

### "La Lumière"

et l'invention de la critique photographique (1851-1860)

Emmanuel Hermange

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/102>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1996

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Emmanuel Hermange, « "La Lumière" », *Études photographiques* [En ligne], 1 | Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/102>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# "La Lumière"

et l'invention de la critique photographique (1851-1860)

Emmanuel Hermange

---

Si, au XIX<sup>e</sup> siècle, la critique d'art se diversifie autant par les genres qu'elle emprunte que par le statut de ses auteurs, elle voit aussi son champ d'investigation s'élargir avec l'apparition de la photographie. Par ses codes de représentation radicalement nouveaux, l'enregistrement argentique en défie les valeurs et en bouleverse l'écriture. Cependant, les études consacrées au corpus qui naît de cette extension se limitent trop souvent aux textes signés par des critiques renommés, tels Gustave Planche, Théophile Gautier, Alphonse de Lamartine, sans oublier Charles Baudelaire, maintes fois cité et analysé. En d'autres termes, ces études appréhendent surtout les textes d'auteurs importants aux yeux de l'histoire littéraire, même s'ils n'ont commenté la photographie que de façon occasionnelle. Les articles critiques que publient les périodiques consacrés à la photographie, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ont été fort peu considérés : la renommée de leurs auteurs n'est certes pas comparable. Loin d'être spécifique à la littérature photographique, cette situation est le lot de nombreux autres textes, qui forment le tissu complexe de la critique d'art, et qui sont oubliés au profit des éternels Baudelaire, Goncourt, Huysmans ou Zola<sup>1</sup>. À rebours de cet habituel désintérêt, je voudrais jeter ici quelques ponts entre la critique essentiellement fondée autour d'un art consacré et légitime : la peinture, et celle qui, à partir de 1851, prend pour objet une image au statut artistique controversé : la photographie.

C'est en effet le 9 février 1851 que paraît, sous le nom de *La Lumière*, le premier journal consacré à la photographie en Europe. La Société héliographique, son éditeur, formée quelques semaines auparavant, [p. 89] réunit des photographes mais également des membres d'horizons aussi divers que la science, la peinture, la littérature, l'industrie, la diplomatie ou encore l'architecture<sup>2</sup>; tous intéressés par les promesses de l'héliographie, c'est-à-dire l'ensemble des procédés " d'écriture avec le soleil ". Fondée dans le but d'activer et d'orienter les progrès de ce nouveau médium, *La Lumière* est définie comme le lieu d'une liaison inédite entre l'art et la science : " 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<sup>3</sup>. " Dans cette perspective, *La Lumière* rend compte des séances de l'Académie des sciences autant que des expositions de beaux-arts et traite de chimie comme des principaux monuments français. Le régime de ses textes est tout aussi varié : procès-verbaux de réunions, cours, préparations chimiques, correspondances, etc. Mais bien que ses éditeurs conçoivent son contenu au croisement de l'art et de la science, la part des articles relatifs au domaine de l'art toutes formes de texte confondues est nettement inférieure à celle qu'occupent la science et la technique (80 à 85 % environ). Toutefois, même réduite, l'attention que le journal accorde aux questions d'ordre esthétique constitue de toute évidence un contexte propice à la naissance d'une critique photographique, et présente en outre l'intérêt de confronter celle-ci au modèle incontournable de la critique, le compte rendu de Salon, que *La Lumière* accueille également dans ses colonnes. À l'initiative d'Ernest Lacan (1828-1879), l'un de ses plus actifs instigateurs, le journal *La Lumière* s'ouvre pour la première fois à des articles sur l'art sans relation avec la photographie en confiant la rédaction du "Salon de 1852" à l'écrivain Henri de Lacretelle, qui commente cette exposition en une dizaine de textes critiques. Exercice qu'il réitère l'année suivante, avant que Paul Nibelle<sup>4</sup> ne reprenne le flambeau en publiant une longue série de comptes rendus à l'occasion de l'exposition des beaux-arts [p. 90] présentée dans le cadre de l'Exposition universelle de 1855, après laquelle ce genre d'articles prendra un tour plus anecdotique.

#### Du médium aux photographies

Jusqu'aux années 1880, dans l'ensemble de la presse, le compte rendu de Salon demeure l'exercice de la critique d'art par excellence, celui auquel Denis Diderot donne ses lettres de noblesse à partir de 1759, dans *La Correspondance littéraire*, le journal de F. Melchior Grimm. À caractère normatif, cet exercice consiste à juger et parfois à décrire des oeuvres l'une après l'autre, afin de constater chaque année la situation des pratiques artistiques. En 1851, l'année où les premières critiques de photographies paraissent dans *La Lumière*, le Salon des beaux-arts comprend près de quatre mille pièces : peintures, sculptures, gravures, lithographies et dessins d'architecture, mais aucune photographie. On le sait, le nouveau médium ne sera pas admis à pénétrer dans le " sanctuaire des arts " avant l'exposition de 1859 où, bien que présent dans l'enceinte du Salon, il est maintenu à l'écart par une porte qui le sépare encore de la peinture, de la gravure et de la lithographie<sup>5</sup>.

Cependant, avant ces premiers pas vers la reconnaissance artistique, l'héliographie fut présentée, à Paris, lors des Expositions des produits de l'industrie de 1844 et 1849, puis en 1855, au palais de l'Industrie, lors de l'Exposition universelle<sup>6</sup>. En termes de consécration, par leur importance, ces expositions sont à l'industrie ce que les Salons sont aux beaux-arts. Mais au lieu de susciter une attention critique, les photographies y sont recensées et sanctionnées par des rapports officiels, d'un point de vue essentiellement technique et de manière souvent laconique ; sans jugements ni évaluations esthétiques, c'est-à-dire sans le regard d'un auteur. Rédigés sous le contrôle d'une institution et résultant d'une sorte de consensus, ces rapports ne fondent en somme aucun propos critique. Une carence que ne comblent ni les fervents défenseurs de la photographie avant 1851, ni les critiques d'art qui portent une attention ponctuelle à cette nouvelle image. Comme les jurys d'expositions industrielles, [p. 91] les premiers ne s'attachent qu'aux progrès techniques, aux nouvelles applications et à la rentabilité économique de la photographie. Et même si les seconds, aussi novateurs

que Charles Baudelaire ou Théophile Gautier, accordent quelque attention à la photographie, leurs propos ne relèvent pas davantage de l'exercice critique, car ils ne traitent pas de photographies particulières, mais appréhendent *la* photographie tout entière, c'est-à-dire un médium, un processus, qu'ils abordent du point de vue de sa différence avec la peinture, ou plutôt, qu'ils traitent comme l'autre de la peinture. Lorsqu'en 1857, à l'occasion de la seconde exposition organisée par la Société française de photographie (fig. 7. Alary, épreuve présentée sous le titre : "Alger (Fontaine arabe de la porte Neuve)" à la deuxième exposition de la Société française de photographie en 1857), Théophile Gautier, plutôt favorable à la nouvelle image, observe que " chaque photographe en renom à son cachet, et [que] ses épreuves n'auraient pas besoin de sa griffe pour être démêlées d'entre les autres<sup>7</sup> ", il repère ainsi des tendances nationales identiques à celles qui marquent la peinture mais, malgré cette attention, ne s'en tient pas moins à un discours général sur *la* photographie. Il met seul le nom de Nadar en valeur et ne distingue aucune épreuve, alors que ses exemples puisés dans la peinture sont des artistes et des oeuvres précisément nommés et identifiés. [p. 92]

Sans doute l'absence de notions et de vocabulaire appropriés rendait-elle impossible à ces littérateurs toute approche réellement critique des photographies. Cependant, après avoir publié dans *La Lumière* quelques textes d'ordre général sur les questions esthétiques que pose la photographie, Francis Wey (1812-1882), à la fois écrivain, linguiste, et fort d'une expérience de critique d'art, s'emploie à définir les termes d'une critique adaptée à l'appréhension de photographies particulières. Plus encore que pour la critique des beaux-arts, la presse joue ici un rôle déterminant, puisque par sa périodicité hebdomadaire, le journal *La Lumière* permet de porter une attention régulière aux images nouvelles, et hisse de ce point de vue la photographie au niveau de la peinture dont la valeur se reconnaît notamment au regard que les critiques portent à chacune de ses productions. Ainsi, avant tout plaider en faveur d'une reconnaissance artistique de la photographie, en rendant matériellement possible l'exercice de la critique, le journal *La Lumière* incite à assimiler la valeur de cette nouvelle image à celle de la peinture.

Un album pour Salon

Si Francis Wey n'a pas marqué l'histoire de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle par ses romans, il a toutefois présidé, entre 1852 et 1863, neuf années la Société des gens de lettres, dont le rôle et l'autorité étaient de premier ordre dans la vie littéraire des années 1850. Son premier roman, *Les Enfants du marquis de Gnages*, inaugura, en 1838, le système du roman-feuilleton dans *La Presse*, puis il publia des critiques dans *L'Artiste* et *Le Courrier Français*, ainsi que dans les journaux *Le Globe*, saint-simonien, et *La Phalange littéraire*, fouriériste. Il est en outre désigné comme l'un des principaux théoriciens du détail et de la description en littérature : s'appuyant sur son ouvrage *Remarques sur la langue française au XIX<sup>e</sup> siècle* (1845) et sur "Théorie du portrait", l'un de ses premiers articles théoriques parus dans *La Lumière*, l'historienne Naomi Schor l'inscrit à l'origine d'une généalogie de théoriciens de la décadence, avant Adolf Loos et Georg Lukács<sup>8</sup>. Pour leur part, les historiens de l'art le connaissent comme l'ami, le mécène et le correspondant de Gustave Courbet, tandis qu'Eugène Delacroix, qui fut, comme lui, membre de la Société héliographique, le mentionne à plusieurs reprises dans son *Journal*. Parmi les rares témoignages de ses pairs à son endroit, il faut noter celui de Jules Barbey d'Aurevilly : plus souvent contempteur que laudateur de ses contemporains, celui-ci fait néanmoins l'éloge de Wey, qu'il décrit tel [p. 93] " un écrivain de verte allure, qui a

des idées et des aperçus et qui les risque<sup>9</sup> ", en opposant sa personnalité à la " niaiserie du XIX<sup>e</sup> siècle ".

Du mouvement réaliste à une théorie du détail en littérature, sans oublier un *Manuel des droits et des devoirs, dictionnaire démocratique*, paru en 1848, les différents champs d'investigation explorés par Francis Wey indiquent ainsi les limites à l'intérieur desquelles s'établit une critique spécifique aux productions de la photographie. Situé au coeur des enjeux théoriques de cette période, parmi les membres de la Société héliographique les plus impliqués dans la publication de *La Lumière*, Francis Wey énonce, seul, le projet ambitieux d'une définition esthétique de la photographie : " Que l'héliographie soit apte à rendre beau ou laid, c'est un point incontestable ; mais l'option est entre les mains de l'artiste ; seulement la théorie de l'esthétique daguerrienne est à faire<sup>10</sup>. " Se démarquant des positions réticentes ou modérées de ses pairs, il invite ainsi à circonscrire les qualités d'une image sans histoire, tributaire d'un procédé technique, afin que les " oeuvres héliographiques [...] passent de l'état de curiosité à la hauteur des objets d'art<sup>11</sup> ". Son originalité est alors de se situer d'emblée dans une perspective critique, c'est-à-dire de s'appliquer à l'observation attentive et régulière des épreuves, pour établir des critères de hiérarchie, et formuler finalement des jugements de valeur. Dès son premier texte, "De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts", ses propos reposent sur neuf photographies de Gustave Le Gray, refusées par le jury de l'exposition des beaux-arts de 1850. Un refus qui écarte alors explicitement la photographie du domaine de l'art, c'est-à-dire des représentations susceptibles de donner matière à la critique. Pour contourner l'ostracisme des institutions muséales, la Société héliographique fait donc de *La Lumière* une instance critique à partir des épreuves qu'un cercle encore restreint de photographes lui adresse. En précisant la fonction assignée à l'album dans lequel la Société réunit scrupuleusement ces images, Francis Wey énonce ni plus ni moins les conditions préalables à l'exercice de la critique : " [L'album] s'enrichit chaque jour, et pour faire connaître à ceux de nos lecteurs que la distance empêche de le visiter, ainsi que pour tenir en haleine le zèle de nos confrères, nous aurons soin de le décrire dans une succession d'articles critiques [...]. À chaque saison, les journaux consacrent des articles détaillés à l'analyse des expositions de peinture. Nos albums sont nos Salons : ils fournissent [...] les points de vue nouveaux en ce qui concerne l'art, des aperçus intéressants par rapport [p. 94] à la science ; ils offrent à la fantaisie descriptive des motifs d'autant plus féconds, d'autant plus saisissants, que l'oeuvre à interpréter confine de très près à la nature dont elle est la plus immédiate traduction<sup>12</sup>. "

Toute la difficulté et la nouveauté de l'exercice consistent en effet à parler d'images que le lecteur ne peut voir dans aucune exposition, ni dans aucun journal, faute de techniques pour imprimer de manière fidèle les photographies, bien qu'à partir de 1854, *La Lumière* fasse figure de précurseurs en offrant ses pages aux premières tentatives dans ce domaine (fig. 4. Épreuve de Louis-Désiré Blanquart-Évrard insérée dans *La Lumière* (n° 29, 22 juillet 1855)). Ce mode de diffusion était alors inédit dans la presse. En raison du coût élevé des tirages, l'insertion d'une photographie dans chaque exemplaire du journal n'eut lieu qu'une fois, à l'occasion d'une opération commerciale de Blanquart-Évrard pour diffuser une nouvelle solution de fixage. C'est pourquoi Ernest Lacan voyait en l'héliogravure l'avenir de la photographie, et publia en 1854 et 1855 les premières expériences de transcription des photographies par des procédés assimilés à la gravure sur bois la technique la moins onéreuse en raison de la possibilité qu'elle offre de reproduire les images dans le corps du texte. Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup>

siècle que la similigravure satisfera à cette exigence). Mais c'est pourtant cette invisibilité des épreuves pour les lecteurs du journal, cette inaccessibilité des productions photographiques commentées, qui vont favoriser la "fantaisie descriptive", laquelle fondera finalement l'invention et l'originalité de la critique photographique, au point même d'en absorber le projet critique.

#### L'empirisme de Lacan

Dans un article consacré aux buts et aux moyens de *La Lumière*, Francis Wey insiste sur la nécessité d'engager "une rédaction littéraire jeune, active et assez dégagée des préjugés anciens, pour saisir librement les aperçus nouveaux, les idées inédites dont l'héliographie est destinée à préparer l'avènement<sup>13</sup>". Âgé de vingt-trois ans, Ernest Lacan est effectivement le plus jeune rédacteur du journal lorsque son premier article paraît, en juin 1851. Mais contrairement à Wey, Lacan n'a rien d'un théoricien ni d'un littéraire : il a d'abord fréquenté quelque temps l'atelier du peintre d'histoire Léon Cogniet avant de s'orienter définitivement vers le journalisme scientifique, grâce à un autre peintre d'histoire, Jules-Claude Ziéglér, membre fondateur de la Société héliographique, qui l'invite à collaborer à *La Lumière* en le chargeant d'abord de rendre compte de la photographie dans la presse de langue anglaise, que Lacan maîtrise parfaitement. S'ajoute bientôt à cette tâche la rédaction d'articles didactiques sur les éléments chimiques essentiels pour la photographie (l'iode, le brome et le mercure), avant qu'il ne soit nommé secrétaire de rédaction en décembre 1851, par Alexis Gaudin, fabricant de daguerréotype devenu propriétaire de *La Lumière*. Dès lors, Lacan s'attache à décrire tout ce qui anime le champ de la photographie, les améliorations des procédés, les nombreuses applications de la photographie, aussi bien que le métier et le type social nouveau qu'est celui du photographe, dans ses fameuses "Esquisses physiologiques<sup>14</sup>". Mais c'est surtout en poursuivant et en développant régulièrement [p. 95] l'exercice de la critique dans le sillon de Francis Wey (dont la collaboration au journal cesse en octobre 1851, en même temps que la Société héliographique abandonne la responsabilité de sa publication), qu'Ernest Lacan endosse en 1853 le titre de rédacteur en chef et 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.

Bien que Wey et Lacan partagent la caractéristique de ne pas être engagés dans la pratique du médium, leurs différences de formation sont cependant déterminantes pour l'analyse de leurs articles. Si, d'emblée, Wey lance le projet d'une définition esthétique de la photographie, jamais Lacan, dans ses nombreux textes, n'emploie le mot "esthétique". Alors que Wey, en critique d'art, tente d'allier l'universel des réflexions sur l'art au particulier des oeuvres, Lacan n'observe quant à lui aucun principe et ne défend aucune théorie artistique. Ses conclusions varient avec les épreuves qu'il observe. Wey, pour sa part, condamne radicalement toute forme de retouche, avec une fermeté que l'on sent influencée par la théorie du partage irréductible entre les moyens d'expressions artistiques, que développe notamment le théoricien néo-classique Antoine Quatremère de Quincy, en 1823, dans son *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Lacan, en revanche, s'en remet simplement à son expérience pour juger si telle photographie colorisée est agréable à

l'oeil ou si telle autre ne l'est pas, soit à cause d'un sujet peu approprié, soit en raison du manque de talent du miniaturiste.

Si un tel empirisme est critiquable, c'est pourtant grâce à cette attitude que Lacan s'avère le seul à pouvoir envisager une même photographie dans une perspective à la fois artistique et industrielle, et à saisir ainsi l'une des "idées inédites dont l'héliographie [était] destinée à préparer l'avènement", pour reprendre les termes de Wey. Par exemple, en août 1853, quand Lacan rend compte d'un ensemble d'épreuves que lui a envoyées Jacques Moulin, à propos de l'une d'entre elles, *La Fileuse*, il estime que ce photographe "concourra puissamment à faire tomber l'objection que l'on oppose encore à la photographie, en disant [p. 97] qu'elle n'est qu'une opération mécanique, et que l'imagination et le sentiment artistique ne sont pour rien dans ses résultats<sup>15</sup>. " Puis, en décembre, précisant qu'un fondeur a acheté cette épreuve pour en faire un modèle de pendule, il note : " C'est là un nouveau débouché que l'industrie ouvre à la photographie<sup>16</sup>. " Dans un champ intellectuel qui gère le débat sur les potentialités artistiques de la photographie selon l'alternative pour ou contre, indéniablement, la posture d'Ernest Lacan est originale et le rend notamment seul en mesure de justifier la conception de photographes tels qu'Eugène Disdéri, qui, à partir de 1854, dans un but commercial, défend les potentialités artistiques de la photographie tout en organisant sa production industrielle.

Un modèle prégnant : la peinture et sa critique

Cependant, au-delà de leurs différences, Francis Wey et Ernest Lacan doivent affronter la même contradiction, inédite dans l'histoire de la critique : rendre compte d'images, relevant d'un plaisir du détail et de la précision, c'est-à-dire d'une observation minutieuse et attentive, sans qu'elles soient ni exposées, ni publiées. Cependant, cette situation n'est pas sans rappeler celle de Diderot dont les *Salons*, bien que traitant d'oeuvres exposées, s'adressaient néanmoins à quelques princes étrangers auxquels se destinait essentiellement *La Correspondance littéraire*, pour les informer de la vie intellectuelle parisienne. " Je vous décrirai les tableaux, écrit-il à Grimm, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile<sup>17</sup>. " De fait, en accordant une place importante aux descriptions, souvent isolées des évaluations esthétiques dans leurs articles, Wey et Lacan renouent avec une structure du discours critique fréquente dans les *Salons* de Diderot, qui apparaissent comme le modèle implicite de l'invention littéraire dont il est question ici (il faut se souvenir que les *Salons* furent réédités et plus largement diffusés à partir de 1830).

Toutefois, à la lecture des textes de Wey et Lacan, le vocabulaire esthétique employé pour définir les qualités des épreuves paraît restreint, répétitif et souvent inapproprié. Ainsi des appréciations jugeant avant tout la restitution des valeurs de la lumière sur les matières : " Ce qui frappe dans ces épreuves, c'est la vigueur et le modelé. Aucune des demi-teintes n'est perdue, et pourtant les lumières sont très vives et les ombres très accusées, mais fouillées et transparentes<sup>18</sup>. " Ainsi des [p. 98] enchaînements de formules tels : " un ton richement nuancé ", " ses vues sont délicieuses ", " une entente parfaite des lumières ", " les éclaircies se détachent harmonieusement des parties vigoureuses ", etc. Souvent, afin de réduire l'aspect indéfini de ces termes, Wey et Lacan les précisent par des références à un peintre ou à une école de peinture. " La grâce charmante des contours, la délicatesse du modelé, la rondeur harmonieuse des chairs, écrit par exemple Lacan, ferait prendre volontiers ce petit portrait pour un

dessin de Greuze<sup>19</sup>. " Mais de telles références conduisent à un antagonisme difficile à mener, puisque, pour être appréciées, les épreuves doivent réunir des qualités d'harmonie, selon la théorie classique des sacrifices établie pour la peinture, et des qualités de précision, avec la visibilité des détails propre à la photographie. Une impasse qui aboutit parfois à la justification des qualités esthétiques des photographies par des explications chimiques. Ainsi, une harmonie "à la Diaz de la Peña" ou une nuance de tons "à la Decamps" se trouvent parfois réduites à une habileté de laboratoire, à un bon dosage chimique. En d'autres termes, la référence incontournable à la peinture qui domine le vocabulaire esthétique mène cette critique inchoative dans les derniers endroits où la main de l'homme agit encore dans le processus photographique.

Si une étude plus approfondie et systématique de l'emploi des termes les plus récurrents comme " modelé ", " vigueur ", " finesse ", " précision ", ou " transparence ", ainsi que l'inventaire précis des références picturales qui les précisent apporteraient sans doute quelques éclaircissements sur les imbrications peinture/photographie, en revanche, de telles recherches ne révéleraient en rien le caractère nouveau du regard sur l'image photographique. Car ces termes, ces notions, ces expressions renvoient principalement aux qualités d'une surface et d'une matière, celles de la peinture. Avec ces formules, les photographies sont abordées comme des peintures. Quand Francis Wey et Ernest Lacan précisent ces notions en citant des oeuvres ou des artistes, ils semblent donner une consistance, une existence à ce vocabulaire dont ils ressentent l'inefficacité. Autrement dit, la saisie des " aperçus nouveaux " de la photographie que souhaite Francis Wey ne s'actualise aucunement dans des évaluations esthétiques, même si elles visent indéniablement à distinguer les épreuves les unes des autres. Pour s'en convaincre il suffit de considérer la notion de cadrage, liée à la découpe, au retranchement, auxquels procède le dispositif photographique, en opposition à [p. 99] la peinture qui procède par addition de matière sur une surface. En effet, les textes critiques de *La Lumière* ne considèrent pas de manière explicite cette qualité intrinsèque à la photographie. Seule la partie attentionnelle de ces critiques, c'est-à-dire celle où elles s'attachent à décrire les épreuves, révèle indirectement l'assimilation de la notion de cadrage, en ne se référant plus, comme en peinture, aux bords et aux limites matériels de l'image, mais en suggérant dans la trame de la description la présence d'un hors-champ.

De la concupiscence oculaire<sup>20</sup>

Bien que dans l'énoncé de ses premières théories esthétiques sur la photographie, Francis Wey conditionne la reconnaissance artistique de l'héliographie à l'abandon du daguerréotype, il n'en consacre pas moins, en octobre 1851, le dernier et l'un de ses plus longs textes critiques à des épreuves obtenues par ce procédé. Et à défaut de leur trouver des qualités artistiques, les daguerréotypes offrent précisément l'occasion de retrouver un plaisir partagé autrefois par les critiques d'art : celui de la description. Le plaisir de la description précise et minutieuse, orientée vers une simple dénotation, qui correspond chez Diderot à une conception originale et moderne de la critique, et pour lequel, note Philippe Hamon, " le détail est l'élément subtil d'un effet de réel au service d'une autre mimésis, d'un faire croire retors (c'est tellement précis que cela n'a pas pu être inventé)<sup>21</sup> ". Mais si Diderot, dès son premier *Salon*, en 1759, place ce genre littéraire sous la loi du détail, le genre évoluera en réduisant nettement la part, ainsi que la précision des descriptions, jusqu'au fameux Salon de 1859, que Charles Baudelaire, volontairement, ne visite qu'une seule fois avant de rédiger son compte

rendu, sur un tout autre mode, celui de l'évocation. Pourtant dans son premier *Salon*, en 1845, Baudelaire s'adonne encore à ce plaisir d'un autre temps : " Nous ne pouvons nous refuser le plaisir d'en donner d'abord une description, tant cela nous paraît gai et délicieux à faire<sup>22</sup> ", écrit-il à propos d'un tableau particulier. Mais si la photographie est l'occasion d'un nouvel engouement pour le descriptif, les conditions et le rôle des descriptions changent fondamentalement.

En premier lieu, les descriptions sont souvent introduites par l'attestation du rapport privilégié qui existe de fait entre le critique et les images. " Nous avons sous les yeux, écrit Wey, huit dessins sur métal, que nous allons nous hâter de décrire, avec un médiocre espoir d'en [p. 100] venir à bout, car, depuis cinq heures qu'ils sont entre nos mains, la juste curiosité des amis et des confrères ne nous a pas laissé seul un instant<sup>23</sup>. " Ce type de mise en scène vise à affirmer que l'auteur est en présence d'objets éminemment scopiques et maniables, bien que le lecteur soit cependant dans l'impossibilité de les voir. Un effet de réel, dont la fonction rejoint celle que lui assignait Diderot : garantir au lecteur l'existence matérielle de l'image, avant qu'il ne subisse l'illusion propre à la description. Mais l'hypervisibilité que l'usage de la loupe ou du stéréoscope souvent mentionné dans les articles procure au critique de photographies, s'oppose de manière absolue à l'invisibilité des épreuves pour le lecteur, et distingue d'emblée les descriptions de photographies des descriptions de peintures. Dans son *Salon de 1763*, en effet, Diderot exprimait ce regret : " 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 que des lignes insipides et froides<sup>24</sup>. " Ainsi, ce rapport à la fois tactile et visuel aux photographies (que désigne exactement l'" haptisch ", à partir duquel Aloïs Riegl bâtit cinquante ans plus tard une théorie de la perception des oeuvres d'art) est essentiel et détermine trois types de descriptions, qui apparaissent avec l'évolution technique de la photographie.

Les déterminations techniques de la description

Avec la précision exacerbée du daguerréotype, les descriptions de Wey et Lacan tendent d'abord à faire disparaître le support en tant que surface, en l'assimilant à la nature même. " On est pris de la plus fantastique illusion, écrit Wey. Ce n'est plus un dessin, c'est la nature même dans une harmonie à la fois si tranquille et si simple ", et à propos de détails faiblement perceptibles, il note : " Dans la nature réelle, on ne pourrait, sans l'aide d'un télescope, se rendre compte de ces petits objets : la loupe est le télescope de la nature daguerrienne<sup>25</sup>. " De cette façon, Francis Wey semble avoir parfois tenté de cerner ce que les théories contemporaines ont nommé le caractère indicial de la photographie. Mais, comme dans ses évaluations esthétiques, Francis Wey vise ici la *démonstration*, tandis qu'Ernest Lacan ne cherchera, pour sa part, que la *monstration*, par l'élaboration d'une rhétorique descriptive sous l'effet de laquelle la fragile matérialité des épreuves disparaît. " Au premier plan, commence-t-il, des saules nains qui semblent descendre vers le [p. 101] Rhône pour y baigner leur longue et épaisse chevelure ; puis le Rhône ; puis une île qui coupe la perspective ; puis l'autre bras du fleuve avec son vieux pont ; enfin, la ville qui semble sortir tout entière du vieux palais fortifié des papes. Au fond, la vue se perd dans une immense campagne que bordent à l'horizon les montagnes du Dauphiné. Cette vue est un véritable chef-d'oeuvre de photographie<sup>26</sup>. " Le mouvement qu'il instaure ici en décomposant un cliché d'Édouard-Denis Baldus en une succession rapide de plans, comme s'il découvrait cette étendue d'un point élevé sur le site lui-même, rompt radicalement avec la description d'une peinture qui donne

et révèle implicitement une disposition, une organisation : celle dont a décidé le peintre. Il n'est plus ici nécessaire d'indiquer le placement précis des éléments les uns par rapport aux autres, ou à l'intérieur d'un cadre fini comme le faisait Diderot en commençant par l'un des bords du tableau. Le regard allant trop vite, la contemplation qui fonde l'appréhension de la peinture n'est pas le mode adéquat à la perception des photographies. Par ailleurs, l'ambiguïté et la permutation possible du terme "vue", qui désigne successivement le champ du regard et l'objet décrit, révèle à quel point la terminologie est activement déterminée par cette volonté de créer l'illusion, ou plus exactement par le désir qu'a l'observateur de la photographie de communiquer au lecteur celle qu'il a l'impression de subir. Effet d'illusion à l'intérieur duquel c'est finalement l'appréhension de quelques spécificités photographiques, la consubstantialité et l'indicialité, qu'approche à son tour Lacan, sans que l'épistémè du XIX<sup>e</sup> siècle ne lui fournissent les concepts nécessaires à une définition explicite de ces notions. Seules les figures de rhétorique lui permettent de toucher au principe nouveau de la photographie, à la rupture qu'elle instaure dans le champ des images, par l'invention que les épreuves sollicitent dans l'élaboration de leur description. Le mouvement impulsé par la description précédente ne vise en somme qu'un seul but : transformer le lecteur en spectateur, non pas de la représentation d'un paysage, mais du paysage lui-même.

À partir de 1853, les épreuves stéréoscopiques suscitent l'emploi d'une figure de rhétorique particulière dérivée de la prosopopée, grâce à laquelle Diderot se plaisait tant à faire agir et penser les personnages des tableaux qu'il décrivait. Lacan, pour sa part, ne simule pas l'action d'un sujet mais suggère la possibilité d'une interaction entre le spectateur et le personnage, qui semble ainsi à portée de main, dans une certaine [p. 102] passivité : " Quand vous regardez ce portrait à la main, c'est une belle épreuve admirablement coloriée ; si vous la voyez au stéréoscope, c'est une femme charmante qui vous regarde et qui pense. Étendez la main, et vous allez toucher sa robe soyeuse ; vous allez arracher de son bouquet cette violette ou cette marguerite, ou ce camélia, ou une feuille de cette rose qui se flétrit déjà. Et cette dentelle qui laisse entrevoir sous ses plis transparents ce bras arrondi, ne vous semble-t-il pas que vous allez la froisser sous vos doigts<sup>27</sup> ? ". Mais tandis que Diderot emploie cette figure pour mettre en scène son rapport au tableau, Lacan, au contraire, en use pour effacer sa position de médiateur et suggérer un rapport immédiat entre le personnage de l'image et le lecteur, qui devient par là même acteur. Autrement dit, avec la photographie, la prosopopée se double de l'hypotypose, cette autre figure du discours qui désigne les stratégies d'effacement du narrateur pour obtenir l'effet d'un contact plus immédiat entre la scène décrite et le lecteur. En ce sens, les vues stéréoscopiques, présentées cette fois en série, conduisent Lacan à une troisième forme de description, la plus aboutie sans doute ; celle dans laquelle il élude totalement la présence du support des épreuves, et cela en décrivant une action telle qu'elle pourrait apparaître dans une fiction. C'est-à-dire que l'image, dans ce cas, n'est plus qu'un prétexte à l'imagination. Lacan saisit alors pleinement le hors-champ des photographies, et instaure entre elles une sorte de continuité cinématographique, afin d'installer une contiguïté absolue entre le référent des images et le lecteur. Il utilise pour cela des mots, qui à eux seuls, doivent non seulement faire image, mais *faire l'image*. Voici, par exemple, la description d'un ensemble d'épreuves stéréoscopiques prises en 1859 au camp de Saint-Maur : " C'est le matin. Tout commence à s'agiter dans cette vaste plaine transformée en une ville de tentes [p. 103] [...]. De chaque tente sortent plusieurs troupiers en négligé du

matin : une chemise, un pantalon et un bonnet de police. On prépare la toilette. Le sac est déposé à terre, à côté des buffleteries, et chacun procède au nettoyage de son fournement. Quelle activité et quelle coquetterie [...]. Plus loin, c'est la buanderie [...]. Les uns savonnent, les autres rincent le linge, ceux-là l'étendent sur le lit de branches ou sur des cordes [...]. Maintenant le couvert est mis. L'herbe, un peu courte et un peu sèche, il est vrai, sert de nappe et de siège [...]. Après les exercices viennent les jeux. La main chaude est en faveur parmi les troupiers<sup>28</sup>. "

Décrire pour comprendre

C'est au cours de cette même décennie qu'ont lieu les premiers essais de transmission d'images par la télégraphie électrique. D'actives recherches sont engagées dans ce domaine de 1850 à 1880, avec un premier résultat obtenu en 1860 par l'Italien Giovanni Caselli. Mais, trop onéreux et très lent, son procédé n'est pas en mesure de se développer, et la préfiguration de la télécopie attendra le bélinographe, en 1907. Le principal problème rencontré par les précurseurs de cette technologie est alors de transcrire une image analogique dans un autre langage, celui des signaux électriques. Autrement dit, il s'agit d'une transcription [p. 104] comparable à celle qu'Ernest Lacan effectue entre les mots et les images, la presse servant de canal de transmission entre un système analogique (l'image photographique) et un système de signes (le langage). Par une rhétorique descriptive qu'aucune image n'avait permis de développer sous cette forme avant la photographie, Lacan anéantit d'abord la matérialité de l'épreuve, puis s'efface lui-même en tant que médiateur dans la description, pour qu'à la réception, les mots restituent seuls une image dans toute sa spécificité, non par leur sens premier mais par l'effet de la rhétorique et l'impression qu'elle exerce sur le lecteur. C'est ainsi que la tentative d'instaurer un projet critique fut annulée par la " fantaisie descriptive " suscitée par la photographie elle-même. En effet, si par un vocabulaire qualitatif et normatif (finesse, modelé, transparence, etc.) avec lequel il esquisse certains jugements esthétiques, Ernest Lacan assimile la surface photographique à la matière picturale, cette matérialité est par ailleurs aussitôt niée et anéantie dans l'espace de la description. Autrement dit, il élabore dans ses textes critiques deux espaces discursifs qui s'affrontent et se contredisent. Le premier, participant du langage esthétique et de notions héritées d'une image prédominante : la peinture ; le second, participant du langage de la description des oeuvres d'art où l'héritage, moins prégnant et moins déterminé, semble pouvoir être davantage modulé, adapté. Car, relevant simplement d'une perception attentionnelle, les effets de rhétorique jouent activement et ouvrent la possibilité d'une compréhension souterraine voire inconsciente du médium. C'est pourquoi l'invention critique que fonde la photographie réside principalement dans la création d'une *ekphrasis photographique* (bien qu'en rhétorique, l'*ekphrasis* désigne essentiellement la description des oeuvres d'art).

Cependant par son apparition ponctuelle dans l'histoire de la relation texte/image, de 1851 à 1860, cette expérience littéraire semble contenir les arcanes de mécanismes propres à une transition, celle de l'assimilation et de la compréhension de la rupture épistémique occasionnée par la photographie. Cette hypothèse semble d'ailleurs confirmée par les faits divers du monde photographique que le vicomte de La Gavinié rapporte régulièrement dans une chronique spécialement créée à cet effet par Lacan en 1857. La plupart des anecdotes que rapporte La Gavinié visent en effet à mettre en évidence l'incompréhension du procédé photographique par le commun des mortels, qui ne saisissait pas toujours la nécessité de la co-présence du photographe et [p. 105]

du modèle : " Un photographe, après bien des efforts, arrive à donner à son modèle une pose convenable. Bravo ! s'écrie-t-il en regardant dans l'objectif ; cela fera notre affaire. Tiens dit le modèle en accourant auprès de lui, je ne suis pas fâché de voir ça moi-même avant que l'image soit fixée. *O Catalino*<sup>29</sup> ! "

Si *La Lumière* ne s'adresse qu'à une élite censée saisir clairement la nouveauté de la photographie, les textes de Wey ou de Lacan rappellent toutefois qu'il a été nécessaire d'éprouver les caractéristiques nouvelles de la photographie, qui, tellement banales aujourd'hui, nous font oublier qu'elles ont bouleversé en profondeur les mentalités et le rapport au monde. Leur intégration, au milieu du siècle dernier, n'a pas été innée ni instinctive, mais culturelle et historique, et leur apprentissage s'est fait, sous couvert d'une ambition et d'un projet critique, par l'expérience du langage.

*Une première version de cet article a été présentée le 11 janvier 1996, dans le cadre du cycle de conférences "La Mémoire photographique. Fortunes d'une invention au XIX<sup>e</sup> siècle" (Société française de photographie/Bibliothèque nationale de France).*

*Emmanuel Hermange est l'auteur d'un mémoire de maîtrise intitulé : L'Invention de La Lumière. Naissance de la presse photographique (Paris VIII, 1996, consultable à la SFP). [p. 106]*

## NOTES

1. Jean-Paul Bouillon, historien de la critique d'art, a notamment soulevé ce problème de méthodologie historiographique dans "La critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle : nouvel aperçu du problème", *Quarante-huit/Quatorze. Conférences du Musée d'Orsay*, Éd. de la RMN, n° 5, 1993, p. 32-43. Il a également publié *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Université de Saint-Étienne, CIEREC., 1989 et *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.
2. La Société compte notamment parmi ses membres Olympe Aguado, Hippolyte Bayard, Edmond Becquerel, Champfleury, Charles Chevalier, Benjamin Delessert, Eugène Durieu, le baron Gros, Léon de Laborde, Gustave Le Gray, Bénito de Montfort, Abel Niépce de Saint-Victor, Victor Regnault, François Wey.
3. Dr Clavel, "Sociétés savantes", *La Lumière*, n° 2, 16 février 1851, p. 5.
4. Paul Nibelle, dont la biographie demeure inconnue, est présenté comme auteur de "récents ouvrages" et ancien rédacteur en chef d'un journal important, dont le nom n'est pas précisé.
5. Voir notamment André Rouillé, "Enfin admise au Salon des beaux-arts, mais...", *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie (1816-1871)*, Paris, Macula, 1989, p. 318-324.
6. Parallèlement à cet événement, d'août à novembre 1855, se tient, pour la première fois en France, une exposition exclusivement photographique, dans les salons de la Société française de photographie. Mais située au troisième étage d'un immeuble de la rue Drouot, cette exposition demeure confidentielle comparée à l'Exposition universelle qui accueillait, dans la partie industrielle, jusqu'à 90000 visiteurs en un seul

dimanche. À l'étranger, l'Exposition universelle de Londres en 1851, et celle de New York en 1853 présentèrent également des productions photographiques. La première exposition exclusivement consacrée à la photographie fut organisée par la Société des arts de Londres, dès janvier 1853.

7. Théophile Gautier, "Exposition photographique", *L'Artiste*, mars 1857, p. 193-195.
8. Naomi Schor, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994, p. 67-79.
9. Jules Barbey d'Aureville, "La niaiserie du XIXe siècle" (*Le Pays*, 6 juillet 1862), *Le XIXe siècle. Des oeuvres et des hommes* (choix de textes établi par J. Petit), Paris, Mercure de France, 1964, t. I, p. 327.
10. Francis Wey, "Théorie du portrait. I", *La Lumière*, n° 12, 27 avril 1851, p. 46.
11. *Id.*, "Album photographique de M. Blanquart-Évrard", *ibid.*, n° 33, 21 septembre 1851, p. 131.
12. *Id.*, "Album de la Société héliographique", *ibid.*, n° 15, 18 mai 1851, p. 57 (cet album n'a malheureusement pas été conservé jusqu'à nos jours).
13. *Id.*, "Exposé sommaire du but et des principaux éléments du journal", *ibid.*, n° 5, 9 mars 1851, p. 17-18.
14. Cette série de quatre articles est parue du 18 décembre 1852 (n° 52) au 26 février 1853 (n° 9).
15. Ernest Lacan, "La photographie de genre. Épreuves de M. Moulin", *ibid.*, n° 34, 20 août 1853, p. 135.
16. *Id.*, "Épreuves de M. Moulin", *ibid.*, n°49, 3 décembre 1853, p. 195.
17. Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 26.
18. Ernest Lacan, *La Lumière*, n° 27, 2 juillet 1853, p. 107.
19. *Id.*, "Épreuves au collodion rapide", *ibid.*, n° 52, 18 décembre 1852, p. 206.
20. Expression que j'emprunte à un article de Stéphane Guégan intitulé : "De la concupiscence oculaire : inactualité de Théophile Gautier", *Haptisch*, Les Sables d'Olonne, musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 1993, p. 54-62.
21. Philippe Hamon, *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 9.
22. Charles Baudelaire, "Salon de 1845", *OEuvres complètes* (éd. Claude Pichois), Paris, Gallimard, t. II, p. 358-359.
23. Francis Wey, "Héliographie sur plaques, épreuves instantanées", *La Lumière*, n° 38, 29 octobre 1851, p. 149.
24. Denis Diderot, "Salon de 1763", *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, p. 181.
25. Francis Wey, "Héliographie sur plaques, épreuves instantanées...", *art. cit.*, p. 150.
26. Ernest Lacan, "Revue photographique. M. Baldus", *ibid.*, n° 51, 17 décembre 1853, p. 203 (je souligne).
27. *Id.*, "Portraits au stéréoscope, par M. Gouin", *ibid.*, n° 44, 29 octobre 1853, p. 175.
28. *Id.*, "Le camp de Saint-Maur au stéréoscope", *ibid.*, n° 37, 10 septembre 1859, p.145.
29. La Gavinie, "Chronique", *ibid.*, n° 49, 5 décembre 1857, p. 195 (voir également le célèbre exemple cité par Félix Nadar, "Gazebon vengé", *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900, p. 9-10).