

### Le vrai sous le fantastique

Esquisse des liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps

Dominique de Font-Réaulx

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1020>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2005

Pagination : 152-165

ISBN : 2-911961-16-1

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Dominique de Font-Réaulx, « Le vrai sous le fantastique », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 10 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1020>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# Le vrai sous le fantastique

Esquisse des liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps

Dominique de Font-Réaulx

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Dominique de Font-Réaulx est conservateur au musée d'Orsay. Elle a dirigé, avec Quentin Bajac : *Le Daguerréotype français. Un objet photographique*, Paris, RMN, 2003.

*L'auteur remercie Stéphane Guégan et Jean-Claude Yon.*

Fig. 1. L. J. M. Daguerre, Intérieur de Roselyn Chapel, huile sur toile, 113 x 97 cm, 1822, coll. musée des Beaux-Arts de Rouen (phot. Catherine Lancien/ Carole Loisel).

« Le troisième acte [du *Songe*, joué en 1818 à l'Ambigu-Comique] offre une décoration représentant un clair de lune que l'on peut considérer comme chef-d'œuvre de ce genre et qui a causé une espèce d'enthousiasme. [...] Le succès obtenu est dû au seul M. Daguerre, décorateur, et c'est lui seul qu'on aurait dû nommer<sup>1</sup>. »

- 1 Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851) fut, dès 1818, un des décorateurs les plus appréciés de la scène théâtrale parisienne sous la Restauration. Longtemps négligée, la création picturale et théâtrale de Daguerre a fait l'objet de plusieurs études récentes (fig. 1) ; la thèse de Stephen Pinson, à paraître prochainement, permettra de disposer d'un outil de recension et d'analyse précieux<sup>2</sup>. L'étude érudite et clairvoyante de Philippe Ortel sur les liens existant entre la photographie et la littérature, dès les prémices, a montré combien l'invention daguerrienne entretient des rapports étroits avec l'art littéraire et scénique de son temps<sup>3</sup>.
- 2 Le théâtre rencontre alors un succès et une effervescence qui en font un des loisirs préférés des Parisiens. Son influence sur les autres arts, et sur la peinture en particulier, est extraordinaire. Il connaît alors un renouveau exceptionnel, dont Stendhal souligne la nécessité en 1823 : « La poésie dramatique en est en France au point où le célèbre David trouva la peinture en 1780<sup>4</sup>. » Ce renouveau porte tant sur la nature des œuvres jouées – tragédie classique ou drame shakespearien, qui porte en ferment, comme le défend Stendhal, les enjeux du drame romantique et son rapport au

réel comme au fantastique, à la représentation de la réalité comme à la création de l'illusion –, que sur le jeu de l'acteur (le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, écrit dans les années 1780, n'est publié qu'en 1833) ou sur les décors. Il n'y a alors pas de metteur en scène, tout au plus un régisseur : la représentation se règle, sous le contrôle du directeur du théâtre, entre l'auteur, les acteurs et le décorateur<sup>5</sup>. Le rôle de ce dernier est essentiel ; les décors sont attendus par les spectateurs et souvent applaudis pour eux-mêmes, ainsi que l'écrit un critique en 1818 : « Monsieur Daguerre est un auxiliaire bien dangereux pour un auteur ; quand un ouvrage est couvert d'applaudissements, il tire à lui les trois-quarts de la couverture<sup>6</sup>. » Dans "Le parfait machiniste", un des contes constituant les *Kreiseriana* de Hoffmann, paru en 1813, Maître Kreisler, le maître de chapelle sous lequel se cache l'auteur lui-même, souligne son attachement aux décors : « Quand je dirigeais encore l'orchestre de l'Opéra de..., ma fantaisie et le hasard me conduisaient souvent sur la scène, et je m'inquiétais fort de la décoration et de la machinerie<sup>7</sup>. »

- 3 L'époque est friande de spectacles d'optique, de jeux de lumière. Le succès du panorama, inventé en 1787 en Grande-Bretagne par Barker mais qui ne connut nulle part ailleurs un succès plus grand et plus durable qu'à Paris, se décline à différentes échelles, du jeu pour enfants aux scènes gigantesques et somptueuses construites pour Pierre Prévost. La mode pervertit même le langage, comme le souligne Balzac dans *Le Père Goriot*. Pour être de leur temps, les pensionnaires de la pension Vauquer parlent en «-rama», ajoutant ce suffixe à tous leurs propos. Les procédés inventés pour le panorama – sa reproduction fidèle du réel, les jeux d'éclairage – comme ses sujets, proches des sujets romantiques, liés à ce goût du sublime défini au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle par Burke et soutenu par Diderot qui invente et apprécie une nature tout à la fois menaçante et protectrice, terrifiante et maternelle, sont repris et déclinés au théâtre comme le souligne, en 1930, Marie-Antoinette Allevy : « Il se dégagait dès l'origine, de ces spectacles qui n'étaient ni théâtre, ni peinture, mais qui se rattachaient si étroitement à ces deux arts, une conception toute particulière du monde extérieur. Monuments, sites pittoresques, manifestations les plus complexes de phénomènes naturels y étaient reproduits avec une exactitude qui faisait crier au miracle. Ces tableaux hybrides marquèrent d'une empreinte profonde d'abord l'art dramatique qui y puisa des sujets d'action scénique, ensuite, la décoration théâtrale chargée avant tout d'illustrer adroitement ces sujets. Les décorateurs du temps allaient, dans ces divertissements, trouver un inépuisable répertoire de modèles<sup>8</sup>. » Théophile Gautier note, en 1839, que « le temps des spectacles purement oculaires était venu<sup>9</sup> ».
- 4 En ouvrant en juin 1822, rue Samson, en collaboration avec le peintre Charles Bouton, son Diorama, Daguerre exploite magistralement le goût de l'époque pour l'illusion et le trompe-l'œil. Il met en œuvre alors tant ses qualités de décorateur et de peintre que son énergie d'homme de spectacle, et utilise au mieux son talent à exploiter les secrets de la *camera obscura*. Les liens étroits entre les deux inventions majeures de Daguerre, le Diorama en 1822, le daguerréotype dont la connaissance fut portée au public par Arago en 1839, ont été soulignés par Jules Janin dès son premier article consacré à la découverte daguerrienne dans *L'Artiste*<sup>10</sup>. L'un et l'autre, écrit Janin, sont le fruit de l'habileté de Daguerre à maîtriser la lumière et à la mettre à son service, l'inventeur lui commande de « façon impérieuse », semblant en fixer lui-même les limites. Ils partagent aussi ce même sens du mystère, de l'étrange qui séduit le spectateur devant les toiles transparentes du Diorama comme devant l'aspect miroitant de la plaque daguerrienne. Enfin, ils sont, aux yeux de l'écrivain et critique de théâtre, de même

nature : ils constituent un art au-delà de l'art, puisant dans la maîtrise de l'illusion la représentation de la réalité.

- 5 Les rapports de l'invention de Daguerre avec la peinture ont été à plusieurs reprises soulignés, tant pour mettre en valeur leur proximité – leur caractère d'*unicum*, l'inscription dans un cadre, la soumission à la perspective albertienne – que leur différence – l'utilisation d'une technique liée à la chimie et à l'alchimie, l'opposition de la surface réfléchissante du métal avec le velouté du papier ou le fini de la toile, l'apparition du contingent et du fortuit en contrepoint du sacrifice du peintre. Nous souhaiterions évoquer ici, à grands traits et dans l'attente d'un développement, les relations qu'entretient le daguerréotype avec la création théâtrale de son temps. Ces relations, nous semble-t-il, s'articulent autour de trois points essentiels, enjeux de la création théâtrale comme de l'invention de Daguerre : le désir de ne pas rompre l'illusion de la représentation, l'utilisation de la lumière – tant dans sa maîtrise que dans le choix des sujets qu'elle éclaire et, au-delà, dans le mode de création qu'elle permet –, le sens de la composition fondé sur un rapport des masses qui puise, en partie, sa logique dans les procédés de création des décors théâtraux. Au-delà, il nous semble que l'analogie théâtrale est à la source de ce qui put déranger, et dérange encore, les détracteurs du daguerréotype : les liens avec la réalité – proximité avec le réel qui est le vice de la peinture et la vertu du décor théâtral –, la variation de l'image avec la lumière et plus encore, ce sens de l'étrange qui constitue une part de l'esthétique daguerrienne comme de celle du théâtre de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui nous semble naître de cette façon subtile qu'ont le drame shakespearien comme le conte d'Hoffmann, mais aussi l'invention de Daguerre, de mêler vérité et magie, de faire jaillir le vrai sous le fantastique.
- 6 La mission assignée au théâtre est de distraire mais surtout d'émouvoir. Le spectateur veut éprouver des sensations et des sensations fortes : « Au théâtre, il faut rire, pleurer, s'effrayer, avoir peur, s'épouvanter<sup>11</sup> », écrit Hoffmann. Le rôle du décor est essentiel dans cette émotion éprouvée. C'est lui qui, en maintenant l'illusion théâtrale, permet de toucher l'âme du spectateur. « Tous deux [le décorateur et le machiniste] partaient de ce principe insensé que décorations et machines devaient servir le poème sans qu'on les remarquât, et que dès lors, grâce à l'effet d'ensemble, le spectateur devait se trouver transporté tout entier hors du théâtre, comme sur des ailes invisibles, dans le monde fantastique de la poésie. Ils étaient d'avis qu'il ne suffit pas, pour parfaire l'illusion, de décors combinés avec une profonde érudition ou un goût raffiné, des machines agissant avec une puissance enchantée et incompréhensible aux yeux du spectateur<sup>12</sup> », s'enthousiasme Hoffmann évoquant au travers de la fiction le talent de Holbein, machiniste et décorateur au théâtre de Bamberg où séjourna le poète de 1808 à 1813, lors de l'écriture de ses contes. Goethe, en écrivant son premier *Faust*, dévoile son intention de séduire et d'émouvoir les foules. Son œuvre s'ouvre par un "Prélude sur le théâtre", vouant une place importante au décor de la représentation : « C'est à la foule que je voudrais plaire ! on vient ici au spectacle ; on veut qu'il y ait beaucoup à voir. Si les yeux sont satisfaits, si vous présentez au public des tableaux variés et merveilleux, vous voguez à pleines voiles [...] N'épargnez aujourd'hui ni décorations, ni machines ; faites paraître le soleil et la lune, semez des étoiles à pleines mains, usez à discrétion des eaux, des feux et des rochers, des bêtes féroces et des oiseaux de proie. Entassez entre ces quatre planches toutes les merveilles de la création, et percevez d'un seul coup d'œil les cieus, la terre et les enfers<sup>13</sup>... » En 1828, le critique du *Globe* loue les qualités de la série de lithographies que le jeune Eugène Delacroix vient de consacrer à

*Faust*, série que Goethe, au soir de sa vie, considéra comme la meilleure interprétation de son œuvre. Ce sont là aussi les qualités théâtrales des lithographies qu'il met en avant, leur capacité comme un décor de théâtre de ménager des surprises, de maintenir l'illusion : « *Faust* ne sera donc une fête que pour ceux qui aiment les surprises de machinerie, les apparitions et les disparitions sensationnelles, les monstres divins de la sorcellerie et toute la fantasmagorie du ciel et de l'enfer. Et qui n'aime pas cela aujourd'hui ? » (fig. 2). Ces quelques lignes montrent la force de l'influence du théâtre sur les arts de son temps, sur les arts de la gravure et du dessin en particulier, que Daguerre pratiqua, notamment à l'initiative du baron Taylor, en participant aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, parus à partir de 1820. Hommage au passé médiéval de la France, prélude aux tournées de Mérimée, puis à la Mission héliographique de 1851, les illustrations des voyages de Taylor et Nodier entretiennent des liens étroits avec le théâtre, nourris par l'intérêt que porte le vibrant baron à cet art de la représentation, qui le conduit à diriger, à partir de 1825, le plus prestigieux des théâtres, la Comédie-Française, où il introduit, en contrepoint à la tragédie classique, le drame romantique. Par leur sujet qui puise à l'imaginaire de la ruine cher à Hubert Robert, puis à Alexandre Lenoir et qui fait alors fortune au théâtre, comme par leur traitement qui multiplie les effets d'optique, les jeux des galeries et des corridors, les différentes sources de lumière, ces illustrations entretiennent un lien étroit avec la scène théâtrale. Le dessin préparatoire de Daguerre pour la galerie du château de Tournoël semble celui d'un décor de théâtre (voir fig. 3). Au premier plan, une ouverture voûtée, dessinant un cercle presque parfait, dévoile les ruines du château. Cet *oculus* évoque celui de la chambre noire du dessinateur, puis du photographe. À leur tour, les illustrations des *Voyages pittoresques et romantiques* ont ensuite servi de modèles aux photographes des années 1850.



Fig. 2. E. Delacroix, Duel de Faust et Valentin, lithographie, 23 x 29 cm, 1827, coll. BnF.

- 7 L'illusion théâtrale n'est pas, comme le met en avant Stendhal dans le dialogue qu'il imagine entre l'académicien et le romantique, s'opposant sur les mérites comparés de Racine et de Shakespeare, une illusion parfaite, mais une illusion librement consentie et appréciée : « Avoir des illusions, être dans l'*illusion*, signifie se tromper, à ce que dit le dictionnaire de l'Académie. Une *illusion*, dit M. Guizot, est l'effet d'une chose ou d'une idée qui nous déçoit par une apparence trompeuse. Illusion signifie donc l'action d'un homme qui croit la chose qui n'est pas, comme dans les rêves, par exemple. L'illusion théâtrale, ce sera l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur scène. [...] Les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage d'art. Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on vient chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite<sup>14</sup>. » Cependant, cette illusion parfaite est un leurre délicieux que l'auteur, les acteurs comme le décorateur doivent savoir offrir au public, et que permet mieux, écrit le commentateur, Shakespeare que Racine, le drame que la tragédie, par le goût des détails naïfs, le sens du vrai. « Il me semble que ces moments d'illusion *parfaite* sont plus fréquents que l'on ne croit en général [...]. Mais ces moments durent infiniment peu. [...] Ces instants délicieux et si rares d'*illusion parfaite* ne peuvent se rencontrer que dans la chaleur d'une scène animée. [...] tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, *et de l'état d'émotion où, dans l'intervalle, ils laissent l'âme du spectateur*<sup>15</sup>. » L'enthousiasme de Hoffmann et de Stendhal semblent trouver un écho dans les propos de Alexandre von Humboldt décrivant à son ami le peintre Carus – qui vivait et travaillait à Dresde, ville dont Hoffmann dirigea le théâtre dans les années 1820 – les premières plaques de Daguerre que lui montra Arago<sup>16</sup>. L'enchantement du savant à distinguer les détails, y compris ceux qui, comme le paratonnerre ou les bottes de paille, étaient invisibles à l'œil nu, semblent reprendre ceux du poète quant à la nécessité de garder l'illusion de la représentation intacte en perfectionnant le décor jusqu'à le faire oublier : « Selon eux [le décorateur et le machiniste idéaux], il était de la plus extrême importance d'éviter (et jusqu'au plus petit détail) tout ce qui eût pu nuire à l'effet final. Pas un décor placé contre l'intention du poète, non ! pas un ! Car souvent un seul arbre faisant saillie mal à propos... une seule corde qui pend, détruit toute l'illusion. Il est très difficile, poursuivaient-ils de maintenir le spectateur dans l'illusion qu'il aime<sup>17</sup>. » Philippe Ortel a souligné cette capacité de la chambre obscure de Daguerre de faire du monde une scène, du réel une représentation : « Après tout, photographier n'est-il pas un geste scénographique à l'envers ? Tandis qu'Hugo met le monde sur la scène, Daguerre invente avec Niépce la machine qui transforme en scène tous les lieux du monde enregistrables ; le théâtre est une chambre noire et la chambre noire un théâtre<sup>18</sup>. » Ortel ajoute que, bien que liée au réel par ses représentations, la chambre noire peut être placée de façon libre, enregistrant une scène choisie, maîtrisée et non fortuite.



Fig. 3. L. J. M. Daguerre, *Vue prise au château de Tournœil (Puy-de-Dôme), galerie qui conduit à la chapelle*, lavis à l'encre brune, 21,5 x 27 cm, v. 1820, coll. BnF.

- 8 Les critiques de théâtre de l'époque, comme les premiers observateurs du daguerréotype, louent dans ces créations la capacité à saisir la lumière et les changements d'atmosphère. Les reprenant, Nicole Wild écrit ainsi : « La grande originalité des recherches de Daguerre réside dans la reproduction des phénomènes de la nature. [...] Passionné par les spectacles d'optique, il utilise des jeux de lumière mouvants afin d'obtenir une sorte de décor en mouvement, avec effets de brouillard, de nuages qui passent, de soleil qui se lève, de nuit qui s'estompe sous les effets de la lune<sup>19</sup>. » Les décors d'*Élodie*, pièce de Victor Ducange créée à l'Ambigu-Comique en 1822 (fig. 4) sont particulièrement applaudis. « Rien n'est plus beau que les décorations faites par MM. Daguerre et Gosse ; l'effet est admirable et l'illusion complète », écrit à ce sujet un critique du *Miroir des spectacles*, le 12 janvier 1822. Cette vue intérieure de monastère, sorte de terrasse à demi-noyée dans la pénombre et s'ouvrant au-delà d'une balustrade à claire-voie sur une toile de fond panoramique est un exemple caractéristique de la manière de Daguerre, mêlant l'ombre et la lumière, la permanence du paysage et la fugacité de l'atmosphère. Les mêmes louanges pour sa capacité à saisir le fugace et le mouvant sont attribuées au daguerréotype ; Janin souligne ainsi :

« Au contraire, pas un de ces tableaux, exécutés d'après le même procédé, ne ressemble au tableau précédent : l'heure du jour, la couleur du ciel, la limpidité de l'air, la douce chaleur du printemps, la rude austérité de l'hiver, les teintes chaudes de l'automne, le reflet de l'eau transparente, tous les accidents de l'atmosphère se reproduisent merveilleusement dans ces tableaux merveilleux<sup>20</sup>. »



Fig. 4. G. Engelmann d'après L. J. M. Daguerre, *Décors pour Elodie*, lithographie, 10,2 x 14,1 cm, 1822, coll. BnF.

- 9 La maîtrise de la lumière forme, aux yeux des critiques contemporains<sup>21</sup> comme des historiens d'aujourd'hui, le lien entre les différentes productions de Daguerre, de son apprentissage chez Prévost aux succès du Diorama, de ses premiers décors à l'Ambigu-Comique, théâtre situé boulevard du Temple, à l'invention du daguerréotype.
- 10 L'utilisation de la lumière et de l'ombre, sa rivale obscure, est au cœur de la création romantique, tant en termes de sujets que de traitement de l'image ou même de procédés de création. Simone Delattre, dans un ouvrage récent, a montré comment se forme au début du XIXe siècle un genre littéraire autour du Paris de l'ombre<sup>22</sup>. Le genre échappe même à l'espace littéraire pour devenir un mode d'observation de la ville et de ses monuments, proche de celui des premiers daguerréotypes de Daguerre puis des grands panoramas sur le métal, comme ceux de Martens, ou sur le papier, telles les vues de Gustave Le Gray ou d'Auguste Rosalie Bisson. Ces vues diurnes, par le jeu de la lumière et des ombres, le reflet de l'eau et la profondeur du champ font écho aux observations nocturnes de la ville : « La ville nocturne offre certes à la contemplation un décor intemporel, mais l'immuabilité des pierres ne résiste pas longtemps aux projections imaginaires : la nuit parisienne ressortit aussi à un exotisme de l'intérieur où l'organique, la barbarie, la conspiration, l'anomalie ont leur place. » Le demi-jour, le clair-obscur triomphent sur la scène comme dans la gravure ou la peinture. En 1820, Daguerre est le premier à utiliser, en collaboration avec Cicéri, l'éclairage au gaz pour l'opéra *Aladin*. Le succès de sa mise en lumière vient de sa capacité à varier les sources lumineuses, plaçant même des lampes au gaz dans la salle, et leur intensité. Ces effets scéniques, loués par Gautier, influencent la création picturale et gravée. Les effets de lumière mis en œuvre par Daguerre pour son spectacle *Le Déluge* présenté au Diorama à la fin des années 1820 trouvent un écho durable sur la scène comme en peinture. Les

décors conçus par Cambon et Pilastre pour un spectacle donné au Cirque universel, *Le Déluge universel ou l'Arche de Noé*, d'Augustin Hapdé, reprennent les modes opératoires de Daguerre en matière d'éclairage, visant à obtenir le même effroi et saisissement dans l'âme du spectateur. Un critique de 1830 met en évidence l'analogie avec le Diorama mais aussi avec les tableaux du peintre anglais John Martin : « L'étonnant tableau de la fin où l'on voit réunies les pensées de Poussin, de Daguerre, de Girodet et de Martin paraît d'une prodigieuse vérité<sup>23</sup>. » (fig. 5). La proximité de l'œuvre de Martin et celle de Daguerre, déjà soulignée, mériterait d'être approfondie. L'un et l'autre jouent sur l'effet d'ensemble, sur l'émotion générée par la foule, sur la puissance de la lumière comme le montre, dans les années 1850, Thoré-Bürger : « Martin n'est pas un peintre. C'est une puissance mystérieuse qui n'a de rang, ni de place nulle part, qui se soucie peu de la forme de sa pensée, pourvu qu'il émeuve, qu'il étonne et qu'il galvanise la pensée d'autrui. Il se complaît dans une poésie sans nom, embryonnaire, inachevée, confuse, qui excite l'imagination jusqu'à l'enivrement, mais qui ne laisse jamais dans l'âme du spectateur une impression complète et durable<sup>24</sup>. » Le grand succès de Scribe et de Cicéri, *La Muette de Porticci*, reprend dans la scène finale de l'éruption du Vésuve les effets du Diorama, de la mise en lumière et de la dramatisation souhaitée par Daguerre. Le célèbre tableau de Delacroix, *L'Assassinat de l'évêque de Liège* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 1829) qui relate un épisode de *Quentin Durward* de Walter Scott, reprend avec le coup de lumière qui vient désigner le prélat et son meurtrier, les effets de lumière du théâtre, si bien maîtrisés par Daguerre.



Fig. 5. J. Martin, *Le Déluge*, eau forte et manière noire, 47,6 x 71,4 cm, 1828, coll. British Museum.

- 11 Ces jeux d'ombre et de lumière qui structurent l'espace de la composition deviennent, par leur force, partie intégrante du sujet. On retrouve la même intensité dans les premières natures mortes reproduites avec le daguerréotype par Daguerre et ses premiers disciples. Les objets choisis pour la diversité de leurs formes, leur capacité à accrocher la lumière et à construire l'espace semblent révélés par l'image daguerrienne, nimbés de mystère et de poésie. Humboldt apprécie tout particulièrement ces plaques : « L'effet le plus splendide est obtenu à l'aide de la lumière d'une lampe, éclairant des statues en marbre, des bas-reliefs en marbre. De

telles plaques, longues de six pouces, ou plus grandes aussi, sont remarquables sous l'effet d'une lumière éblouissante. »

- 12 Au-delà, la chambre noire comme métaphore de l'esprit du poète est un motif courant à l'époque romantique. Dans sa préface faussement postérieure aux *Fantaisies à la mode de Callot* de Hoffmann, Jean-Paul l'utilise déjà : « Sur les murs de sa chambre noire (*camera obscura*), et dans les couleurs les plus naturelles, les coquetants vibrions de la colle et du vinaigre se livrent à des mouvements vifs, s'affrontent, tourbillonnent avec des claquements secs. Sous une forme réduite, fruits d'une humeur facétieuse et parfaitement sarcastique, sont dépeints tout aussi bien les tristes jeux de l'amour et de l'art que les arts eux-mêmes sans oublier les amateurs d'art ; le trait en est accusé, les couleurs chaudes, le tout empli d'âme et de liberté<sup>25</sup>. » Nul plus qu'Hugo n'a utilisé, comme cela a déjà été mis en évidence par Philippe Ortel et Florence Naugrette, les analogies visuelles entre la puissance créative du poète et le pouvoir de réflexion et de concentration de la *camera obscura*. La préface de *Cromwell*, manifeste en 1827 de la toute jeune école romantique, multiplie ces exemples : « Le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art. Le théâtre est un point d'optique<sup>26</sup>. » Hugo écrit ces lignes au moment où Daguerre a vent des découvertes de Niépce et commence sa quête obstinée de la fixation des images qui se forment dans la chambre noire. La coïncidence montre combien le daguerréotype, « cet art nouveau dans une vieille civilisation », comme le décrit Gay-Lussac en 1839, s'inscrit dans la création de son temps.
- 13 Pour conclure, nous voudrions souligner que c'est peut-être au théâtre et à ses artifices que le daguerréotype doit son esthétique qui mêle réalité familière et étrangeté magique. L'utilisation de la *camera obscura*, celle des peintres d'architecture depuis le XVI<sup>e</sup> siècle mais aussi celle des décorateurs de panoramas et de théâtres en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle privilégie un point de fuite, une échappatoire du regard au centre d'une scène circonscrite par le cadre de l'image. La précision de l'image daguerrienne, sa clarté donne aux masses de l'architecture, un des premiers sujets choisis par Daguerre, à même de supporter les longs temps de pose, une silhouette découpée, aux bords saillants, qui n'est pas sans évoquer celle des fermes de théâtre montées sur châssis, se tenant rigides sans appui, que l'inventeur utilisait pour ses décors à l'Ambigu-Comique. L'habileté des premiers daguerréotypistes à utiliser la lumière, à jouer sur ses variations progressives évoque, quant à elle, les variations lumineuses des décors scéniques. L'effet est particulièrement troublant dans la *Vue du Palais Royal* de Daguerre, conservée à Prague, où le quadrilatère de l'ancien palais de Richelieu forme une scène bien délimitée. L'effet est plus puissant encore dans les premières vues de la Seine, les panoramas de Martens en particulier, conservés au musée des Arts et Métiers. La comparaison avec un dessin de Charles Bouton, peintre et décorateur, fondateur avec Daguerre du Diorama, gravé par Jaime en 1834 (fig. 7) montre la proximité avec l'univers théâtral. Le spectateur placé par Bouton comme par Martens à l'extrémité du Pont-Neuf domine la Seine – et toute la scène parisienne qui se dévoile devant lui.



Fig. 6. F. Martens, vue de Paris, daguerréotype, 11 x 38,8 cm, v. 1844-1845, coll. SFP



Fig. 7. Jaime, d'après Ch.-M. Bouton, Vue du Louvre prise du Pont Neuf, lithographie, 27 x 40 cm, 1834, coll. BnF.

- 14 Le daguerréotype semble alors pleinement héritier des arts de l'illusion et du trompe-l'œil dont son inventeur fut un des maîtres les plus applaudis. Fondé sur la représentation du réel, auquel il semble tout dévoué, l'art daguerrien n'exclut pas la magie, ni le fantastique. Fantastique qui naît de la nécessité de conquérir l'image mais aussi du rapprochement paradoxal d'une représentation précise et claire, moderne dans la pleine acception du mot, avec des sujets traditionnels. Les traits et les contours du daguerréotype soulignent les murs lézardés d'un Paris encore médiéval, dessinent les silhouettes de moulages en plâtre à la surface grumeleuse, poussiéreuse. Du hiatus naît, comme sur la scène des théâtres de 1830 où les effets les plus subtils sont obtenus par l'alliance d'un savoir-faire technique des décorateurs et l'évocation d'un passé médiéval redécouvert, un sentiment où se mêlent vrai et fantastique<sup>27</sup>. L'écho des critiques enthousiastes de Gautier pour les *Contes d'Hoffmann* semble alors résonner : « Hoffmann, en effet, est un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables. [...] Il rend compte des formes extérieures avec une netteté et une précision admirables. Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées, il a toujours un pied dans le réel. [...] Les talismans et les baguettes des *Mille et Une Nuits* ne lui sont d'aucun usage. [...] C'est le positif et le plausible du fantastique<sup>28</sup>. »

L'imagination du poète allemand constitue, comme la plaque daguerrienne, un prisme magique, où viennent se concentrer et se diffracter les rayons de la réalité. « Son style [celui d'Hoffmann] est un prisme magique et changeant où se réfléchit la création en tous sens, un arc-en-ciel, un reflet de toutes les couleurs de l'iris, une queue de paon où le soleil a réuni tous ses rayons<sup>29</sup>... »

---

## NOTES

1. Cité d'après Georges POTONNIÉE, *Daguerre, peintre et décorateur*, Paris, Paul Montel, 1935, p. 20, repris de [Anon.] "Théâtre de l'Ambigu-Comique, Première représentation du *Songe, ou la Chapelle de Glenthorn*", *Le Journal de Paris*, n° 204, 23 juillet, 1818, p. 2 (je remercie Stephen Pinson de la communication de cette référence).
2. Stephen PINSON, *Speculating Daguerre*, thèse de doctorat, Harvard University, 2002, à paraître aux Chicago University Press.
3. Philippe ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2002.
4. STENDHAL (Henri Beyle, dit), *Racine et Shakespeare* [1823], Paris, Kimé, 1994, p. 19.
5. Florence NAUGRETTE a montré l'apparition progressive du metteur en scène et le rôle essentiel joué alors par Alexandre Dumas et Victor Hugo dans la représentation de leurs pièces, *Le Théâtre romantique*, Paris, Le Seuil, 2002.
6. *Journal des débats*, 1818.
7. E. T. A. HOFFMANN, "Le parfait machiniste", *Kreisleriana*, repris dans *Fantaisies à la manière de Callot*, Paris, Phébus, Libretto, 2004, p. 95-101.
8. Marie-Antoinette ALLEVY, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 44.
9. Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique*, Paris, 1869, t. II, p. 174-175.
10. Jules Janin, "Le daguereotype" [sic], *L'Artiste*, 1839, 2<sup>e</sup> série, t. II, 11<sup>e</sup> livraison, p.145-147. Dans un article, S. Pinson souligne cette proximité entre Diorama et daguereotype : "Trompe-l'œil : Photography's Illusion Reconsidered", *Nineteenth Century Art Worldwide*, vol. 1, n° 1, printemps 2002, <http://19thc-artworldwide.org/spring02/articles/pins.html>.
11. E. T. A. HOFFMANN, "Le parfait machiniste", *Kreisleriana*, repris dans *Fantaisies à la manière de Callot, op. cit.*, p. 99.
12. *Ibid.*, p. 97.
13. GOETHE, *Faust I et II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1984, p. 30.
14. STENDHAL, *Racine et Shakespeare, op. cit.*, p. 22.
15. *Ibid.*, p. 23, c'est Stendhal lui-même qui souligne.
16. Lettre datée du 25 février 1839 et publiée dans *Le Daguereotype français, un objet photographique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 385.
17. E. T. A. HOFFMANN, "Le parfait machiniste", *Kreisleriana*, repris dans *Fantaisies à la manière de Callot, op. cit.*, p. 23.
18. Ph. ORTEL, *op. cit.*, 2002, p. 50.
19. Nicole WILD, "La scène", in *L'Invention du sentiment*, Musée de la Musique, RMN/Cité de la musique, 2002, p.132-133.
20. J. JANIN, art. cit., p. 146.

21. Cf. Népomucène LEMERCIER, "Sur la découverte de l'ingénieux peintre du Diorama", in *Recueil de pièces*, Institut, t. XVIII, 1839, reproduit en partie dans *Le Daguerrotypisme français*, op. cit., p. 389-392.
22. Simone DELATTRE, *Les Douze Heures noires, la nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 34.
23. *Le Courrier des théâtres*, 27 mai 1830, cit. in M.-A. ALLEVY, op. cit., p. 72.
24. Cit. in Barthélémy JOBERT, *L'Invention du sentiment*, Paris, RMN/Cité de la musique, 2002, cat. 61, p. 170-172.
25. Jean-Paul RICHTER, *Préface des Fantaisies à la manière de Callot de E.T.A. Hoffmann*, Bamberg, 1813 (daté par le préfacier de décembre 1823), Paris, Phébus, coll. Libretto, 2004, p. 27.
26. Victor HUGO, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 90.
27. Théophile GAUTIER écrit ainsi dans ses *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 183 : « Le théâtre est un monde particulier. Il a pour soleil un astre de gaz et de cristal, pour lune un quinquet derrière un transparent, pour forêts des toiles peintes au balai, pour cascades des rouleaux de papier argenté, pour mer un tapis sous lequel s'agitent des gamins, pour tonnerre un lycopodium soufflé à travers une sarbacane, pour population des êtres fardés de plus de couleurs que les Indiens Ioways, et qui sont bruns, blonds, roux dans la semaine – une ligne de feu sépare l'univers réel et l'univers fantastique. »
28. *Ibid.*, p. 143-146.
29. Cit. in Henri DE CURZON, traducteur des *Fantaisies à la mode de Callot* en 1891, dans sa préface à l'œuvre de Hoffmann, op. cit., n. p.
- 

AUTEUR

DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX

Musée d'Orsay