³⁹⁵ E. Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, op. cit., p. 268

Chap.7

Le fonds Nadar, de Félix et Adrien à Paul, l'héritage de milliers de portraits, 1853-1939

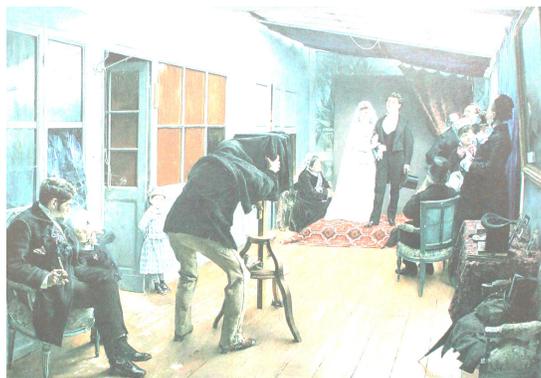


Fig. 34. Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, *La Noce chez le photographe*, 1879, huile sur toile, 85 x 112 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts



Fig. 35. Nadar, *Atelier Nadar*, 51 rue d'Anjou, années 1870 env., fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Le fonds de l'atelier Nadar représente presque un siècle de photographies, de 1853 à 1939, date du décès de Paul Nadar. Ce fonds commence par les premiers clichés que Nadar réalisa avec son frère Adrien, jusqu'aux années 1930 avec la contribution de Paul Nadar. Celui-ci continuera à photographier des politiciens et des gens de lettres dans le sillon de la célébrité de son père, mais il amènera dans ce fonds de nouveaux clients : les théâtres et ses acteurs des années de la Belle Époque.

Ce fonds est constitué de 200.000 plaques.

L'État achète le fonds en 1950, les archives et les épreuves sur papier (salé et albuminé) sont attribuées à la Bibliothèque Nationale, les négatifs sur plaques de verre (au collodion et au gélatino-bromure d'argent) à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Ce fonds se trouve en partie, 25.000 photographies, recensé sur le site du Ministère de la Culture: www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/fonds_photo/nadar.html

La Bibliothèque nationale de France conserve les tirages des séries Na 235-241, les photographies représentées dans ce chapitre font partie de ces séries. Nadar et son fils Paul, surtout ce dernier, avaient organisé le classement de leur archive en collant les tirages sur de grandes feuilles avec une numérotation³⁹⁶ qui était reproduite dans des livres de commande avec les noms des clients et les dates de prise de vue.

Les différentes périodes de production de l'atelier Nadar

Il est difficile de créer des divisions chronologiques à l'intérieur de cette longue activité qui passa de père en fils, avec une période de plus de dix ans durant laquelle les deux travaillèrent ensemble mais se brouillèrent souvent. Pourtant il existe déjà une période bien définie, celle des années 1853-1860, les années dites créatrices,³⁹⁷ qui appartient aux débuts de la photographie de Nadar : il réalise ces portraits intimistes qui l'ont consacré à la mémoire posthume. Tout au début de sa carrière il photographie chez lui, 114, rue Saint-Lazare. Ces photographies ne sont qu'une centaine en tout.

³⁹⁶ Ces tirages ont une double numérotation. Celle originale, faite par Nadar et Paul, classe chaque cliché, même les doubles copies avec une numérotation différente tandis que celle de la BNF, ne considère que la numérotation d'un cliché et non de ses doubles.

³⁹⁷ Cette période a été le thème et le titre d'une exposition (9 juin-11 septembre 1994, au Musée d'Orsay) et d'un catalogue, *Nadar: les années créatrices: 1854-1860*, accompagné des textes de Françoise Heilbrun, Maria Morris Hambourg, Philippe Néagu, Sylvie Aubenas, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

À cette période artistique suivit une période plus commerciale, qui voit une grande production pendant laquelle Nadar continuera à explorer et expérimenter des nouveautés, ce sont les années 1860-1887. Nadar et sa famille emménagent au 35, Blvd des Capucines et investissent un capital dans la rénovation des locaux. Pour payer ses dettes, Nadar se voit dans l'obligation de photographier pour rentabiliser, il doit accepter tout genre de clientèle, lui si rebelle, se rend compte du compromis auquel il doit céder. Nadar est certainement l'un des plus grands portraitistes du XIX^e siècle, mais il fut aussi le pire ennemi de lui-même dans la gestion de ses intérêts économiques. Pour contrecarrer le stress auquel il est exposé, il s'investit dans de grands projets, comme la construction du *Géant*, un ballon avec lequel il fera des exploits, et entrainera à la faillite le studio *Nadar*. Un nouveau déménagement s'impose, les frais de l'atelier du boulevard ne peuvent plus être couverts. La famille emménage au 51, rue D'Anjou, un atelier plus modeste, dans lequel Ernestine prendra en main la situation, aidée par son fils. La collaboration entre père et fils sera difficile, ils ont néanmoins produit beaucoup d'images, entre autre, un reportage sur Chevreul, peut-être le premier reportage de l'histoire de la photographie. Nadar par la suite passera de longues périodes dans leur maison à la campagne, à Sénart, où il se dédie à sa première passion, l'écriture.

La dernière période pourrait être représentée par les années 1887-1910/1939. Elle représente la séparation du père et du fils et de leurs centres d'intérêts. Après des années de brouille due au fait que Paul avait une relation avec une femme qui ne convenait pas à son père, une actrice mariée, d'origine gitane. Nadar avait peur que la famille de cette femme, Élizabeth Degrandi, ait trop d'influence sur Paul et empiète sur leurs affaires commerciales. Mais Nadar, cette année-là, 1887, quitte Paris pour aller vivre dans le sud de la France, lui et sa femme ont des soucis de santé, et le climat de la Côte leur convient. Nadar laisse la direction de l'atelier à Paul et en 1895 celui-ci devient définitivement propriétaire de l'atelier. En 1897, à l'âge de 75 ans, Nadar ouvre un atelier à Marseille. Il écrit *Quand j'étais photographe* en 1900, et sera très actif jusqu'à son décès, le 20 mars 1910, mais il ne photographiera plus que rarement ; il écrit et met de l'ordre dans ses papiers et ses souvenirs, il ne parviendra jamais à finir son autobiographie. Paul, au contraire, est en pleine effervescence, il travaille et produit énormément, profitant du nom de son père il ne manque pourtant pas de trouver et alimenter une nouvelle clientèle. Paul devient le photographe attitré des plus importants théâtres de Paris. Il invente et brevète en 1872 une lampe au magnésium avec laquelle il pourra réaliser ses photographies de scène dans les théâtres mêmes, dans lesquels il se déplace avec toute sa chambre noire. Cela lui permettra d'avoir le décor original et de pouvoir photographier des groupes avec beaucoup de personnes. Il continuera néanmoins à photographier des personnalités politiques, des aristocrates, des artistes : ainsi se côtoieront des rois, des Président

et des acteurs de boulevard, tous se donnant rendez-vous auprès de l'atelier Nadar.

7.1 1854-1860 : les années créatrices

J'ai été jaloux de lui à le voir si bien réussir dans tout ce qui n'est pas l'abstrait³⁹⁸

Les premières photographies furent d'un genre expérimental. A' la fin du siècle les applications liées à la photographie se différencient et touchent plusieurs domaines de la science. Tout le long du XIX^e siècle, surtout dans la deuxième moitié du siècle, l'on reconnaît à ce médium une grande capacité de communication : photographies de portrait, de mort, de famille, de reproduction, de guerre, photographie appliquée aux sciences (médecine, astronomie, biologie..), photographie psychique, expérimentale

Pour l'œil du savant, la photographie résume son modèle et se transforme ainsi en un tableau clinique où se superposent le temps immédiat de la révélation et celui, synthétique, de la contemplation. La plaque photographique est la vraie rétine du savant parce qu'elle lui permet d'imprimer à la reproduction du réel la marque d'une reconnaissance. En ce sens, le bon savant est avant tout un bon photographe, puisque tous deux ont en commun un art du regard sans lequel la révélation photographique ne doit pas être seulement le fac-similé du visage ; il lui faut, outre la ressemblance matérielle, la ressemblance morale. Le photographe doit donc observer attentivement son modèle pour démêler sous ses attitudes, sous ses aspects empruntés, le caractère vrai, [...] l'être réel et vivant et capturer ainsi l' « âme elle-même », puisque, parmi la multitude d'aspects d'un même modèle, un petit nombre sont seuls susceptibles de donner une représentation exacte et belle de son vrai caractère qui seule constitue le portrait.³⁹⁹

³⁹⁸ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976, p. 695.

³⁹⁹ Bertrand Marquer, *Les romans de la Salpêtrière : réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008, pp.112-113.



Fig. 36. Nadar et Adrien Tournachon, Photographie réalisée pour le Dr Duchenne de Boulogne, 1853, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Nadar et son frère Adrien réalisèrent quelques services ensemble, à notre connaissance la série des Pierrot et un travail pour le Dr Guillaume Duchenne de Boulogne, célèbre neurologue (1806-1875). Ce médecin étudiait les réactions des nerfs faciaux correspondant à chaque expression du visage, il demanda à Nadar de réaliser cette série pour un ouvrage, aujourd'hui perdu. Ils ont utilisé des cobayes auxquels ils ont appliqué des électrodes sur le visage pour provoquer des secousses électriques. En 1854 Nadar se sépare de son frère, avec lequel il avait partagé un atelier Blvd des Italiens.

Dans l'intimité de son atelier de la rue Saint-Lazare, Nadar réalise de nombreux portraits d'artistes contemporains, parmi lesquels figurent ses amis de la période de la bohème : Charles Baudelaire, Guy de Maupassant, Théodore de Banville, Honoré de Balzac, Édouard Manet, Gustave Doré, Gustave Courbet, Franz Liszt, Hector Berlioz, Alfred de Vigny ; le portrait de Théophile Gautier évoque la bohème, leur amitié remonte à 1839 ; la photographie qu'il prit de Gérard de Nerval, environ mi-janvier 1855, est la seule que nous avons de lui, il se suicidera une semaine plus tard.

On sait qu'en photographie Nadar fait des merveilles. [...] Chez Nadar, rue Saint-Lazare 113, vous traversez au rez-de-chaussée un salon garni de peintures de Gustave Doré, et vous entrez dans un ravissant jardin : c'est le laboratoire de Nadar. Pendant que l'épreuve est dans son bain, vous pouvez feuilleter un album où toutes les illustrations ont mis une ligne ou un dessin.⁴⁰⁰

Arrivés dans son atelier, artistes ou amis étaient tout de suite mis à leur aise par la bonne humeur et la jovialité de Nadar, il leur offrait à boire, parlait politique, art ou littérature. Et chacun y trouvait son plaisir, Nadar était un grand et bon causeur. Il connaissait surtout bien ces artistes. Il les guidait durant les séances de pose de sa voix pour qu'ils se détendent face à l'objectif. Il connaissait la lumière et les techniques d'éclairage ; il utilise toujours le même fonds, de préférence sombre, il photographie ses sujets assis de trois-quarts de façon à faire glisser la lumière sur leurs traits sans les heurter, il évite la pose forcée, et laisse que chacun trouve la sienne. Ces portraits ont été réalisés toujours à la même distance, avec le même cadrage serré sur le visage et les mains, le décor réduit au minimum, sans accessoires. Il est à la quête de « la ressemblance intime ». Tout le monde admire sa façon de détacher les figures du fond, et son goût pour la lumière. Nadar aime le noir, et on le compare aux peintres Titien et Rembrandt.

Un fond d'une valeur soutenue permet d'accuser énergiquement les ombres au profit de la lumière; adoptez un parti tranché, dans la plupart des cas. Une draperie d'un ton violacé fournirait, si je ne me trompe, des fonds d'une bonne qualité, parce que le rouge, base de la nuance, ressort très-monté de l'appareil daguerrien; en même temps que le bleu, combiné à ce rouge pour le violacer, amortit la teinte et la rend un peu nuageuse. Il faut de l'air derrière un portrait.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Xavier Aubryet, « Revue Parisienne », *L'Artiste*, n. 5, 3 avril 1856, p. 68. Nadar lui-même parle de cet album dans les « Histoires du Mois », *Musée français-anglais*, n. 23, novembre 1856, p.7. Extrait d'un article de Marie Morris Hambourg « Vers une ressemblance intime: une esquisse biographique de Nadar », *Nadar : les années créatrices: 1854-1860*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, Spadem, 1994, note 94, p. 41.

⁴⁰¹ Francis Wey, « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 4 mai 1851, p. 51.

Il est très probable que Nadar connaissait la « Théorie du portrait » par Wey, publiée le 27 avril et le 4 mai 1851 dans *La Lumière* ; il en a donné la meilleure version, ces portraits dégagent tout à la fois force, simplicité, détermination et caractère.

Reproduire une figure telle que chacun se la représente, c'est faire œuvre de talent; mais la voir, mais la révéler sous un point de vue neuf, agréable, original, et frapper le spectateur par la vérité de cette interprétation, l'amener à voir comme on a vu soi-même, c'est le lot du génie.⁴⁰²



Fig. 37. Nadar, *Gérard de Nerval*, 1855, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

⁴⁰² Ibidem, p. 51.



Fig. 38. Nadar, *Théophile Gautier*, 1854-1855, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Décrivant le choix stylistique de Constant Dutilleux, l'on ne peut pas ne pas faire un rapprochement au style de Nadar,

L'artiste utilise les fonds sombres, ses personnages sont vêtus de noir, seuls le visage et les mains sont plus vivement éclairés. Ce type de représentation est influencé par la peinture des Pays-Bas : construction pyramidale, cadrage, lumière, modelés, issus du style international défini par Van Dyck au XV^e siècle, mais également par un phénomène de société. On assiste à une uniformisation de la mode masculine, dans l'austérité des teintes sombres au cours du XIX^e siècle. Cette attitude va de pair avec l'installation d'une classe bourgeoise, dans laquelle se définit un nouveau type humain.⁴⁰³

⁴⁰³ « Constant Dutilleux et l'art du portrait » par Marie-Paule Botte, p.22, dans *Constant Dutilleux, 1807-1865, peintures – dessins*, catalogue d'exposition, Musée d'Arras et de Douai, éd. MUSE & ART, DOUAI, 1992.



Fig. 39. Nadar, *Jean Journet*, 1856-1859, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Ce tour de force caractérise l'art de Rembrandt, de Vélasquez et de quelques autres. C'est par l'étrangeté de l'effet, par la puissance des contrastes, par l'éclat de la lumière et la profondeur des ombres, qu'ils sont parvenus à rendre l'aspect d'une tête si saisissant, qu'en la voyant, on ne songe plus à analyser les traits. D'ailleurs, en pareille occasion, ces grands artistes ont ajusté leur figure avec adresse, et ils ont eu soin de choisir avec intelligence la portion du visage sur laquelle ils ont fait ruisseler la lumière.⁴⁰⁴

Louis Figuier, en parlant de Nadar dans son Salon de 1859, partage son émotion :

Ici, plus de poses solennelles ; tout est naturel, simple et, pour ainsi dire, de première venue. Le personnage reproduit vit sur le papier avec allures usuelles. L'artiste ne s'est pas préoccupé de chercher une image idéalisée de son modèle, il nous donne l'individu.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Francis Wey, « Théorie du portrait II », op. cit., p. 51.

⁴⁰⁵ Figuier, Louis, *La photographie au Salon de 1859*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1860, p. 24.



Fig. 40. Nadar, *Charles Philippon*, 1856, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

La rencontre avec Charles Philippon fut très importante pour Nadar. Entre eux naît une amitié et une collaboration professionnelle qui dure jusqu'à la mort de ce dernier, de 1849 à 1862. Nadar collabore en premier dans le *Journal pour rire*, puis Philippon crée pour lui *Le petit journal pour rire*, et le nomme directeur en chef. Philippon a tout de suite compris la valeur des photographies de Nadar, il l'a encouragé à les vendre, à les rentabiliser, mais pour Nadar ces images de cette première période faisaient partie d'un vrai processus créateur qui ne contemplait pas le gain économique comme gratification du travail accompli.

Mon cher Monsieur

Quand je vous dis qu'on ne devrait traiter avec vous que *donnant-donnant*, je vous parais bien dur, bien *chien*, disons le mot ! Voyez cependant combien de charmants embêtements vous

m'avez procurés depuis que nous *faisons des affaires* ensemble ! mais non, ne remontez pas si haut, voyez seulement ce que vous faites pour les biographies de cette masse de portraits dont j'ai payé le dessin et la gravure et que je garde en magasin depuis des mois sans être en état de faire passer une page ! Voici des épreuves que vous m'aviez promis de venir prendre après les fêtes militaires au retour d'un petit voyage d'agrément. Vous êtes revenu, les fêtes sont bien finies, mais les épreuves sont toujours là qui vous attendent. [...]

Je vous prie également de m'envoyer les biographies qui restent à faire – et de ne pas *m'apporter de bois que nous ne soyons parfaitement au courant*.⁴⁰⁶

:

Faites donc voir vos photographies au jeune homme qui vous portera ce billet, il peut vous en faire faire par des connaissances ou sa famille. Bonjour votre, Ch. Philippon⁴⁰⁷

Si vous aviez fait les cartes que vous pouviez faire, vous seriez riche aujourd'hui – et vous êtes encore à commencer ! Personne n'avait une collection aussi belle que la vôtre et tout le monde a fait de l'or à côté de vous. J'aurais gagné plusieurs centaines de mille francs avec votre collection si j'avais été à votre place.⁴⁰⁸

7.2 1860-1887 : les années de l'expérimentation et de la grande production

Nadar s'intéressera dès ses débuts dans la photographie à l'aspect plus proprement technique du travail. Il eut comme maîtres Camille d'Arnaud et Bertsch, tout deux savants, inventeurs et Nadar se passionna bien vite aux techniques de laboratoire, il breveta le 11 février 1854 sa première invention.⁴⁰⁹ En 1858 il brevète la photographie aérienne, qu'il a mise au point après de rudes efforts et échecs. En 1865 il publie *Le Droit au vol*, dans lequel il défend le principe du « plus lourd que l'air ». ⁴¹⁰ Suite à des observations empiriques, il déduit ce qui effectivement sera le principe qui fera naître l'aviation moderne : plus un objet est lourd et plus il ira loin. Pour poursuivre ces études

⁴⁰⁶ Naf 24281, *Papiers Nadar*, F. 251, 25 mai 1852 et recto, lettre de Charles Philippon à Nadar, BNF, Département des Manuscrits. Nadar était toujours en retard sur les consignes de travail, les lettres que Philippon lui adresse concerne la plupart du temps ces délais à respecter. Ici il s'agit des portraits chargés pour les caricatures de *La lanterne magique*.

⁴⁰⁷ Naf 24281, *Papiers Nadar*, f. 275, 11 janvier 1856, lettre de Charles Philippon à Nadar, BNF, Département des Manuscrits.

⁴⁰⁸ Naf 24281, *Papiers Nadar*, f. 335-336, 1861, BNF, Département des Manuscrits.

⁴⁰⁹ « Un collodionneur mécanique baptisé « cuvette Nadar » qui assurait l'uniformité d'épaisseur de la couche sensible des plaques de verre : la plaque étant le quatrième coté d'une boîte munie d'un robinet, il suffisait de remplir celle-ci de collodion, puis de la vider par le robinet en recueillant le soluté superflu. Sa boîte à robinet permit à Nadar d'éviter une difficile manipulation et d'acquiescer d'emblée cette technique admirable du collodion que note Philippe Néagu, « notamment lorsque l'on compare ses clichés originaux à ceux d'autres photographes où les coulées de produits sont fréquentes ». Roger Greaves, *Nadar ou le paradoxe vital*, Paris, Flammarion, 1980, p. 165-166.

⁴¹⁰ Nadar, « Le Droit au vol », *Nadar, dessins et écrits, Œuvres Complètes, tome 2*, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, Paris, éd. Arthur Hubschmid, 1979, p. 925.

il fonde une association,⁴¹¹ à laquelle adhèrent Hugo et un jeune écrivain du nom de Jules Verne, qui vouait pour Nadar une grande admiration. Mais pour que cette idée se concrétise Nadar fait construire par les frères Louis et Jules Godard un ballon, *Le Géant*.



Fig. 41. Nadar, *Le Géant*, 1863, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Le 4 octobre 1863, *Le Géant* est à son premier départ sur le Champ de Mars, avec 2000 entrées payantes, 1000 francs pour le voyage ; la Princesse de la Tour d’Auvergne et le Prince de Sayn Wilkenstein furent parmi les voyageurs. Ce fut une grande attraction, mais aussi l’ultérieure faillite dans laquelle encourra Nadar.



Fig. 42. Nadar et sa femme dans la nacelle du *Géant*, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

⁴¹¹ La *Société d’Encouragement pour la Navigation Aérienne par les appareils plus lourds que l’air*, 35, boulevard des Capucines.



Fig. 43. Nadar, *Les catacombes de Paris*, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Nadar invente l'éclairage artificiel en photographie vers 1860 et dépose son brevet le 4 février 1861. Il fera ses premières expérimentations sur la terrasse de son atelier, en utilisant des piles Bunsen peu puissantes et très encombrantes, il donne une séance de démonstration au journal *La presse scientifique*.

En 1865 il descend pendant trois mois dans les catacombes de Paris pour ses expérimentations à la lumière artificielle, il emploie des mannequins comme modèles car les temps de pose sont extrêmement longs, jusqu'à 18 minutes.



Fig. 44. Nadar, *Sarah Bernhardt*, vers 1864, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Cette photographie représente une toute jeune Sarah Bernhardt, encore peu connue. Elle fréquentera l'atelier Nadar pendant toute sa vie professionnelle, plus de trente ans à partir de cette première image. La série Na- 241 du fonds Nadar est dédiée à cette actrice.

Actrice, cantatrice, danseuse, le monde féminin prend désormais part à la mise en scène au théâtre et dans les ateliers photographiques.

Nadar comprend qu'il doit se concentrer sur la photographie commerciale pour subvenir à ses besoins et à ses dettes. Son nom le précède et les clients affluent à l'atelier. Il signe ses portraits-carte représentant des célébrités qu'il vendra avec succès, le XIX^e siècle voit la naissance du « star system ».⁴¹² Mais au plaisir, à la passion des premières heures de la photographie succèdent les

⁴¹² D'après une expression de Loïc Chotard dans *Nadar, Caricatures et Photographies*, catalogue d'exposition, Paris, Maison de Balzac, 1991, p. 91, nous assistons au XIX à la « naissance du star-système, un portrait d'une personnalité est mis en vedette de première page, biographie à l'intérieur. »

jours de la routine, Nadar commence à désertter l'atelier vers la fin des années 1870 et finira par s'en aller.

Nadar s'est composé une vie alternée par l'hyperbole et par la recherche de la vérité : partagée entre les décors et les coulisses des théâtres, les ateliers de peintre, les vols à bord du Géant, les catacombes de Paris. Il passe d'un extrême à l'autre : « comme Warhol, il s'approprie de toutes les personnalités importantes de sa période, les dessine ou photographie et signe sur ses produits »⁴¹³ pour les vendre, il est le plus cher sur le marché et il est aussi celui qui durant la guerre franco-prussienne de 1870, alors que la guerre sévit et Paris est assiégée, cachera chez lui, risquant sa vie et celle de toute sa famille, des dissidents qu'il aidera à faire fuir de la ville.

Complètement ruinés après les deux sièges de Paris, nous avons quitté en 1871 le boulevard des Capucines pour venir louer rue d'Anjou les anciens communs de l'hôtel de Vauvineux – cour, écuries et remises – à charge pour nous de les transformer en maison d'habitation et ateliers.

En arrivant là, nous possédions pour tout avoir, ma chère femme et moi, notre mobilier industriel et meublant..., et comme unique capital industriel, 205 fr... en espèces. En outre, notre situation très embarrassée d'un passif exigible d'environ 200 000 francs (dettes du ballon « Le Géant ») nous interdisait tout espoir de crédit.

Cependant, la dépense à faire pour constructions, aménagements et installations demandait quelque cent mille francs, qui, en raison de la position, ne manquèrent pas d'atteindre le double...⁴¹⁴

⁴¹³ Loïc Chotard, *Nadar, Caricatures et Photographies*, catalogue d'exposition, Paris, Maison de Balzac, 1991, p. 91.

⁴¹⁴ Brouillon de testament de Nadar datant du 27 février 1897, NAF 25007, F. 302, 306, BNF, Mss. Nadar écrivit plusieurs testaments et biographies inachevées, surtout ses dernières années de vie, elles sont conservées en copies autographes auprès du département des Mss de la BNF de Paris. La plupart sont inédites.



Fig. 45. *Sarah Bernhardt dans Macbeth*, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

7.3 1887-1910/1939 : les années commerciales et de l'errance

Alors que jusque vers la fin des années 1870 les photographies produites par l'atelier étaient fortement caractérisées par le style Nadar père, une toile de fond de couleur sombre et une ou deux sources de lumière, on assiste à une lente évolution dans les poses, les éclairages, les décors et les accessoires qui tous relèvent petit à petit de l'artifice dans un jeu d'accumulation. Fin de siècle, période de la Belle époque, des grands théâtres et d'un grand besoin de légèreté après un siècle de révolutions et de guerre. La mise en scène arrive aussi dans les ateliers ; d'imposants décors constituent l'essentiel de l'atelier, une infinité d'accessoires, et des éclairages à lumière artificielle grâce auxquels on photographie aussi la nuit. Paul Nadar grandit dans cet atelier et à l'âge de 15 ans il commence à réaliser ses premières photographies et prendra la relève avec une idée commerciale de cet héritage.



Fig. 46. *Folies dramatiques*, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

La pluie sur cette image est un effet qui a été créé en grattant directement sur la plaque de verre avec la technique de la retouche.

Paul est orienté vers une photographie du XX^e siècle, attentif aux nouveautés sur le marché, compétitif, il noue des relations professionnelles internationales, il est agent Eastman Kodak en France ; il part au Turkestan russe en 1890 et réalise là-bas un reportage avec un des premiers

appareils photographique Kodak et des négatifs souples ; il fonde en 1891 une revue, Paris-Photographe ; fait de la vente d'équipement et de matériel photographique.



Fig. 47. Ferrero, historien, conférencier et Jean Périn, Opéra comique, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF



Fig. 48. Mlle Heilbrom, Opéra comique, et Barbier, chanteur, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

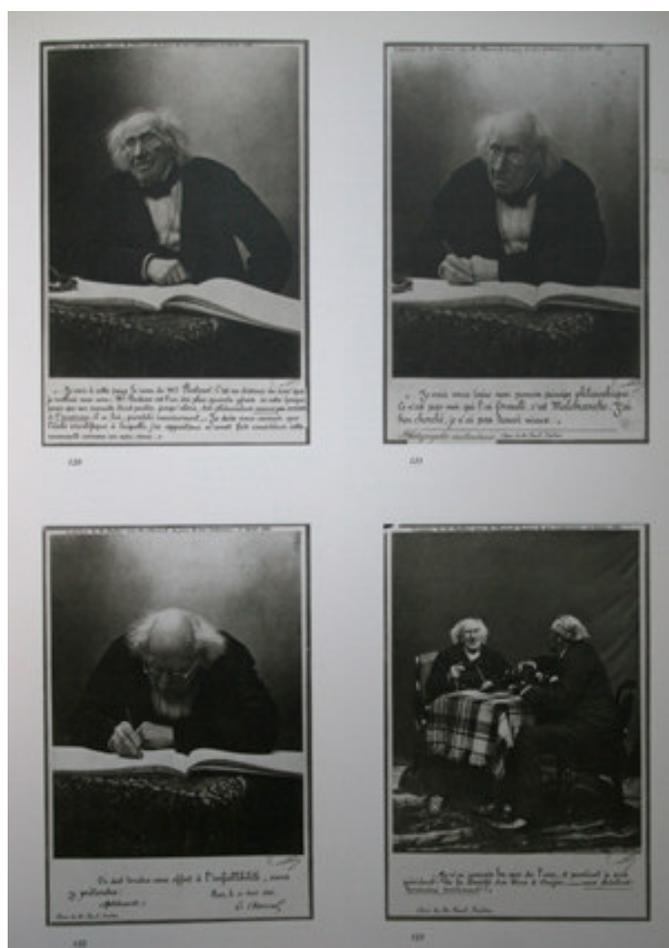


Fig. 49. Nadar et Paul Nadar, *Nadar interviewe Chevreur*, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF

Nadar et son fils rencontrent Chevreur, le célèbre chimiste pluri-décoré qui cette année-là est centenaire. L'interview est organisée en deux entretiens à la fin du mois d'août 1886. Nadar organise son interview autour de questions concernant plusieurs sujets,⁴¹⁵ « la photographie », « la photographie aérienne », « le beau, le vrai, l'erreur, la vue, le spiritualisme », « les ballons », « du contraste des couleurs ». Paul réalise les clichés. L'idée de départ de Nadar était de composer un reportage audiovisuel de ces rencontres : tirer plusieurs portraits et enregistrer la voix de Chevreur, pour, à la fin, créer une séquence en utilisant ces deux médiums. Mais l'invention de Clément Ader, le Phonophone, qu'il avait pris avec lui ne fonctionnait pas encore assez bien pour un tel exploit, et Nadar dû arrêter l'enregistrement. C'était un rêve auquel il pensait déjà depuis longtemps,

⁴¹⁵ Naf 22014, BNF, Département des Manuscrits.

Tout est donc possible à présent, et je ne doute pas le moins du monde qu'un inventeur ne présente par exemple demain à l'Académie des Sciences quelque chose comme un daguerréotype acoustique, reproduisant fidèlement et à volonté tous les sons soumis préalablement à son objectivité. N'avez-vous pas comme moi rêvé souvent à cet instrument, dont le besoin se fait si généralement sentir ?⁴¹⁶

Toute la vie de Nadar est marquée par de grands exploits, il a été le premier, le visionnaire dans tous les domaines dans lesquels il s'est lancé âme et corps, il appartient entièrement à son siècle, le siècle des grandes découvertes et des enthousiasmes. Jules Verne, lui dédie, dans son ouvrage *De la Terre à la Lune*, le portrait d'un personnage, le capitaine Michel Ardan, acronyme de Nadar,

C'était un homme de quarante-deux ans, grand, mais un peu voûté déjà, comme ces cariatides qui portent des balcons sur leurs épaules. Sa tête forte, véritable hure de lion, secouait par instants une chevelure ardente qui lui faisait une véritable crinière. Une face courte, large aux tempes, agrémentée d'une moustache hérissée comme les barbes d'un chat et de petits bouquets de poils jaunâtres poussés en pleines joues, des yeux ronds un peu égarés, un regard de myope, complétaient cette physionomie éminemment féline. Mais le nez était d'un dessin hardi, la bouche particulièrement humaine, le front haut, intelligent et sillonné comme un champ qui ne reste jamais en friche. Enfin un torse fortement développé et posé d'aplomb sur de longues jambes, des bras musculeux, leviers puissants et bien attachés, une allure décidée, faisaient de cet Européen un gaillard solidement bâti, « plutôt forgé que fondu » pour emprunter une de ses expressions à l'art métallurgique.

Les disciples de Lavater ou de Gratiolet eussent déchiffré sans peine sur le crâne et la physionomie de ce personnage les signes indiscutables de la combativité, c'est-à-dire du courage dans le danger et de la tendance à briser les obstacles; ceux de la bienveillance et ceux de la merveilleosité, instinct qui porte certains tempéraments à se passionner pour les choses surhumaines; mais, en revanche, les bosses de l'acquisivité, ce besoin de posséder et d'acquérir, manquaient absolument.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Nadar, « Le Phonographe prédit », *Musée français-anglais*, décembre 1856, p. 7. Rêve caressé depuis longtemps et dont il écrit et parle à plusieurs reprises, il cite même Ader (1841-1925, ingénieur, installe en 1882 la première ligne de téléphone à Paris), et le Phonophone dans une nouvelle, « Gazebon vengé », « avec monsieur Ader pour son téléphone... — Ah ! Vous connaissez aussi monsieur Ader ? » dans *Quand j'étais photographe, Nadar, dessins et écrits, Œuvres Complètes, tome 2*, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, Paris, éd. Arthur Hubschmid, 1979, p. 988.

⁴¹⁷ Jules Verne, *De la terre à la lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes*, 41 dessins et une carte par de Montaut, Paris, éditeurs J. Hetzel et C^{ie}, 1872, p. 103

Sources biographiques de Nadar, consultées et vues :

- Jean Prinnet et Antoinette Dilasser, *Nadar*, Paris, A. Colin, 1966
- Roger Greaves, *Nadar ou le paradoxe vital*, Paris, Flammarion, 1980
- Loïc Chotard, commissaire de l'exposition, *Nadar, Caricatures et Photographies*, catalogue d'exposition, Maison de Balzac, 1991, Paris
- *Nadar: les années créatrices: 1854-1860*, catalogue d'exposition, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, Spadem, 1994
- Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Presses de la Renaissance, Collection Histoire des hommes, 1984
- *Nadar, Correspondance 1820-1851*, tome I, établie et annotée par A. Rouillé, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998. Le tome II n'est jamais paru
- Nadar, *Quand j'étais photographe*, préface de Léon Daudet, Paris, éd. E. Flammarion, [ca 1900]
- *Nadar, photographies, Œuvres Complètes, tome 1 et 2*, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, Paris, éd. Arthur Hubschmid, 1979
- Papiers Nadar, NAF 235-241, conservés en copies autographes auprès du Département des Mss de la BNF de Paris. La plupart sont inédits
- Exposition « La norme et le caprice », (29 mai- 7 novembre 2010, Château de Tours), organisée par le Musée du Jeu de Paume, la Ville de Tours et le Château de Tours, avec le concours de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Ministère de la Culture et de la Communication (F), commissaire de l'exposition Michel Poivert
- *Nadar, photographe* [Enregistrement vidéo] / un film de Stan Neumann ; écrit et réal. par Stan Neumann ; conseillers scientifiques Françoise Heilbrun, Philippe Neagu ; dir. de prod. Patrick Dumont ; Paris ; Films d'ici : La Sept/Arte... prod. : La Sept/vidéo, cop. 1994

Conclusion/s

« Ceci tuera cela »⁴¹⁸

L'avènement de la photographie au XIX^e siècle a été comme une bombe lancée au milieu de tous les opérateurs de l'image et des métiers la concernant ; qu'ils soient peintres, enlumineurs, graveurs, opticiens, chimistes, éditeurs, coloristes, décorateurs, retoucheurs, repiqueurs ou autres techniciens spécialisés, ils furent tous directement concernés par cette invention.

La première particularité de la photographie fut celle d'être un prototype⁴¹⁹ mis sur le marché et à la portée de tout le monde, un marché très réactif car constitué d'une bourgeoisie riche et naissante. 1839-1850, une décennie-charnière entre l'univers artisanal et médiéval et le nouveau monde de l'ère industrielle. Parler de prototype ne serait que trop juste : Benjamin, Sontag, Freund, et d'autres penseurs se sont penchés sur cette naissance en l'indiquant comme une invention propre à son siècle, Benjamin parle même d'une aura qui se perd dans cette représentation mécanique et figurative. L'aura qui était représentée par le culte des dieux et de leurs images, conservait une sacralité grâce à la distance entre l'objet représenté, son intime essence et l'adorateur. La photographie a créé une brèche dans ce mode de représentation, l'objet devenu réel, palpable, reproductible à l'infini a réduit la distance entre soi et le divin et a fait disparaître l'aura. Ce passage inaugure l'ère industrielle, la photographie pourrait en être l'allégorie.

En mettant la photographie sur le marché, libre de droit mais en tant que prototype et donc de produit non fini, le gouvernement français a su en assurer les conséquences. Il a donné l'opportunité à des inventeurs et des investisseurs de tout horizon et pays confondus de s'adonner aux recherches concernant les données techniques du médium, de dédier leur vie et leurs ressources à mettre au point de multiples perfectionnements et innovations, et ils ont pu, en contribuant ainsi à ce phénomène, laisser leur nom dans l'histoire, assouvir des ambitions, recevoir des reconnaissances, construire des fortunes.

Il sentit qu'il devait arracher à la nature un de ses grands secrets, et, sans savoir lequel, il commença de chercher.⁴²⁰

⁴¹⁸ Victor Hugo, phrase en titre du chap. 2, livre V, *Notre Dame de Paris*, Paris, Eugène Hugues, 1876-1877, p. 227

⁴¹⁹ Dans les études que j'ai menées pour cette thèse je n'ai trouvé aucune réflexion à ce sujet et en ces termes

⁴²⁰ Ernest Lacan se réfère dans ce passage au travail de Niepce, « Origine de la photographie, Joseph-Nicéphore Niepce », *Esquisses photographiques*, Paris, Grassart éd., A. Gaudin et frère, 1856, p. 4

Le succès fut énorme, transfrontalier et toucha toutes les couches sociales. Une importante économie était née. Et pourtant les premiers daguerréotypes ne restituaient qu'une image obscure et les premiers dessins photographiques sur papier, les calotypes, disparaissaient après peu d'années (au plus cinq ans).

D'autre part toutes ces contributions n'ont aucunement été régularisées, d'artisanal jusqu'en 1860 env., puis semi industrielle, la photographie devient industrielle vers la fin des années 1880, ce qui signifie que pendant presque 50 ans une infinité d'individus ont contribué à sa croissance mais aussi à sa diversification et à de multiples modalités de représentations. Ceci fut une des raisons pour lesquelles cette invention ne fut jamais brevetée et chacun put y mettre du sien. Et il ne faut pas non plus oublier la complexité de la photographie, au carrefour de plusieurs sciences, chimie, optique, mécanique, physique, son processus passe par différentes phases, représentées tout à tour par des matériaux et des appareils spécifiques : comme la préparation de la plaque plus tard le négatif au gélatino-bromure, la phase du développement et du tirage final en chambre noire, l'appareil photographique en soi, ses objectifs et ses obturateurs, ses filtres et réglages pour n'en citer que quelques-uns.

C'est ainsi que l'art se lie à l'industrie et à toutes les combinaisons manufacturières que fait naître le luxe, en mettant à requisition à son profit les matières qui lui semblent propres, et par leur durée et par leur emploi, à le faire circuler partout, à le faire vivre éternellement.⁴²¹

Si d'un côté le souci fut de rendre la photographie un support technique apte à reproduire des images dans des conditions et des délais à la portée de professionnels et d'amateurs, d'un autre côté la photographie s'est battue dès ses origines pour se faire une place parmi les Arts. Plusieurs voix se sont élevées pour la consacrer ou la maudire, des voix de noms célèbres comme Baudelaire, Delacroix, Nadar, des peintres, des écrivains. Il est très probable que s'il n'y avait eu un tel intérêt émotionnel la photographie aurait été accueillie comme une autre invention du siècle à l'instar du train, de l'électricité...mais la photographie ne fut pas et n'est pas une invention quelconque, représentation exacte du réel, elle est investie d'un pouvoir magique et entretient un lien très fort avec la mort.

Le travail avec le soleil et la nuit, la manipulation de produits chimiques, la magie de l'image latente et de l'image révélée. Drapé d'une étoffe noire le photographe se cache pour voir et fixer sur la plaque son sujet, qui lui est toujours illuminé, caressé par la lumière.

⁴²¹ E. Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, op. cit., p. 43

Le temps de pose, un instant d'éternité enregistré sur une image argentique dans l'infinité du temps. La photographie est un instant qui ne revient plus, fixée sur un support elle noue un pacte avec l'éternité mais aussi avec la mort. Ne vit-elle pas au-delà de la mort ? À chaque fois que l'on regarde une photographie, par ce geste même nous renouvelons la mémoire de l'instant qui avait été le témoin de l'acte photographique. Un défunt, un moment de vie révolu, renaissent à travers le support argentique.

De là sa valeur ajoutée : elle représente un produit unique

Quand l'invention de Nicéphore Niepce, perfectionnée, rendue pratique par Daguerre, fut donnée au public, la première idée qui se présenta à l'esprit de tous fut celle d'appliquer au portrait les ressources de ce merveilleux procédé. Des ateliers s'ouvrirent où, selon la croyance accréditée tout d'abord dans la foule, et qui subsista quelque temps encore, on fixait l'image fugitive du miroir. C'était un prodige qu'on ne s'expliquait pas, mais auquel il fallait bien croire ; et comme les choses les moins explicables sont celles qui ont le plus de succès, la daguerréotypie eut bien vite acquis une immense popularité. Une industrie nouvelle était née.⁴²²

La photographie fait connaître dans le double sens de cette assertion : nous connaissons le monde par elle, et le monde nous connaît à travers elle. Son mode de procéder est doublement actif. En elle cohabite le jeu antinomique du voyeur-exhibitionniste : la photographie est l'expression vive et efficace de notre modernité.

La photographie est le point de réunion du jeu (Daguerre, le Diorama), de la réussite rapide et onéreuse (Disdéri), de la création et d'une recherche de l'âme dans l'œuvre (Nadar), du dur labeur et des échecs financiers (Niépce, Le Gray), de l'industrialisation (Braun), un carrefour où se rencontrent des enjeux multiples, ambitions personnelles, quête vers l'intimité du regard, innovations technologiques. La photographie dans ce remous de siècle, signifie par là son appartenance à un Art jeune, où se mêlent curiosité, créativité, techniques, et beaucoup de confusions et de contradictions quant aux lois qui devraient la réglementer. Ces caractéristiques ne l'ont pas quittée, et à l'ère du numérique la photographie renouvelle son appartenance à cette éternelle jeunesse. D'une part la photographie connaît une industrie très saine et croissante,⁴²³

⁴²² Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, op. cit., p. 18

⁴²³ Le numérique et tous ses produits dérivés occupe une importante tranche du marché économique mondial, la photographie s'est désormais répandue à tous les niveaux sociaux et économiques et dans tous ses domaines de spécialisation (du portrait à la plongée, du sport au snapshot..) et ceci a amené à une nouvelle conscience et culture de la communication basée sur les images, l'on raconte par image et on lit les images d'une manière qui n'avait jamais été encore faite. C'est ainsi que nous sommes amenés à lire en premier les photographies, qui ont beaucoup de place par

d'autre part les photographes professionnels vivent une crise économique sans précédents : quiconque peut photographier même avec un portable et poster l'image sur la toile en quelques secondes, d'autre part, plus que jamais, de sévères lois réglementent les droits à l'image dans l'usage de la photographie, surtout au détriment des opérateurs dans le secteur.

La photographie tout à la fois art et technologie sera toujours confrontée aux innovations et à l'évolution de ses propres supports. Son côté artistique, celui qui véhicule un message tout à la fois universel et émotionnel, ne dépend pas de la technique mais seulement de la personnalité du photographe. Une photographie avec ce plus, cette « intimité » dont parle Nadar pour le portrait, cette aura qui se dégage de son support, ne l'est que grâce à son opérateur, et non pas grâce à l'appareil photographique.

exemple dans les journaux, et ensuite le texte, nous sommes bien loin de Nadar, qui pour vendre ses portraits-charges du Panthéon devait avoir avant tout les textes, car les lecteurs de l'époque n'acceptaient pas des images sans textes, l'image était alors corollaire du texte, aujourd'hui nous assistons à une situation renversée, si la photographie plait, nous évoque une émotion, nous nous arrêtons soit pour acheter le journal que pour lire le texte.

Références bibliographiques⁴²⁴

Photographie et artistes

Charles Baudelaire :

1. Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, Sa vie et son œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1869
2. Eugène Crépet *Charles Baudelaire*, étude biographique, revue et mise à jour par Jacques Crépet, suivie des « Baudelairiana » d'Asselineau, recueil d'anecdotes publié pour la première fois in-extenso et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire, Paris, Librairie Léon Vanier, 1906
3. Albert Thibaudet, *Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1924
4. Charles Baudelaire, *La vie et l'œuvre d'Eugène Delacroix*, préface de Jacques Crépet, Paris, éd. René Kieffer, relieur d'art, 1928
5. *Baudelaire par lui-même*, images et textes présentés par Pascal Pia, Paris, Editions du Seuil, 1952
6. *Baudelaire devant ses contemporains*, textes recueillis et publiés par William Thomas Bandy et Claude Pichois, Monaco, éd. Du Rocher, 1957
7. Claude Pichois, *Baudelaire à Paris*, Paris, éd. Hachette, 1967
8. Armand Moss, *Baudelaire et Delacroix*, Paris, A. G. Nizet, 1973
9. Claude Pichois et al., *Charles Baudelaire : manuscrits, dessins, photographie, (exposition présentée au Musée d'Orsay, Paris, du 19 juin au 3 septembre 1989)*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère de la culture de la communication des grands travaux et du bicentenaire, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Collection *Les dossiers du Musée d'Orsay* 34, 1989
10. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, éd. Petite Bibliothèque Payot, 1979, pour la traduction, 2002 présente éd., trad. de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann
11. Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Milano, biblioteca Adelphi 531, 2008

⁴²⁴ Lue et consultée

Eugène Delacroix :

12. Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants, français et étrangers, études d'après nature* Paris, E. Blanchard, libraire-éditeur, 1856
13. Théophile Silvestre, *Eugène Delacroix, documents nouveaux*, Paris, Michel Lévy frères, 1864
14. Théophile Silvestre, *Les artistes français, I, Romantiques*, Paris, les éd. G Crès & Cie, 1926
15. *Delacroix et la gravure romantique*, catalogue d'exposition par Jean Adhémar et Jacques Lethève; préf. par Julien Cain, Paris, Bibliothèque nationale, 1963
16. Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, préface de Arlette Sérullaz, Paris, Herscher, 1982
17. Serge Bramly, Agnès de Gouvion Saint-Cyr, Alain Sayag, photos et dessins Eugène Delacroix et al., *Photo dessin, dessin photo : le dessein photographique*, Arles, Actes Sud, 1994
18. Anne Larue, *Romantisme et mélancolie : le "Journal" de Delacroix*, Paris, H. Champion, 1998
19. Sylvie Aubenas, « Un album de photographies d'Eugène Delacroix », p.51-55, *Delacroix et le trait romantique*, catalogue d'exposition sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998
20. Hubert Damisch, *La peinture en écharpe : Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Y. Gevaert, 2001
21. Catherine Meurisse, *Alexandre Dumas – causerie sur Delacroix*, Genève, éd. Drozophile, Thonex, éd. Quiquandquoi, 2005
22. Sylvie Aubenas, Françoise Heilbrun, Fiona Le Boucher, Christophe Leribault et Sabine Slanina, *Delacroix et la photographie*, Catalogue d'exposition, Paris, coédition Musée du Louvre et Editions du Passage, 2008

Nadar :

23. Jean Prinnet et Antoinette Dilasser, *Nadar*, Paris, A. Colin, 1966
24. Gosling Nigel, *Nadar*, London, Secker & Warburg, 1976
25. Roger Greaves, *Nadar ou le paradoxe vital*, Paris, Flammarion, 1980
26. *Le monde de Proust / photogr. de Paul Nadar*, réd. par Anne-Marie Bernard et al., Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1991
27. Loic Chotard, commissaire de l'exposition,

28. Anne Alligoriès, avec le concours d'Hervé Degand, Isabelle-Cécile Le Mée, Claude Malécot, sous la direction de Claude Malécot, *Nadar, l'œil lyrique*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1992
29. *Nadar : les années créatrices : 1854-1860 : Paris, Musée d'Orsay, 7 juin - 11 septembre 1994, New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 avril - 9 juillet 1995*, Catalogue d'exposition, commissaires d'exposition : Françoise Heilbrun, Maria Morris Hambourg, Philippe Néagu, Sylvie Aubenas, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, Spadem, 1994
30. Claude Malécot, *George Sand – Félix Nadar*, Paris, éd. du Patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2004

Autres :

31. *Etienne Carjat : photographe, 1828-1906 : Musée Carnavalet, 25 novembre 1982 - 23 janvier 1983*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée Carnavalet, 1982
32. Antoine Terrasse, *Degas et la photographie*, Paris, Denoël, 1983
33. Malcolm Daniel, Eugenia Parry, Theodore Reff ; avec la collab. de Sylvie Aubenas ; trad. par William O. Desmond, *Edgar Degas photographe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999
34. *Charles Desavary, 1837-1885*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1991
35. Constant Le Gentil, *L'atelier de Constant Dutilleux, son enseignement et ses principaux élèves*, Arras, Imp. Rohard Courtin, 1887
36. *Constant Dutilleux, 1807-1865, peintures – dessins*, catalogue d'exposition, Douai, Musée d'Arras et de Douai, éd. MUSE & ART, 1992
37. *En collaboration avec le Soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil*, catalogue d'exposition, textes de F. Heilbrun, Q. Bajac, P. Néagu, N. Savy, S. Rouleau, F. Rodari, Paris, Paris-Musées/Réunion des musées nationaux/éd. des musées de la Ville de Paris, 1998
38. Marina Henderson, Jiri Mucha, Marina Henderson, Aaron Scharf, *Alphonse Mucha, "Mucha and the camera"*, London, New York, Academy editions / St. Martin press, 1974
39. Hélène Pinet, *Rodin sculpteur et les photographes de son temps*, Paris, Ph. Sers, 1985
40. Hélène Pinet, *Les photographes de Rodin : Jacques-Ernest Bulloz, Eugène Druet, Stephen Haweis et Henry Coles, Jean-François Limet, Eduard Steichen : Musée Rodin, 9 avril - 7 juillet 1986*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Rodin, 1986

41. Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, Catalogue d'exposition, Paris, Gallimard, Musée Rodin, 2007
42. François Emile-Zola et Massin Denoël, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979

Histoire et techniques de la photographie

43. Eugène Disdéri, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*, Paris, Alexis Gaudin, 1853
44. François Arago, *Le Daguerrotypé*, tome VII in *Œuvres complètes de François Arago, secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, Notices scientifiques*, (1858, tome IV des Notices), publiés après sa mort, d'après son ordre, sous la direction de J.-A. Barral, Paris, Gide / Leipzig, Weigel, 1854-1862, 17 vol.
45. Louis Figuier, *La photographie au Salon de 1859*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1860
46. Eugène Disdéri, *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur*, Paris, Chez l'auteur, 1862
47. Blanquart-Evrard, *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, imprimerie L. Danel, 1869
48. Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, coll. Bibliothèque des Merveilles, 1874
49. Gaston Tissandier, *La Photographie*, 3^e édition, Paris, Hachette, coll. Bibliothèque des Merveilles, 1882
50. Léon Vidal, *Manuel du touriste photographe*, Paris, Gauthier-Villars, 1885
51. Charles Lalo, *Les grandes évasions esthétiques (Delacroix-Flaubert-Les Goncourt-Lamartine-Sarcey-Wagner)*, Paris, coll. L'art et la vie, éd. Librairie philosophique J. Vrin, 1947
52. Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, Allen Lane, 1968
53. Coke Van Deren, *The painter and the photographer. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, Aug. 1972
54. Jean Sagne, *Le portrait aux premiers temps de la photographie*, Mémoire de Maîtrise, S.I., s.n., 1974
55. Beaumont Newhall, *The Daguerreotype in America*, New York, Dover Publications, 1975

56. *Technique de la peinture, l'atelier*, catalogue rédigé par Jeannine Baticle et Pierre Georgel, Notice des œuvres établies par Nicole Willk-Brocard, Paris, éd. des Musées nationaux, coll. Les dossiers du département des peintures 12, 1976
57. Aaron Scharf, *Pioneers of photography*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1976
58. Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1980
59. Helmut Gernsheim, *Storia della fotografia, 1850-1880. L'età del collodio*, Milano, Electa, 1981
60. André Rouillé, *L'empire de la photographie : photographie et pouvoir bourgeois : 1839-1870*, Paris, Le Sycomore, 1982
61. Louis Figuier, « La photographie », texte et ill. extr. du 3e vol. de *Les Merveilles de la Science (1888)* avec le suppl. de 1889 et le portrait de Louis Figuier par Nadar ; texte établi et présenté par Yves Aubry, Marseille, Laffitte Reprints, 1983
62. Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Presses de la Renaissance, Collection Histoire des hommes, 1984
63. Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985
64. *Le corps et son image : photographies du dix-neuvième siècle*, texte André Rouillé ; notices Bernard Marbot, Paris, éd. Bibliothèque nationale, Maison de la culture de La Rochelle et du Centre Ouest, Contrejour, 1986
65. Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986
66. Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, Paris, Grassart éd., A. Gaudin et frère, 1856 (J.-M. Place, 1986)
67. *I Dagherrotipi della collezione Ruskin*, a cura di Paolo Costantini e Italo Zannier, Venezia, ed. Arsenale, 1986
68. Michel Frizot et F. Ducros, *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la photographie, coll. Photo Poche, 1987
69. *L'invention d'un regard, 1839-1918*, catalogue d'exposition Musée d'Orsay et B.N., Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989
70. André Rouillé, *La photographie en France : textes & controverses : une anthologie : 1816-1871*, Paris, Macula, 1989
71. Hamon Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 1989

72. Schwarz Heinrich, *Arte e fotografia, precursori e influenze*, Torino, éd. Bollati Boringhieri, 1992
73. Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, J. Chambon, folio essais, 1993
74. Alain Paviot, Musée de la vie romantique, *Corot-Delacroix-Millet-Rousseau-Daubigny, Le Cliché-Verre*, catalogue d'exposition, Paris, éd. Paris-Musées/Paris Audiovisuel, 1994
75. Elizabeth Anne Mc Cauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven and London, Yale University Press, 1994
76. Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco, studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1994
77. Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1994
78. *L'art du nu au XIX siècle, le photographe et son modèle*, catalogue d'exposition, introduction de Michel Frizot, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997
79. André Gunthert, *La conquête de l'instantané, Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction d'Hubert Damisch, Ecole des hautes études en sciences sociales (13/02/1999)
80. Georges Eastman House, Rochester, NY, *Histoire de la photographie de 1839 à nos jours*, Taschen, Cologne, 2000
81. Pierre-Jean Amar, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan université, 2000
82. Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000
83. *La Commune photographiée*, catalogue d'exposition, commissaire de l'exposition Quentin Bajac, Paris, réunion des Musées nationaux, 2000
84. Quentin Bajac, *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Paris, éd. Découvertes Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 2001
85. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002
86. Maria Francesca Bonetti, Monica Maffioli, *L'Italia d'Argento. 1839/1859 Storia del Dagherrotipo in Italia*, Firenze, Alinari, 2003
87. Marta Caraion, *Pour fixer la trace, photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*, Genève, éd. Librairie Droz, 2003
88. André Gunthert, « Naissance de la Société française de photographie », dans *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*, catalogue d'exposition, Cherbourg, éd. le Point du jour, 2004
89. Alain D'Hooghe (dir.) ; textes de Christine De Naeyer [et al.], *Autour du symbolisme : photographie et peinture au XIXe siècle*, Catalogue d'exposition au Palais des beaux-arts, Bruxelles, Bozar Books, 2004

90. Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004
91. Denis Canguilhem, *Le merveilleux scientifique : Photographies du monde savant en France (1839-1918)*, postf. De Clément Chéroux, Paris, Gallimard, 2004
92. André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005
93. Gianni Abbate, Vincenzo Proto, « L'avvento della fotografia e la documentazione della costiera nell'Ottocento » dans *La costa di Amalfi nel secolo XIX, Metamorfosi ambientale, tutela e restauro del patrimonio architettonico*, Amalfi, Presso la Sede del Centro, 2005
94. Paul Edwards, *Je hais les photographes !, textes clés d'une polémique de l'image*, Paris, Anabet, 2006
95. Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris, éd. du Patrimoine, 2006
96. Thierry Gervais, *L'Illustration photographique, Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, Thèse de doctorat d'histoire et civilisations, Sous la direction de Christophe Prochasson et André Gunthert, *Jury* : André Gunthert, Dominique Kalifa, Anne McCauley, Michel Poivert, Christophe Prochasson, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 6 novembre 2007
97. Jessica Hauf, « Les premiers photographes français et le Grand Tour », dans *Il sogno italiano dei viaggiatori francesi*, Catania, c.u.e.c.m., 2007
98. Bertrand Lavédrine, *reConnaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007
99. Barthélémy Jobert, « Le Cliché-verre dans l'art du XIXe siècle », *Gravure ou photographie ? Une curiosité artistique : le cliché-verre*, catalogue d'exposition Arras, Musée des Beaux-Arts, 2007

Méthodologie de l'image

100. Marie-Élisabeth Cavé, *Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire*, Paris, Susse frères, 1850
101. Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900
102. Pierre Bourdieu (sous la direction de), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965
103. Mc Luhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milan, éd. Il Saggiatore, coll. Biblioteca di scienze dell'uomo, 1967

104. Enrico Fulchignoni, *La civilisation de l'image*, Paris, Payot, 1969
105. John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Ed. du Seuil, 1970
106. *Art and Politics in France*, « The Age of Revolutions », Units 29-30, prepared by Aaron Scharf for the Arts Second Level Course Team, Great Britain, The Open University Press, 1972
107. *Romanticism*, « The Age of Revolutions », Units 33-34, prepared by Owein Edwards, Graham Martin and Aaron Scharf for the Arts a Second Level Course Team, Great Britain, The Open University Press, 1972
108. Andreas Feininger, *La fotografia, principi di composizione*, Milano. éd. Aldo Garzanti, 1976
109. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard et Seuil, 1980
110. Peter Galassi, *before photography : painting and the invention of photography* catalogue d'exposition, New York, Museum of modern art, 1981
111. Michel Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981
112. Watt, Barthes, Hamon, Bersani, Riffaterre, sous la direction de Todorov et Genette, *Littérature et réalité*, Paris, éd. du Seuil, 1982
113. Max Milner, *La fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982
114. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1982
115. *Roland Barthes, le Texte et l'Image*, anthologie illustrée due à J. Serri, (exposition au Pavillon des arts, mai-août 1986), catalogue d'exposition, Paris, éd. Paris Musées, 1986
116. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987
117. Michel Denis, *Image et cognition*, Paris, PUF, 1989
118. Panofsky Erwin, *La prospettiva come « forma simbolica », e altri scritti*, Milan, éd. Feltrinelli, 1989
119. Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, éd. Nathan Université, 1990
120. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991
121. Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, éd. Créaphis, 1992
122. Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, éd. Galilée, 1992
123. Georges Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992

124. David Freedberg, *Il potere delle immagini*, Torino, éd. Einaudi, 1993
125. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Angleterre, Christian Bourgois, Coll. « Choix-Essais », 1993 / trad. It. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978
126. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image, gloses*, Paris, éd. du Seuil, 1993
127. Régis Boyer, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », in *Mythes et littérature*, actes du 2^{ème} Congrès du Centre de recherche en Littérature Comparée, textes réunis par Pierre Brunel, Paris, éd. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994
128. Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan Université, 1994
129. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994
130. Gisèle Mathieu-Castellani, « L'illusion de l'ekphrasis », in *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994
131. Régis Durand, *Le Temps de l'image, Essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, éd. La Différence, Paris, 1995
132. PHILIPPE LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1996
133. Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, Ligugé-Poitiers, éd. Carré, Arts&esthétique, 1997
134. Bal Mieke, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montréal-Toulouse, XYZ éditeur/Pum, coll. Documents, 1997
135. Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (tr. it. *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999)
136. Christiane Cadet, *La communication par l'image*, Paris, éd. Nathan, 1998
137. Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999
138. Emmanuel Garrigues, *L'écriture photographique*, Paris/Montréal (Québec), éd. L'Harmattan, 2000
139. Barbara E. Savedoff, *Transforming Images, how Photography complicates the Picture*, USA, Cornell University Press, 2000
140. *Les arts de l'hallucination*, textes de Silvia Bordini, Stéphane Guégan, Tony James et al., sous la dir. de Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese, préf. Max Milner, conclusion Philippe Hamon, Paris, éd. Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001
141. Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX siècle*, Paris, José Corti, 2001
142. *Arts d'occasion, photographie et cinéma*, textes présentés par M. Bouvier, R.-Y. Roche, Evelyne Rogniat, Châteauneuf, Université Lumière-Lyon 2, LERTEC, 2001

143. Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2001
144. Emmanuel Hermange, « L'invention de la critique photographique : un plaisir exalté de l'ekphrasis (1851-1860) », dans actes du colloque international tenu à l'Université Rennes 2 les 24 et 25 juin 1999 / sous la dir. de Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot, *L'Invention de la critique d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002
145. Régis Durand, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2002
146. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, Rayon photo, 2002
147. Peter Riedel, *Pragmatik der Photographie, Eine Einführung in die Theorie des photographischen Realitätsbezuges*, Originalfassung erschienen im Tectum Verlag Marburg, (Mémoire de Maitrise), 2002
148. Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, éditions Corti, 2002
149. Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*, Montreuil, France, Au même titre, 2002
150. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, éd. Galilée, 2003
151. Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, puf, 2003
152. Clément Chéroux, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Côté photo, Yellow now, 2003
153. Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus, *La communication par l'image*, Paris, Nathan, Repères pratiques, 2004
154. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
155. Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004
156. Philippe Lejeune, *Signes de vie, Le Pacte autobiographique 2*, Paris, éd. du Seuil, 2005 / *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975
157. Max Milner, *L'envers du visible : Essai sur l'ombre*, Paris, éd. du Seuil, 2005
158. Jean Arrouye, *La photographie au pied de la lettre*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, janvier 1999, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2005. Contributions de Philippe Ortel, Bernd Stiegler (Emile Zola : photographie et physiologie), Charles Grivel (suz Ernest Hello), articles sur Barthes, Proust, Tournier, Nabokov, Baudelaire, Kafka, Duras, Guibert
159. Daniel Marcelli, *Les yeux dans les yeux : L'énigme du regard*, Paris, éd. A. Michel, 2006

160. *Photographie et romanesque*, textes réunis et présentés par Danièle Méaux, centre d'études du roman et du romanesque, Caen, université de Picardie – Jules Verne, éd. Lettres modernes Minard, coll. études romanesques, 2006
161. *Puissances de l'image*, colloque international sur l'esthétique et l'herméneutique, textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon, 2007
162. Charles Grivel, « Identifier (Le Modèle photographique) » in *Discours, image, dispositif*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008
163. *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, catalogue d'exposition, par Daniel Girardin et Christian Pirker, Lausanne, Actes Sud/Musée de l'Élysée, 2008
164. Anne-Marie Christin, *L'image écrite, ou, La déraison graphique*, Paris, éd. Flammarion, 2009
165. Frédéric Rousseau, *L'enfant juif de Varsovie, Histoire d'une photographie*, Paris, Seuil, 2009

Textes d'ordre général

166. Hippolyte Castille, *Les hommes et les mœurs en France, sous le règne de Louis-Philippe*, Paris, Paul Hennequin et Cie, Libraire Editeur, 1853
167. Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas*, Paris/Bordeaux, impr. de Balarac jeune, 1857
168. Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes, en France et en Angleterre*, Paris, Didier et C^{ie}, Libraires Éditeurs, Librairie Académique, 1864
169. Eugène Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et cie, 1866
170. Eugène Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, Paris, Marchal et Billard, 1879, n°100
171. *Dictionnaire des pseudonymes*, recueillis par Georges D'Heylli, nouvelle éd. entièrement refondue et augmentée, Paris, Dentu & Cie éditeurs, 1887
172. Gustave Macé, *Gibier de Saint-Lazare*, Paris, G. Charpentier, 1888
173. Gustave Macé, *La police parisienne, mon Musée criminel*, Paris, G. Charpentier, 1890
174. Jules Claretie, (de l'Académie Française), *La Vie à Paris, 1895*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, G. Charpentier et E. Fasquelle, Editeurs, 1896
175. Firmin Maillard, *La légende de la femme émancipée. Histoire de femmes pour servir à l'histoire contemporaine*, Paris, Librairie illustrée, 18 ??

176. Bertrand Marquer, *Les romans de la Salpêtrière : réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008
177. Firmin Maillard, *La Cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettres au XIXe siècle*, Paris, Daragon, 1905
178. René Piot, *Les palettes de Delacroix*, Paris, Librairie de France, 1931
179. *Entretiens : l'art et la réalité ; l'art et l'Etat*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1935
180. *La Querelle du réalisme. Deux débats par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, Paris, Editions socialistes internationales, 1936
181. Frederick J. Johannes Buytendijk, *Attitudes et mouvements. Etude fonctionnelle du mouvement humain*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1957
182. Pierre Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Lyon, éd. Einaudi, 1960
183. Carl G. Jung (a cura di), *L'uomo e i suoi simboli*, Firenze/Roma, éd. Casini, 1967
184. Denis Diderot, *Œuvres complètes*, introduction de Roger Lewinter, Paris, Club français du livre, 1970
185. Michel Zérafra, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971
186. Jacques Corraze, *Schéma corporel et image du corps*, Paris, Privat, 1973
187. Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, éd. Complexe, 1979
188. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, première partie, vol. VII et X, Genève/Paris, éd. Slatkine, 1982
189. *L'Illustration : 1843/1944 : vie et mort d'un journal*. Jean-Noël Marchandiau, Toulouse, Privat, Collection Bibliothèque historique Privat, 1987
190. Elizabeth Fallaize, *Etienne Carjat and « Le Boulevard » (1861-1863)*, Genève/Paris, éd. Slatkine, 1987
191. CHAMPFLEURY, *Le Réalisme [1857]*, Genève, Slatkine Reprints, 1993
192. Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, collection savoir : sur l'art, 1994
193. Victor Baltard, Maxime du Camp, *Baltard les Halles centrales de Paris*, présentation Patrice de Moncan, Paris, Les Editions de l'Observatoire, 1994
194. *Entre le théâtre et l'histoire, La famille Halévy, 1760-1960*, catalogue d'exposition sous la direction d'Henri Loyrette, Paris, éd. Fayard/Réunion des Musées nationaux, 1996
195. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, (1766), Milano, Rizzoli, 1997

196. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, bibliothèque du XIX^e siècle, 1999
197. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, éd. Allia, 2003
198. Eugène Briffault, *Paris à table*, France, Le petit Mercure, Mercure de France, 2003
199. Domenico Porzio (a cura di), *La litografia, duecento anni di storia, arte, tecnica*, Milano, éd. Mondadori, 2003
200. Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX siècle - Paris, capitale des arts*, Paris, éd. de La Martinière, 2006

Manuscrits

Papiers Nadar autographes conservés du département des Manuscrits de la BN :

201. Naf 24281 (collection d'autographes de Félix et Paul Nadar, Péreire-Quinet, lettres 7600-8080, 10 octobre 1946, 875 feuillets) foliotations : 225-372 (lettres de Charles Philippon à Nadar) ; 758-759 (lettre Jules... ?) ; 844 (page de couverture *Galerie de la Presse*)
202. Naf 24988 ; foliotation 480 (lettre Banville)
203. Naf 24989 ; foliotation 418 (invitation lithographiée)
204. Naf 24990 (Papiers Nadar ; lettres adressées à Félix Nadar par sa famille ; 425 ff.) ; foliotations : 243-244 ; 245, 347-348 ; 349-350
205. Naf 25007 (MicroFiche 2925), foliotations : 168-170 (mes métiers) ; 172 (biographie) ; 180-181 (article in *Les hommes d'aujourd'hui*, texte de Félicien Champsaur, « Nadar ») ; 262 (note addition restaurant Naples) ; 265 (note addition restaurant Naples) ; 293 (note addition hotel Aix-les-Bains) ; 305-306 (exposé de faits)
206. Naf 25008, foliotations : 4 (Nadar à Perin) ; 5-10 (A. Perin) ; 11-12 (Germaine) ; 13 (à P.Nadar) ; 16-17 (Perin) ; 20 (J. Drouilleux, atelier P. Nadar) ; 22 (Chevallier, atelier P. Nadar) ; 23 (Nadar à Lucien) ; 28 (Nadar à Lamare) ; 29-30 (Nadar à Lamare) ; 37-38 (Nadar à Guitrat ?) ; 39 (Lamare à Nadar) ; 40 (P. Nadar) ; 59 (une enveloppe avec adresse de Nadar) ; 62 (Article avec des notes de Nadar) ; 63-69 (notes pour Perin, de Nadar) ; 83 (P. Nadar) ; 85-89 (liste des prix atelier Nadar)
207. Naf 25009 (Papiers Nadar, documents concernant Adrien Tournachon, 471 ff.) ; foliotations : 03 ; 04-05 ; 12 ; 13 ; 48 ; 49 ; 50-51 ; 73 ; 82 ; 83 ; 84 ; 85 ; 86 ; 99 ; 100 ; 101 ; 102 ; 103 ; 148 ; 151 ; 152 ; 154 ; 155 ; 158 ; 232 ; 233 ; 297 ; 298 ; 299 ; 300 ; 301 ; 302 ; 303 ; 304 ; 305 ; 316

Collection Nadar, archives, documents imprimés

208. Type et Titre(s) : [Recueil. Collection Nadar. Archives, documents imprimés, notes]
[Image fixe]
Description matérielle : 27 paquets
Comprend : 1-2. - Notes au crayon et chroniques de F. Nadar, 1866-1882 ; 3. - Chroniques diverses de F. Nadar ; 4. - Articles et notes sur Nadar ; 5-8. - Coupures de presses ; 9. Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar : mémoire, jugement du Tribunal de commerce...Arrêt de la Cour impériale : audience du samedi 12 décembre 1857 ; 11. - Invitations, tracts, prospectus, menus,... etc. ; 12. - Aérostatique. Articles de Nadar ; 13. - Aérostatique. Articles sur Nadar ; 14. - Aérostatique. Articles et coupures de presse ; 15. - Aérostatique. Revues illustrées, affiches, prospectus ; 16. - Aérostatique. Le Géant ; 17. - Aérostatique. Catalogue de la collection Nadar sur l'aéronavigation ; 18. - Aérostatique. Revues ; 19. - Aérostatique. Dossiers de F. Nadar (Ballons au siège de Paris, divers) ; 20-22. - Photographie (Histoire et technique) Brochures et coupures de presse ; 23-26. - Photographie Syndicats, brochures. Dossiers de P. Nadar ; 27. - Commandes ; 28-35. - Correspondances et papiers Paul Nadar
Sujet(s) : Photographie, histoire, 1855-1939 ; Transports, air, ballons
209. Celliez Henry, (avocat à la cour d'appel de Paris), *Etude d'un projet de loi sur la responsabilité en matière de parole et de presse*, (extrait de la *Revue pratique de Droit français*), Paris, A. Marescq Aîné, libraire-éditeur, 1877
210. Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire. Paris, imp. de Ve Dondey-Dupré, (1857) (n. 31413 in 1417, 31405-31422, Touraine Tournai)
211. [Factum. Nadar. 1856]. Exposé de motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. M. F. Tournachon-Nadar contre MM. A. Tournachon Jeune et COMPAGNIE. Mémoire adressé à MM. les membres du tribunal de commerce de la Seine... [Texte imprimé] / (Signé : Félix Tournachon-Nadar.), Paris, imp. de Ve Dondey-Dupré, 1856, Description matérielle : In-4 ° pièce (n. 31413 in 1417, 31405-31422, Touraine Tournai)
212. Extrait de la Tribune judiciaire, Cour impériale de Paris, Audience du 12 décembre 1857. Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. Félix Tournachon-Nadar contre A. Tournachon jeune et Cie. Extrait de la Tribune judiciaire. Paris, Imprimerie Martinet, s.d.

Diapositives, photographies, portraits-charge, dessins

213. *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*, de Noël-Marie Paymal Lerebours, Paris, Rittner et Goupil, 1841
214. *Peinture et littérature*, dossier réalisé par Anne-Marie Christin, diathèque expression et langage lettres, Montrouge, centre National de documentation pédagogique, 1991
215. *Caricatures originales de Nadar*, TF1133, conservés au département des Estampes et de la Photographie, Richelieu, Paris
216. *Collection Nadar, cartes album, portraits*, photos sur microfilmes, *du fonds atelier Nadar*, conservés au département des Manuscrits, Richelieu, Paris
217. *FOLIO Nadar, du fonds atelier Nadar*, conservés au département des Estampes et de la Photographie, Richelieu, Paris

Reuves

218. Jules Janin, « Revue des éditions illustrées », *L'Artiste*, 2^e série, tome II, 11^e livraison, 27 janvier 1839, p. 141-142
219. Jules Janin, « Le daguerotype », *L'Artiste*, 2^e série, tome II, 11^e livraison, 27 janvier 1839, p. 145-148
220. Xavier Aubryet, « Revue Parisienne », *L'Artiste*, n. 5, 3 avril 1856
221. Théophile Gautier, « Exposition photographique », *L'Artiste*, 6^e série, 13^e livraison, 8 mars 1857, p. 193-195
222. Arsène Houssaye, « Eugène Delacroix I », *L'Artiste*, nouvelle série, tome VII, 4^e livraison, 22 mai 1859, p. 49-51 (Gravure de portrait de Delacroix par Alphonse Masson)
223. Arsène Houssaye, « Eugène Delacroix II », *L'Artiste*, nouvelle série, tome VII, 5^e livraison, 29 mai 1859, p. 65-69
224. Geneviève et Jean Lacambre, « A propos de l'exposition Baudelaire : les Salons de 1845 et 1846 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1969, Paris, 1971, F. de Nobele, libraire de la Société, p. 107-121
225. Arlette Calvet-Sérullaz, « A propos de l'exposition Baudelaire : l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle de 1846 et le Salon de 1859 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1969, Paris, F. de Nobele, libraire de la Société, 1971, p. 123-134
226. Assemblée générale de la Société française de photographie, *Bulletin de la Société française de photographie*, 21 novembre 1856, 1^{ère} série, 1856, p. 326

227. Christian Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image », (« L'analyse des images »), *Communications*, n. 15, 1970, p.6
228. Michel Frizot, « Nicéphore Niépce, inventeur : un Prométhée rétrospectif », *Communications*, n. 78, 2005, p. 99-111.
229. Eric Darragon « Nadar en double », *Critique*, août-septembre 1985, n. 459-460, p.868-869
230. J. Starobinski, « Rêve et Immortalité chez Baudelaire », *Corps écrit*, 7, *Le sommeil*, PUF, 1983
231. Charles Bataille, « Nadar », *Diogène*, n.17, 30 novembre 1856
232. André Gunthert, « François ARAGO et al., *Rapport sur le daguerréotype*, préf. J. Bérezné, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995, p. 60 », *Études photographiques*, n. 1, Novembre 1996
233. Emmanuel Hermange, « "La Lumière", et l'invention de la critique photographique (1851-1860) », *Études photographiques*, n.1, Novembre 1996
234. Anne McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n. 2, Mai 1997
235. Sylvie Aubenas, « Le petit monde de Disdéri », *Études photographiques*, n. 3, Novembre 1997
236. Michel Frizot, « La parole des primitifs. À propos des calotypistes français », *Études photographiques*, n. 3, Novembre 1997
237. Paul-Louis Roubert, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *Études photographiques*, n. 4, Mai 1998
238. André Gunthert, « Le prix de la photographie », *Études photographiques*, n. 5, Novembre 1998
239. Paul-Louis Roubert, « Édition commentée du Public moderne et la Photographie, de Charles Baudelaire », *Études Photographiques*, n. 6, mai 1999
240. Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux », *Études photographiques*, n. 6, Mai 1999
241. Anne de Mondenard, « Bernard MARBOT (dir.), *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870* (cat. exp.), Paris/Essen, Bibliothèque nationale de France/Museum Folkwang, 1999, 232 p, ill. NB, bibl., chronol., 270 F. », *Études photographiques*, n. 7, Mai 2000
242. Anne de Mondenard, « Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », *Études photographiques*, n. 8, Novembre 2000
243. Ilse About et Clément Chéroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n. 10 Novembre 2001

244. Paul-Louis Roubert, « Les caprices de la norme », *Études photographiques*, n. 10, Novembre 2001
245. Carole Troufléau, « La légende d'Auguste Bertsch, Infortunes de la photomicrographie », *Études photographiques*, n. 11, Mai 2002
246. André Gunthert, « L'alchimie de l'âge d'or », *Études photographiques*, n. 12, novembre 2002
247. André Gunthert, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique », *Études photographiques*, n. 12, novembre 2002
248. Tania Passafiume, « Le positif direct d'Hippolyte Bayard reconstitué », *Études photographiques*, n. 12, novembre 2002
249. Abigail Solomon-Godeau, « Calotypomanie », *Études photographiques*, n. 12, novembre 2002
250. Jacques Werren, « Jules Ziegler un élève oublié d'Hippolyte Bayard », *Études photographiques*, n. 12, novembre 2002
251. Thierry Gervais, « D'après photographie, Premiers usages de la photographie dans le journal L'Illustration (1843-1859) », *Études photographiques*, n. 13, juillet 2003
252. Stephen Pinson, « Daguerre, expérimentateur du visuel », *Études photographiques*, n. 13, juillet 2003
253. André Gunthert, « L'inventeur inconnu, Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française », *Études photographiques*, n. 16, Mai 2005
254. Paul-Louis Roubert, « Hubert, ou l'honneur de Daguerre », *Études photographiques*, n. 16, Mai 2005
255. Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, n. 8, novembre 2008
256. Fotologia, archivi Alinari, 3 volumi, Firenze, 1985
257. André Joubin, « Delacroix vu par lui-même », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1939, p. 305-318
258. André Jammes, « Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar », *Gazette des Beaux-Arts*, XCII, décembre 1978, p. 215-220
259. Jean Adhémar, « L'éducation artistique de Baudelaire faite par son père », *Gazette des Beaux-Arts*, XCIII, mars 1979, p. 125-134
260. Jean Ziegler, « François Baudelaire (1759-1827), peintre et amateur d'art », *Gazette des Beaux-Arts*, XCIII, mars 1979, p. 109-124

261. Jean Adhémar, « L'enseignement par l'image », *Gazette des Beaux-Arts*, *XCVII*, février 1981, p. 53-60
262. Jean Adhémar, « L'enseignement par l'image », *Gazette des Beaux-Arts*, *XCVIII*, septembre 1981, suite, p. 49-60
263. Geneviève Reynes, « Chevreul interviewé par Nadar, premier document audiovisuel (1886) », *Gazette des Beaux-Arts*, *XCVIII*, novembre 1981, p. 155-184
264. Emmanuel Pernoud, « Baudelaire, Guys et le kaléidoscope », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1984, p. 73-76
265. Marcelin, « À bas la photographie », *Journal amusant*, 6 septembre 1856
266. Jules Janin, « Gérard de Nerval » dans "Feuilleton", *Journal des débats*, 1er mars 1841
267. Philippe Sollers, « Baudelaire », *Le Journal du Dimanche*, 24 juin 2007
268. Ignace Meyerson, « Les Images », *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, Alcan, novembre-décembre 1929, p. 625-709,
269. Francis Bauer, F. R. S., « Lettre adressée le 27 février 1839 au rédacteur de la Gazette de Littérature de Londres, par M. F. Bauer, membre de la Société royale de Londres », *La Lumière*, le 9 février 1851
270. Francis Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts », *La Lumière*, 9 février 1851
271. Jules-Claude Ziegler « Des Sociétés en général et de la Société Héliographique en particulier », *La Lumière*, 9 février 1851
272. Dr Clavel, « Sociétés savantes » *La Lumière*, 16 février 1851
273. Francis Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts (suite) », *La Lumière*, 16 février 1851
274. Francis Wey, « Théorie du portrait I », *La Lumière*, 27 avril 1851
275. Francis Wey, « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 4 mai 1851
276. Francis Wey, « Temps primitifs de l'héliographie, Joseph-Nicéphore Niépce », *La Lumière*, 6 juillet 1851
277. Ernest Lacan, « Exposition photographique de Bruxelles », *La Lumière*, 1^{er} novembre 1856
278. L. Sassère, « Code des photographes », *Le moniteur de la photographie*, 15 déc. 1862
279. « La Prise et la Proie », Ch. Grivel, dossier « Le spectateur introuvable », sous la responsabilité de Gérard Leblanc, *Médiamorphoses*, Armand Collin, INA, n.18, octobre 2006

280. Christian Caujolle, « Aux Rencontres d'Arles, Leurres de la photographie virtuelle », *Le Monde Diplomatique*, Juillet 1998, p.26
281. Francis Wey, « histoire du Daguerrotypage & de la Photographie, COMMENT LE SOLEIL EST DEVENU PEINTRE (1) », *Le Musée des familles*, juin 1853, (20^e volume), p. 257-265
282. Francis Wey, « histoire du Daguerrotypage & de la Photographie, COMMENT LE SOLEIL EST DEVENU PEINTRE (suite) », *Le Musée des familles*, 20 juillet 1853, (20^e volume), p. 289-300
283. Nadar, « Le Phonographe prédit », *Musée français-anglais*, décembre 1856, p. 7
284. Herling, *Le Photographe Revue de la photographie française et étrangère*, 1^{er} décembre 1855, s.n., Paris, Imp. de J.-B. Gros et de Madame de Lacombe
285. Pierre Vaisse, « *Delacroix et la photographie*, un livre de Jean Sagne (Paris, 1982) », *Photographies*, n. 3, déc. 1983, pp. 96-101
286. Sylvie Aubenas, « Les photographies d'Eugène Delacroix », *Revue de l'art*, n. 127, 2000, p.62-69
287. Barthélémy Jobert, « Delacroix et l'estampe : chronologie, techniques, collaborations », *Revue de l'art*, n. 127, 2000, p. 43-61
288. Françoise Heilbrun, « Baudelaire et Nadar, L'un des premiers portraits de Charles Baudelaire (1821-1867) par Félix Nadar (1820-1910) », *La Revue du Louvre*, 5/6 décembre 1992, p. 63-75
289. Henri Zerner, « Delacroix, la photographie, le dessin », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n. 4, 1992, p.7-14
290. Robert Kopp, « Baudelaire : mode et modernité », *La Revue du Musée d'Orsay*, n. 4 printemps 1997, p. 50-55
291. Sarga Moussa, « Les Orient de Théophile Gautier : peintres orientalistes et récits de voyage (Espagne, Turquie, Egypte) », *La Revue du Musée d'Orsay*, n. 5 automne 1997, p. 65-73
292. *Romantisme*, « Le diable dans sa boîte ou la machine à exploiter le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIX^e siècle ?) », Michel Frizot, Année 1983, Volume 13, Numéro 41, pp. 57-73
293. Emmanuel Hermange, « Langage et genèse de l'image, ou Niépce en 1816 », *Romantisme*, Volume 29, Numéro 105, 1999, p. 17 – 22

Etudes

294. Honoré de Balzac, *Œuvres illustrées*, Paris, chez MM. Marescq et compagnie, 1851

295. Honoré de Balzac, *Lettres à l'étrangère*, Paris, Calmann-Lévy, 1906
296. Honoré de Balzac, *Le cousin Pons*, Paris, Classiques Garnier, 1956
297. Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, (avec des illustrations de Picasso), Paris, Éditions du Livre club du libraire, 1966
298. Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, La Comédie humaine 11, Études philosophiques, Études analytiques, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1980
299. Alberti Leon Battista, *De Pictura*, Paris, éd. Allia, 2007
300. Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, Paris, Maison Quantin, 1887
301. Charles Baudelaire, *Variétés critiques* (I. La Peinture romantique. II. Modernité et Surnaturalisme. Esthétique spiritualiste), Paris, éditions G. Crès et Cie, coll. Bibliothèque dionysienne, 1924
302. Charles Baudelaire, *Fleurs du Mal*, texte de la deuxième édition, avec une introduction de Paul Valéry, décoré de vingt dessins de Baudelaire, Paris, éd. Payot, 1926
303. Charles Baudelaire, *La vie et l'œuvre d'Eugène Delacroix, reproductions d'œuvres de l'artiste*, préface de Jacques Crépet, Paris, éd. René Kieffer, relieur d'Art, 1928
304. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Paris, éd. Mouquet, 1929
305. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et bibliographie par Henri Lemaitre, Paris, Garnier, 1962
306. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Ed. du Seuil, 1968
307. Charles Baudelaire, *Correspondance, janvier 1832-février 1860*, tomes I et II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collab. de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1973
308. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I et II texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976
309. Charles Baudelaire, *Lettres à sa mère*, Paris, l'école des loisirs, collection l'école des lettres, 1998
310. Étienne Carjat, *Artiste et Citoyen, Poésies précédées d'une lettre de Victor Hugo*, Paris, Tresse éd., 8, 9, 10, 11, Galerie du Théâtre-français, Palais-Royal, 1883
311. Colette, *Gigi et autres nouvelles*, Lausanne, Le Guilde du Livre, 1944
312. Alphonse Daudet, *Le Nabab : mœurs parisiennes*, Paris, G. Charpentier, 1878

313. Eugène Delacroix, *documents nouveaux*, par Théophile Silvestre, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1864
314. *Lettres de Eugène Delacroix*, Recueillies et publiées par M. Philippe Burty, Avec facsimile de lettres, Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1878
315. Eugène Delacroix, *Journal*, tomes I, II, III, précédé d'une étude par Paul Flat, Paris, Librairie Plon, 5^{ème} éd., 1893
316. Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires, I Etudes esthétiques, (1829-1863)*, Un document produit en version numérique par Daniel Banda, bénévole, Professeur de philosophie en Seine-Saint-Denis et chargé de cours d'esthétique à Paris-I Sorbonne et Paris-X Nanterre. Une édition électronique réalisée à partir des écrits théoriques d'Eugène Delacroix, publiés sous la direction d'Elie Faure : *Œuvres littéraires, I, Etudes esthétiques*, Paris, G. Crès & C^{ie}, Bibliothèque dionysienne, 1923, 165 pages
317. Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires, I Etudes esthétiques*, quatrième édition, sous la direction d'Elie Faure, Paris, G. Crès & C^{ie}, Bibliothèque dionysienne, 1923
318. *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, par Charles Baudelaire, Théophile Gautier, par Stéphane Guégan et Karine Marie, Paris, éd. Olbia, 1998
319. Maxime Du Camp, *Le Nil : un voyageur en Egypte vers 1850 / de Maxime Du Camp*, présenté par Michel Dewachter et Daniel Oster, préf. de Jean Leclant, Paris, éd. Sand /Conti, 1987
320. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, éd. Aubier, 1994
321. Maxime Du Camp, *Souvenirs d'un demi-siècle*, Paris, Hachette, 1949
322. Jules Champfleury, *Les bons contes font les bons amis*, Paris, éd. Truchy, 1863
323. Alexandre Dumas, *Delacroix*, par Jean Thibaudeau, Paris, éd. Mercure de France, 1996
324. Théophile Gautier, *Photosculpture*, Paris, éd. Paul Dupont, 1864
325. Edmond de Goncourt, *Romans d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Charpentier, 1877
326. Charles Grivel, *La retenue - La presa*, avec 9 photographies d'Erick Bullot, Espagne (Calaceit), éd. « Parvula » NOESIS, 1992
327. Ludovic Halévy, et Henri Meilhac, *Le photographe*, comédie en un acte, Paris, Michel Lévy frères, 1865
328. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Paris, Eugène Hugues, 1876-1877
329. Alphonse De Lamartine, *Cours familier de littérature : un entretien par mois, tomes VII, XXXVII*, Paris, Léopold Robert, 1859
330. Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, France, Gallimard, collection folio, 1973

331. Nadar, *Nadar jury au Salon de 1857, 1000 comptes rendus, 150 dessins*, Paris, Librairie nouvelle, 1857
332. Nadar, *Quand j'étais étudiant*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Editeurs, 1861
333. Nadar, *L'Hôtellerie des coquecigrues*, Paris, E. Dentu, 1880
334. Nadar, *La robe de Déjanire*, Paris, Nouvelle Bibliothèque Choisie, E. Dentu, Libraire-Editeur, 1882
335. Nadar, *Quand j'étais photographe*, préface de Léon Daudet Paris, E. Flammarion, [ca 1900]
336. Nadar, *photographies, Œuvres Complètes, tome 1*, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, Paris, éd. Arthur Hubschmid, 1979
337. Nadar, *dessins et écrits, Œuvres Complètes, tome 2*, Introductions, notes et commentaires par Jean-François Bory, Paris, éd. Arthur Hubschmid, 1979
338. Nadar, *Charles Baudelaire intime : le poète vierge*, Paris, Obsidiane, 1985
339. Nadar, *photographies*, vol 2, préface de Jean-François Bory, choix et rédaction notices des photographies Philippe Néagu et Jean-Jacques Poulet-Allamagny, Paris, Booking International, 1994
340. Nadar, *Correspondance 1820-1851*, tome 1, établie et annotée par A. Rouillé, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998
341. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, vol. 1 et 2, Paris, Charpentier, 1851
342. Gérard de Nerval, *Œuvres complètes de Nerval*, sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1984-1993
343. Edgar Allan Poe, « L'homme des foules » dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. De Ch. Baudelaire, Paris, M. Lévy frères : Librairie nouvelle, 1875
344. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, E. Flammarion, 1904
345. George Sand, *Journal intime*, Paris, Seuil, 1995
346. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, tomes I, II, III, Paris, Administration de librairie, 1851
347. William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature*, introduction by Beaumont Newhall, director George Eastman House, New York, Da Capo press, 1969
348. William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature*, introduction Sophie Hedtmann et Philippe Poncet, Paris, Les éditions de l'amateur, 2003
349. Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, préface de Charles Grivel, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998

350. Rodolphe Töpffer, *Mélanges*, « De la plaque Daguerre, à propos des Excursions daguerriennes, 1841 », Paris, Joël Chérbuliez, 1852
351. Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*, Notes sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Albert Aubert, Paris, Hachette, 1858
352. Michel Tournier, *La Goutte d'Or*, Paris, Gallimard, 1985
353. Olivier Toussaint, *L'appareil photo*, Paris, les éd. de Minuit, 1988
354. Jules Verne, *De la terre à la lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes*, 41 dessins et une carte par de Montaut, Paris, éditeurs J. Hetzel et C^{ie}, 1872
355. Jules Verne, *Robur le conquérant*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1886
356. Jules Verne, *Les Frères Kipp*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1903
357. Antoine Wiertz, « La Photographie » [1855], *Œuvres littéraires*, Paris, Librairie internationale, 1870
358. Emile Zola, *La Curée*, (1871), Paris, Charpentier, 1895
359. Emile Zola, *Œuvres Complètes*, Paris, Hachette, Cercle du Livre Précieux, 1962

Filmographie

360. « Emile Zola » dans la collection *Chambre noire*, une émission de Michel Tournier et Albert Plécy, avec la participation de Jean-Claude Leblond et Armand Lanoux, réalisation de Daniel Georgeot, production ORTF et PRD, Paris, 1969, (31.30 min.) ; ©INA 1974
361. *Nadar, photographe* [Enregistrement vidéo] / un film de Stan Neumann ; écrit et réal. par Stan Neumann ; conseillers scientifiques Françoise Heilbrun, Philippe Neagu ; dir. de prod. Patrick Dumont ; Paris ; Films d'ici : La Sept/Arte... prod. : La Sept/vidéo, cop. 1994
362. Edward J. Steichen [Enregistrement vidéo] : "le portraitiste le plus connu au monde" / un documentaire de Claude Waringo ; musique de Jeannot Sanavia ; prod. par Jani Thiltges[S.I.] Paul Thiltges Distrib., cop. 1995 ; 1 vidéocassette [VHS] (56 min.) : noir-blanc et couleur PAL
363. *L'image photographique* [Enregistrement vidéo] / dir. scientifique Michel Frizot [S.I.] : Assoc. L'Université de tous les savoirs-la suite [prod.] ; [Vanves] : Service du film de recherche scientifique CERIMES, 2004
364. *Magie de l'image* [Enregistrement vidéo] : *la photographie révélée* / auteurs scientifiques: Belloni, Jacqueline ... [et al.] ; réal. Guyon Serge Guyon ... [et al.] - Meudon : CNRS images, 2005

Sitographies

365. Dictionnaire des termes du métalangage : <http://coursgabrielle.free.fr/metalangage/>
366. *SIGNO*, Site internet de théories sémiotiques :
<http://www.signosemio.com/lasemiotique.asp>
367. <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0706232339.html>
368. Les caricaturistes : http://www.marillier.nom.fr/collodions/PGH/photo_egratignee.html
369. La photographie vue par Daumier et Bush : www.univ-paris10.fr/servlet/com.univ.util.LectureFichierJoint?CODE=1166514956935&LANGUE=0
370. <http://www.bibliopolis.fr>
371. Théodore de Banville : <http://www.mta.ca/banville/>
372. Charles Baudelaire : <http://baudelaire.litteratura.com/>
373. Photographie et écriture Zolienne: <http://www.ezola.fr/Maitrise/maitriseindex.htm>
374. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN : http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/index.html
375. Les photographies du fonds Nadar, site du Ministère de la Culture :
http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/fonds_photo/nadar.html
376. « Vite Vu » le blog de la Société française de photographie :
<http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/>
377. Le site de la Société française de photographie : <http://www.sfp.photographie.com/>
378. Expositions online de la BNF : <http://expositions.bnf.fr/>
379. Site de photographie : <http://www.photographiz.com>
380. Protestation émanée des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art en 1862 : http://ex-fc.creteil.iufm.fr/IMG/doc/Textes_art_et_photo.doc
381. Christiane Derobert-Ratel, *Les premiers débats historiques sur la contrefaçon photographique*, <http://junon.u-3mrs.fr/u3ired01/Main%20docu/contrefacon-derobert.pdf>
382. <http://www.juritravail.com/lexique/>
383. Site de la Fondation Napoléon : <http://www.napoleon.org/>

Table des illustrations⁴²⁵

- Fig. 1. Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1827,
coll. Musée Niépce, Chalon sur Saône p. 3
- Fig. 2. Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*,
daguerriéotype, coll. Stadtmuseum, Munich, Allemagne p. 7
- Fig. 3. Hippolyte Bayard (1801-1887), *Autoportrait en noyé*,
octobre 1840, positif direct, 25,6 x 21,5 cm, octobre 1840, coll. SFP p. 11
- Fig. 4. Caricature de Nadar utilisée comme carte de visite
pour l'atelier de la rue Saint-Lazare, EO15 Nadar
coll. Département des Estampes et de la photographie, BNF p. 16
- Fig. 5. Caricature de Nadar parue dans le *Petit journal pour rire*,
n° 450, p. 5, EO15 Nadar,
coll. Département des Estampes et de la photographie, BNF p. 17
- Fig. 6. Lithographie d'Honoré Daumier après l'ascension de Nadar dans le ballon « Le Géant »,
parue dans *Le Boulevard*, 25 mai 1862, EO15, Folio Nadar,
coll. Département des Estampes et de la photographie, BNF p. 17
- Fig. 7. Pierre Antoine Richebourg, *Album de photographies du Salon de 1861*,
Vue générale de la grande nef avec le jardin de sculptures, 1861,
épreuve sur papier salé, 25,2 x 33,4 cm. Paris,
coll. Bibliothèque des musées nationaux p. 22
- Fig. 8. Félix Nadar, après 1860, *Atelier du 35, boulevard des Capucines*,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 42

⁴²⁵ Dans la version électronique de ma thèse certaines de ces images ou illustrations ne pourront être visibles. J'ai mené mes recherches pendant trois ans sur l'analyse de textes et d'images dans la conviction que le produit final aurait été seulement sur papier et donc consultable d'une autre manière. Le 23 septembre 2010, par email, j'ai reçu la communication que ma thèse devait être obligatoirement mise online, je n'ai pu, hélas, en si peu de temps et avec le délai de la clôture (10 décembre 2010) de mes études demander les autorisations à la publication des œuvres mentionnées. Je suggère donc, aux lecteurs intéressés, de chercher à travers la référence des légendes les images qui seront voilées sur la toile.

- Fig. 9. Une carte pour la réclame de l'atelier d'Adrien Tournachon.
En évidence le nom « Nadar » suivi de « Jne », Papiers Nadar, Naf 25009, f. 13,
documents concernant Adrien Tournachon, Département des Manuscrits, BNF p. 57
- Fig. 10. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot surpris*, 1854-55,
coll. Suzanne Winsberg, Paris p. 58
- Fig. 11. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot bailleur*, 1854-55,
coll. Musée Carnavalet, Paris p. 59
- Fig. 12. Une des pièces à conviction apportée par Nadar
lors du procès intenté contre son frère. La contrefaçon y est évidente.
Papiers Nadar, Naf 25009, f. 12, documents concernant Adrien Tournachon,
Département des Manuscrits, BNF p. 61
- Fig. 13. Lettre de Paul Nadar adressée au directeur du « Petit Marseillais »,
M. Ch. Floquet, le 23 janvier 1896.
Papiers Nadar, Naf 25008, f83, Département des Manuscrits, BNF p. 68
- Fig. 14. Gustave Le Gray, *Salon de 1852, grand salon nord*
(au centre : "Les demoiselles de village" de Gustave Courbet), 1852,
épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, contrecollée sur carton H. 19,4 ; L. 23,6 cm,
coll. RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski, Paris p. 78
- Fig. 15. Gustave Le Gray, *Le Salon de 1852*, 1852,
épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, 24.1 x 37.9 cm, Coll. Gilman Purchase,
Walter Annenberg et « The Annenberg Foundation Gift », 2005 p.78
- Fig. 16. Eugène Durieu, *Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras*,
planche XXIX de l'*Album Durieu*, papier salé verni d'après négatif papier,
14 x 9,5 cm, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 88
- Fig. 17. Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1857, huile sur bois. 35,5 x 30,5 cm, coll. Particulière p. 88
- Fig. 18. Eugène Durieu, *Nu féminin assis de dos avec draperie*, papier albuminé
d'après négatif verre au collodion, 16,5 x 12,4 cm, planche XXX de l'*Album Durieu*,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 97

- Fig. 19. Eugène Durieu, *Nu masculin assis sur une peau de panthère, tenant un bâton*, papier salé d'après négatif papier, 17,3 x 11,4 cm, planche II de l'*Album Durieu*, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 97
- Fig. 20. Page de couverture du *Journal amusant* le 6 septembre 1856, « À bas la photographie !!! », réalisée par Marcelin p.104
- Fig. 21. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot photographe*, 1854-55, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 111
- Fig. 22. Félix Nadar (1820-1910), *Charles Baudelaire au fauteuil*, 1855, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 119
- Fig. 23. François Baudelaire, une des illustrations de *La langue latine démontrée par des figures*, vers 1785-1795, (« Rue de Condé-Vicus »), coll. Particulière p. 126
- Fig. 24. Dessin par Baudelaire, un autoportrait d 1860, coll. Musée d'Orsay p. 127
- Fig. 25. Nadar, *Charles Baudelaire*, 1854, épreuve sur papier salé, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 131
- Fig. 26. Etienne Carjat, Portrait d'Arthur Rimbaud en 1872, Photographie portrait-carte, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 132
- Fig. 27. Etienne Carjat, Portrait de Ch. Baudelaire, vers 1863, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 132
- Fig. 28. Nadar, *Atelier Nadar, 35 Blvd des Capucines*, années 1860 env., fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 146
- Fig. 29. Nadar, *Atelier Nadar, 51 rue d'Anjou*, années 1870 env., fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 146
- Fig. 30. Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort*, 1885, fonds Nadar, coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p.153

- Fig. 31. Edward Steichen, *Towards the light-Midnight*, 1908,
tirage au charbon et platinotype p. 167
- Fig. 32. Edward Steichen, *Rodin – Le Penseur*, 1902, tirage à la gomme bichromatée p. 167
- Fig. 33. Emile Zola, *Autoportrait*, tirage argentique d'époque,
vers 1896-1897, provenant de la Famille Zola p. 169
- Fig. 34. Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, *La Noce chez le photographe*, 1879,
huile sur toile, 85 x 112 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts p. 170
- Fig. 35. Nadar, *Atelier Nadar*, 51 rue d'Anjou, années 1870 env., fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 170
- Fig. 36. Nadar et Adrien Tournachon,
Photographie réalisée pour le Dr Duchenne de Boulogne, 1853, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 174
- Fig. 37. Nadar, *Gérard de Nerval*, 1855, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 176
- Fig. 38. Nadar, *Théophile Gautier*, 1854-1855, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p.177
- Fig. 39. Nadar, *Jean Journet*, 1856-1859, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 178
- Fig. 40. Nadar, *Charles Philippon*, 1856, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 179
- Fig. 41. Nadar, *Le Géant*, 1863, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 181
- Fig. 42. *Nadar et sa femme dans la nacelle du Géant*, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 182

- Fig. 43. Nadar, *Les catacombes de Paris*, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 182
- Fig. 44. Nadar, *Sarah Bernhardt*, vers 1864, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 183
- Fig. 45. *Sarah Bernhardt dans Macbeth*, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 185
- Fig. 46. *Folies dramatiques*, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 186
- Fig. 47. *Ferrero, historien, conférencier et Jean Périn, Opéra comique*, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 187
- Fig. 48. *Mlle Heilbrom, Opéra comique, et Barbier, chanteur*, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 187
- Fig. 49. Nadar et Paul Nadar, *Nadar interviewe Chevreul*, fonds Nadar,
coll. Département des Estampes et de la Photographie, BNF p. 188

Table des matières

<u>Préface</u>	p. 1
<u>Introduction</u>	
a) Introduction historique	p. 3
b) Le discours de François Arago à la Chambre des députés, 19 août 1839	p. 8
c) La photographie du XIX ^e siècle, une invention partagée, ambiguë	
c.1) Un médium partagé entre création et invention, art et industrie	p. 10
c.2) Mythes et légendes : une ambiguïté révélée et ridiculisée	p. 14
d) La photographie, produit artistique et industriel, l'expression d'un nouveau langage	
d.1) Les premières expositions photographiques, les Salons	p. 19
d.2) Des revues et des livres, une riche littérature scientifique et critique sur la photographie naît au XIX ^e siècle	p. 22
d.3) Littérature de voyage et photographie : La Mission héliographique et les Excursions daguerriennes	p. 27
e) Paris, le centre d'une Europe culturelle et industrielle	p. 35
<u>Première Partie</u>	
<u>La photographie entre dans les villes du XIX^e siècle :</u>	
<u>Un nouveau langage, de nouvelles identités, de nouveaux acteurs</u>	p. 42
Chap. 1	
1.1 Félix Tournachon défend Nadar : L'affaire Nadar, controverses, le droit de paternité des photos et du nom commercial	p. 44
1.2 Le Pierrot de Debureau fils photographié par les frères Nadar et Adrien Tournachon	p. 58
Chap. 2	
2.1 Contrefaçons. Copies. Emprunts. La Reproduction.	p. 61
2.2. Contrefaçons. La difficulté d'une affirmation artistique et juridique : le combat de la photographie	p. 62
2.3. La reproduction	p. 69
2.3.1 Qualités esthétiques de la reproduction	p. 75

Chap.3

Copies, emprunts p. 79

3.1 Le peintre Eugène Delacroix adopte la photographie dans son parcours artistique :

l'importance de la photographie comme mémoire visuelle p. 80

3.2 Les certitudes d'Eugène Delacroix et ses choix stylistiques :

L'importance de la photographie comme langage p. 89

Deuxième Partie

Écrire avec la lumière / Écrire de la lumière / Écrire pour la lumière

Chap. 4

Du bon usage de la photographie au sentiment de l'esthétique p. 100

4.1. Félix Tournachon Nadar défend la Photographie : Le manifeste de Nadar p. 105

4.2. Rodolphe Töpffer, les origines d'une esthétique de la photographie p. 112

Chap. 5

Les contradictions (apparentes) de Charles Baudelaire :

la photographie, « humble servante » ou « désir mêlé d'horreur » p. 119

5.1 Les origines de l'image chez Baudelaire p. 121

5.2 L'amitié de Baudelaire et de Nadar p. 133

5.3 Le *Salon de 1859* p. 138

Troisième Partie

L'atelier du photographe

Chap. 6

L'atelier du photographe p. 147

6.1 Atelier, photographe, client et modèle : mise en scène et espaces p. 148

6.2 L'atelier et ses espaces p. 161

6.3 Peintres, sculpteurs, écrivains dans leurs ateliers p. 166

Chap. 7

Le fonds Nadar, de Félix et Adrien à Paul :

L'héritage de milliers de portraits, 1853-1940 p. 170

7.1 1854-1860 : les années créatrices	p. 173
7.2 1860-1887 : les années de l'expérimentation et de la grande production	p. 180
7.3 1887-1910/1939 : les années commerciales et de l'errance	p. 186
<u>Conclusion/s</u>	p. 191
<u>Références bibliographiques</u>	p. 195
<u>Table des illustrations</u>	p. 219
<u>Table des matières</u>	p. 224
<u>Résumé/Abstract</u>	p. 227

Résumé

Cette étude se base sur l'analyse d'images et de textes à travers des œuvres littéraires et des photographies dans les années 1850-1870 en France.

Ces années ont été caractérisées par un rapport contradictoire à la photographie naissante ; à la fois mirage économique, produit artistique, produit uniquement industriel, un peu mythe et magie, cette invention ne laissa aucun indifférent. Plusieurs procès pour le droit à la propriété artistique des photographies ont été intentés et des figures célèbres, comme Baudelaire ou Ingres, ont pris des positions autant pour que contre la photographie.

Cette thèse vise à comprendre en quoi consistent ces contradictions, cherche à élucider ces oppositions et trouver les points en commun en ce qui pourrait être considéré une diatribe autour de la photographie : produit artistique ou industriel ?

Pour approfondir ces aspects, d'un point de vue textuel et iconographique, mon choix s'est concentré sur l'œuvre et la pensée de trois artistes qui s'étaient penchés sur les questions soulevées par l'avènement de la photographie : Nadar, Baudelaire et Delacroix. Un photographe avec une carrière déjà installée de caricaturiste et de journaliste ; un écrivain à la fois poète et critique d'art ; et un peintre qui a exploité les différentes possibilités offertes par la toute jeune photographie (du daguerréotype aux procédés positifs/négatifs sur papier).

Tous les trois ont entretenu une relation intime avec la photographie et ont pris des positions fortes, des fois apparemment contradictoires, sur lesquelles j'ai concentré mes recherches. Leur travail a été analysé à travers leur relation à la photographie, soit par leurs œuvres que par leur approche esthétique et critique. Cette recherche a été constamment contextualisée dans la France culturelle du Second Empire, particulièrement à Paris et alimentée par les témoignages et les contributions d'autres opérateurs dans le secteur.

Abstract

This study is based on the analyses of images and texts through literature's and photography's works from the years 1850 to 1870 in France. These years have been marked by a contradictory relationship to the nascent photography, at once economical mirage, artistic product, only industrial product, a little bit myth and magic, this invention did leave nobody indifferent. Several actions for the right to the artistic ownership of the photography have been brought and celebrities, like Baudelaire or Ingres, did take positions either for or against the photography.

This thesis aims to understand in what consist these contradictions, to elucidate these oppositions and to find the common points to be possibly considered in a diatribe around photography: is it an artistic or industrial product?

To go deeply in these aspects, from a textual and iconographical point of view, my choice did concentrate on the work and thought of three artists who did lean on the questions raised by the advent of the photography: Nadar, Baudelaire and Delacroix. A photographer with a an already well known career as caricaturist and journalist, a writer and art's critic and a painter who did exploit the various possibilities offered by the very young photography (from the daguerreotype to the positive/negative process on paper).

All three of them did entertain an intimate relationship with the photography and took strong positions, sometime looking contradictory, on which I concentrated my research. Their work has been analyzed through their relationship with the photography, either by their works (written or photographic) or by their esthetic and critical approach.

This research has been contextual in the cultural France of the Second Empire, especially in Paris and constantly enriched by the testimonies and contributions of other operators from the sector.