Études photographiques

8 | Novembre 2000
La tentation de l'art/Voici venir le nouveau photographe/Paradoxes du moderne

Le sacrifice du présent

Pictorialisme et modernité

Michel Poivert

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/227
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2000
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Michel Poivert, « Le sacrifice du présent », *Études photographiques* [En ligne], 8 | Novembre 2000, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 09 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/227

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Le sacrifice du présent

Pictorialisme et modernité

Michel Poivert

1 La récente exposition organisée au Grand Palais à Paris sobrement intitulée "1900" a révélé au public la place qu'occupait alors la photographie dans un mouvement général d'élargissement des pratiques artistiques. La présentation de nombreux chefs-d'oeuvre pictorialistes insistait sur le caractère international de ce mouvement, montrant les lignes de force qui relient alors photographes allemands, autrichiens, anglais et américains. Une part plus mince était réservée à la production française, réserve que l'on retrouve exprimée dans les textes du catalogue de l'exposition[1]. Car si l'on reconnaît aux photographes français un rôle dans l'histoire même du mouvement, leur production apparaît inférieure à celle de leurs homologues étrangers sur le plan esthétique. À la différence des photographes anglo-saxons, les pictorialistes français ne semblent pas annoncer la modernité photographique de la génération suivante. Qu'il y ait là, dans cette absence de vertu à anticiper l'avenir, la marque des "vaincus" et non des "vainqueurs", rappelle à quel point le pictorialisme reste soumis à l'historiographie des avant-gardes. C'est pourquoi, loin de toute préoccupation visant à réhabiliter cette production, il importe toutefois d'explorer d'autres modes d'historicité.

2 Car l'histoire du mouvement pictorialiste distribue un double éclairage sur son objet. Le premier consiste à faire de ce mouvement une version photographique du naturalisme héritée notamment des expériences de l'impressionnisme revues à l'aune de l'esthétique modern style. La France entre dans cette catégorie, mais aussi une part essentielle de la production internationale avant 1900. En revanche, l'autre éclairage insiste sur un pictorialisme plus marqué par le symbolisme, capable aussi de grandes simplifications formelles et portant la promesse d'une nouvelle vision. C'est celui-là qu'incarne la Photo-Sécession américaine, inscrite de longue date dans l'histoire héroïque des avant-gardes. C'est entre ces deux pictorialismes qu'émerge la nouvelle proposition [p. 93] d'une photographie dite "pure" (terme d'abord utilisé en Angleterre avant que les Américains imposent l'adjectif "*straight*"). Alors comment se fait-il, notamment en France, que le "premier pictorialisme" n'embraye pas sur l'innovation théorique et esthétique de cette photographie pure ?

3 La question pourrait être encore plus brutalement formulée : comment les pictorialistes français ont-ils pu être les acteurs d'un *rendez-vous manqué* avec la modernité ? Pour tenter d'y répondre, il faut s'interroger sur leur attitude à l'égard de l'histoire. Et plus précisément, essayer de comprendre si cet éclairage contradictoire sous lequel est présenté le pictorialisme aujourd'hui ne prendrait pas naissance dans le rapport même que les acteurs du pictorialisme français ont entretenu à l'histoire, et plus généralement encore au temps. Essayer, donc, de poser le rapport des pictorialistes à la question d'une modernité envisagée comme mode de relation au temps. On peut en effet envisager la question de la modernité comme la capacité à interroger son rapport au présent : à s'inquiéter de son actualité. Cette idée a été avancée par Michel Foucault dans l'article intitulé "Qu'est-ce que les Lumières ?". La capacité de la philosophie à problématiser sa propre actualité, le questionnement de sa propre *appartenance au présent* forment, selon Foucault, un discours exemplaire " de la modernité et sur la modernité[2] ". S'il y a donc, dans la capacité à être présent au présent, une condition de la modernité, comment les pictorialistes ont-ils pensé leur inscription dans le temps, quelle conscience ont-ils eue de l'histoire dont ils étaient les acteurs ?

4 Pour aborder une telle question, il faut mettre en place une notion qui est [p. 94] au coeur de l'histoire du pictorialisme français telle que nous l'abordons, à savoir la notion d'*échec*. Le pictorialisme français aurait, on l'a compris, échoué au regard d'une histoire des avant-gardes. Un échec, s'il se présente comme un objet peu prestigieux pour l'historien, n'en possède pas moins une logique, et cette logique a une histoire. Il est vrai que l'histoire de l'art a longtemps qualifié les avant-gardes en parlant d'"aventures", il faudrait désormais accepter de traiter aussi des *mésaventures*, car c'est bien une mésaventure qui semble caractériser l'histoire du pictorialisme français. L'hypothèse sera la suivante : que cette mésaventure trouve sa logique dans la conscience que les acteurs du pictorialisme ont eue du temps, à la fois dans leur rapport au passé, dans leur difficulté à appartenir au présent, et enfin dans leur stratégie à l'égard du futur.

Le temps recommencé

5 On peut se faire une idée précise de la relation qu'entretiennent les pictorialistes avec le passé, en observant les attitudes adoptées par les animateurs du Photo-Club de Paris, et cela dès le début des années 1890, et plus précisément lors de l'exposition intitulée "Première exposition internationale de photographie et des arts qui s'y rattachent" à Paris en 1892, au palais des Beaux-Arts. Le Photo-Club de Paris, fondé quatre ans plus tôt, commence juste à esquisser ses ambitions artistiques, qu'il manifestera plus ouvertement à partir de son premier Salon d'art photographique en 1894. Dans la section "Amateurs" qui est la grande affaire de l'exposition de 1892 , le Photo-Club va proposer la plus grosse participation, et l'on parle déjà, devant des images aux lignes adoucies et aux compositions réfléchies, d'un véritable "Salon de photographies[3]". Mais c'est dans la section "Histoire et applications scientifiques de la photographie" que le Photo-Club de Paris a tenu à présenter une petite exposition rétrospective montrant des épreuves d'Hippolyte Bayard (1801-1887) et " de très intéressants spécimens [qui] rappellent les travaux de Louis Alphonse Poitevin, le créateur des épreuves inaltérables au charbon et aux encres grasses[4] ". Les amateurs du Photo-Club opèrent ainsi un choix significatif dans l'histoire : avec le père de la photographie sur papier, où le dessin ne se découpe pas avec la minutie du daguerréotype, c'est tout leur intérêt pour une facture

adoucie de l'image qui est révélé. Quant à Poitevin (1819-1882), son choix n'est pas moins emblématique de leur conception de la photographie, puisque les procédés pigmentaires de l'inventeur sont bientôt remis au goût du jour et incarnent toute l'esthétique de l'épreuve pictorialiste. [p. 95]

6 En revanche, durant toute leur histoire, jamais chez les pictorialistes ne seront évoquées les figures des "primitifs". Comme jamais ne sera évoqué le temps des expositions de la Société française de photographie (1855-1876). L'indice apparent de l'exposition de 1892 restera discrètement enfoui : leur mutisme traduit-il alors une stratégie à l'égard du passé ? Car deux ans plus tard, certains observateurs du premier Salon du Photo-Club de Paris ne se gênent pas pour parler d'un retour " aux belles conceptions de 1860 ", tout en citant les commentaires de Louis Figuier à l'occasion de l'exposition de 1895[5]. La conclusion de ceux qui ravivent ainsi le passé est la suivante : la tentative artistique n'avait alors pas abouti et tout est à *recommencer*. Le passé est ainsi assimilé à un projet abandonné. Mais d'une manière générale, ce passé, les pictorialistes n'en veulent pas. Ils veulent bien quelques témoignages matériels, minutieusement choisis, mais pas l'ombre des maîtres.

7 Des maîtres, mais lesquels du reste ? Le Gray, Le Secq, Nègre, Baldus, tous morts dans la décennie 1880 et dont nul n'évoque le souvenir et encore moins l'héritage[6] ? Alors les pictorialistes décident-ils d'oublier ou n'ont-ils pas les moyens de se souvenir ? Difficile toutefois de les imaginer incultes lorsqu'ils cotoyent les collections de la Société française de photographie, et qu'ils s'intéressent à Bayard ou à Poitevin. Créditons-les plutôt alors d'une conscience aiguë de l'histoire de l'art et de cet art moderne qui depuis une génération montre que le seul moyen de s'imposer, c'est d'affirmer sa valeur novatrice. Faire rupture semble être devenu une modalité efficace pour affirmer son identité. Du nouveau, c'est bien ce que l'on entend célébrer lors de l'exposition inaugurale de 1892, et même par les officiels, comme Armand Sylvestre (représentant du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) qui clôture le banquet en affirmant : " La photographie est un art, un art nouveau[7]. "

8 Cette mémoire, si explicitement sélective, des amateurs photographes est bien différente de celle des Britanniques qui n'eurent de cesse de tisser des liens avec Julia Margaret Cameron (1815-1879) ou David Octavius Hill (1802-1870)[8]. Revenons à l'année 1892 et observons comment le pictorialisme britannique commence à rayonner en Europe, et notamment en Belgique, avec l'organisation d'une exposition de l'art photographique anglais à Bruxelles. La critique belge est enthousiaste et les Anglais sont consacrés " maîtres de l'art photographique[9] ". Le phénomène le plus marquant demeure la façon dont la production britannique [p. 96] se présente dans sa globalité : elle instaure une véritable "généalogie artistique", conférant une légitimité à la nouvelle génération en même temps qu'une vision purement britannique de l'art photographique. Aux côtés des George Davison, Alfred Maskell et Alfred Horsley Hinton les animateurs du tout nouveau et déjà prestigieux Linked Ring , on trouve non seulement le vénérable Henry Peach Robinson (1830-1901) qui forme un lien physique entre les deux générations , mais surtout des épreuves de la défunte Julia Margaret Cameron. De la même manière, l'année suivante, lors de la première exposition internationale de photographie artistique à Hambourg, le pictorialiste écossais James Craig Annan présente des tirages modernes de calotypes de Hill et Adamson, lesquels étaient liés avec son père, le célèbre photographe Thomas Annan.

9 L'attitude britannique nous permet de mesurer combien le discours du pictorialisme en France, *a contrario*, est une affirmation de la novation comme valeur essentielle au développement d'un art photographique. Étienne Wallon, se lançant dans une histoire de la photographie, affirme en 1900 qu'il y avait bien eu un souci d'art chez les premiers disciples de Daguerre, mais que la question artistique avait ensuite été totalement négligée durant les vingt années qui ont précédé l'arrivée du pictorialisme[10]. Cette "réaction" de la génération des pictorialistes incarne la spécificité du mouvement français. En regard de l'attitude britannique qui dresse l'inventaire de ses ancêtres pour mieux asseoir la hardiesse de ses découvertes, les Français, s'ils ne vont pas jusqu'à se présenter comme une génération spontanée, ne rechignent pas à être quelque peu orphelins pour mieux afficher leurs audaces. L'opposition de ces deux attitudes recouvre peut-être une profonde différence de mentalités. Ainsi Gilles Deleuze constatait, en comparant la littérature anglo-américaine à la littérature française, que " les [p. 97] Anglais [...] n'ont pas la même manière de recommencer que les Français. Le recommencement français, c'est la table rase, la recherche d'une première certitude comme point d'origine [...]. L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue[11] ". Il faut entendre ce terme de "re-commencement" au sens où l'employait récemment Marc Augé dans *Les Formes de l'oubli*, à savoir " tout le contraire de la répétition : une inauguration radicale [dont] l'ambition est de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance[12] ".

10 Jeu de la mémoire et de l'oubli, stratégie du discours de la novation pour ne rien sembler devoir au passé, la notion de recommencement dit tout cela. Comprendre les débuts du pictorialisme français sur le mode du recommencement au sens d'une instrumentalisation du passé, ferait ainsi de l'attitude pictorialiste une stratégie classique des avant-gardes. Sauf à oublier que ce beau scénario est inventé par les pictorialistes eux-mêmes *quelques années plus tard*, et pour des raisons particulières. Ainsi, c'est Robert Demachy qui évoque, lors de l'Exposition universelle de 1900, les débuts du mouvement pictorialiste en ces termes : " Nous partions de la table rase, de l'absence totale d'intention artistique en photographie[13]. " Les pictorialistes se seraient alors conduits en artistes d'avant-garde ? Pas tout à fait. Car la chronologie est ici déterminante : *ces prises de position ne sont pas contemporaines des actes*. Alors que tout mouvement d'avant-garde démarre généralement avec un manifeste et évoque la table rase comme un postulat de départ (*faire* table rase), cette idée de Demachy, que reprend Étienne Wallon, cette idée que le pictorialisme *part* de la table rase est un discours *rétrospectif*, une mise en récit des origines et non le cri de guerre lancé aux premières heures d'un mouvement artistique.

11 Et cette mise en histoire des origines intervient à un moment précis, lors de l'exposition décennale organisée par le Photo-Club de Paris dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900. Exposition décennale qui se révèle être un fiasco. Boycottée par toutes les écoles étrangères, sauf l'Angleterre qui alors vole la vedette aux Français, l'exposition de 1900 révèle un pictorialisme français déjà à bout de souffle, critiqué non seulement sur sa production mais aussi sur son combat en faveur de la photographie. Car que reprochent les étrangers aux Français ?, pourquoi ne viennent-ils pas ? Essentiellement parce que le Photo-Club de Paris n'a pas [p. 98] obtenu l'exposition des photographies au palais des Beaux-Arts. Et qu'il doit se contenter du palais de l'Éducation, ce qui en dit long sur la reconnaissance artistique

du médium. Alors que l'année suivante, à l'Exposition universelle de Glasgow, la photographie est présentée au musée, à côté de la peinture au New Art Gallery and Museum Building, au moment même où, nous y reviendrons, s'amorce la mise en cause du pictorialisme européen face aux propositions américaines.

12 Les pictorialistes français s'autocréditent ainsi de l'invention d'un art en photographie, au moment décisif d'une crise que traverse leur mouvement. L'invention d'un passé héroïque vient équilibrer le constat de la crise et surtout la remise en question des principes mêmes du mouvement amateur. " L'âge d'or du *pictorial photographer* s'achève, déclare alors Robert Demachy, nous n'étonnons plus personne, la photographie pictoriale est admise [...] le progrès chez nous doit être *individuel*[14]. " Affirmer le caractère passé du combat en faveur de la légitimité artistique de la photographie, alors même que cette reconnaissance n'est pas effective au sein de l'Exposition universelle, pourrait surprendre. Mais l'argument n'a d'autre but que de sacrifier ce qui jusqu'alors avait été la base du mouvement, c'est-à-dire l'amateurisme. [p. 99] Cette crise est donc celle de l'aventure *collective* qui s'achève celle du grand leurre de l'amateurisme brandi par les partisans d'une photographie élitaire qui avançait masquée et dont il apparaît nécessaire de faire l'histoire ou plutôt la légende comme on paye le prix d'une immense contradiction. L'histoire du pictorialisme français après 1900 est surtout, et malgré le voeu de Demachy, celle d'un sacrifice qui n'aura pas lieu, car jamais le mouvement ne se délesta du poids des amateurs qui en avaient formé le socle. Ainsi, alors qu'émerge l'idée d'une autre photographie artistique en Angleterre (la photographie pure, défendue notamment par Frederick Evans), les pictorialistes français ne peuvent voir ni même comprendre le phénomène, bien trop occupés à faire et rêver une histoire quand d'autres *font* l'histoire.

Une esthétique de l'immobile

13 On trouve dans la pratique photographique même des pictorialistes, une identique instrumentalisation du temps. C'est en effet du côté de leur rapport à la technique, et de leur goût pour une certaine iconographie de la scène de genre, que l'on perçoit une sensibilité qui peine à composer avec l'effet du présent. Et d'une manière générale, l'ensemble des procédures techniques des pictorialistes visent à produire des sensations et des émotions chez le spectateur grâce à la mise à distance du référent. Cette psychophysiologie de l'art, on la trouve d'abord mise en oeuvre dans les optiques. Toute l'histoire du flou, qui est ici une réaction à l'optique corrigée des techniciens tout autant qu'une esthétique naturaliste, propose une esthétique des aberrations optiques visant à produire des effets visuels et émotionnels. De la même manière, l'ensemble des procédés de tirages pigmentaires aura pour but, par l'effet de matière qu'ils produisent, d'émouvoir par la sensation. Comment s'accordent de tels principes avec la modernité technique des années 1890 ?

14 Car s'il est alors une "révolution" dans les conditions techniques de prise de vue, c'est bien celle que propose l'instantanéité, fruit des développements de la sensibilité des émulsions, des perfectionnements de l'obturation et de la chimie du développement. De récentes expositions[15] ont bien montré à quel point cette nouvelle iconographie de la surprise qu'autorisent des temps de pose réduits à la fraction de seconde, bouleverse les habitudes visuelles et ouvre à ce qu'André Gunthert appelle une " esthétique de l'accident ". Par rapport à cette photographie " moderne " (Albert Londe), qui semble être l'accomplissement d'une longue histoire des perfectionnements, s'ouvre une

période de crise de la technique où les propositions ne viennent plus des progrès, mais plutôt des entorses faites à cet idéal technique.

15 Ainsi, l'instantanéité peine à trouver sa place dans les théories et la pratique pictorialistes dont l'ensemble des déterminations esthétiques reposent sur les principes d'une photographie posée. Certes, reconnaît le théoricien Frédéric Dillaye, l'instantanéité offre " une liberté très grande au photographe, à telle enseigne qu'il peut imposer à ses personnages toutes les attitudes qu'il lui plaît ou qu'il juge nécessaires quand bien même ces attitudes ne sauraient [p. 100] être gardées sans fatigue[16] " : on l'aura compris, l'instantanéité n'est perçue ici que comme une solution aux difficultés de la pose, et non comme l'essence même d'une pratique. Car si Dillaye peut être favorable au temps de pose très court, " l'instantanéité absolue, écrit-il, c'est-à-dire à très grande vitesse, demeure incompatible avec l'art. Celui-ci exige toujours et quand même un certain temps de pose[17] ". Cette opposition à l'instantanéité en art est générale chez les théoriciens pictorialistes. On lui reproche d'avoir fait le jeu d'une pratique insouciante à l'arrivée des procédés modernes[18]. Mais plus encore que le rejet de la pratique des amateurs, c'est bien le caractère insolite des résultats auxquels mène l'instantané qui déroge aux principes d'un art photographique. Avec l'instantané, estime Constant Puyo, " la représentation esthétique et convenue des mouvements est fréquemment en contradiction avec la réalité des faits tels que les enregistre l'objectif[19] ". En effet, les codes de représentation artistique de la vitesse jouent sur les déséquilibres et les flous que nous associons par réflexe à l'instabilité, alors qu'un instantané fige le mouvement et n'en donne finalement pas l'idée. On comprend alors la remarque d'un photographe britannique : "Lorsqu'on l'emploie d'un point de vue pictural, le mouvement doit être suggéré par quelque chose d'autre qu'une pose instantanée correcte [...] autrement cela ne vaut pas mieux qu'une photographie de Muybridge ou d'Edison[20]", entendons, pas mieux qu'une image scientifique...

16 Ce désaccord entre l'instantané que livre l'appareil et les principes artistiques se double d'une infidélité physiologique. Frédéric Dillaye explique ainsi que l'instantanéité ne peut établir une relation harmonieuse entre l'image qu'elle produit et le mécanisme de la vision, car elle ne restitue pas la persistance rétinienne. L'instantanéité est jugée infidèle à l'expérience visuelle [p. 101] quand la photographie doit fournir, selon Dillaye, des " équivalents visuels[21] ". Car la persistance rétinienne nous fait concevoir le mouvement autrement que comme une suite d'immobilités, et le pictorialiste préfère une convention qui rendra cette sensation naturelle par la pose : le mouvement *arrêté* et non *interrompu*. Dès lors, seul le tableau vivant souscrit à cette exigence, et dans l'esprit de Dillaye, seule la représentation de l'action immobilisée poussera le spectateur à ressentir les émotions ainsi déclenchées, " donc à penser devant l'oeuvre qu'il regarde[22] ". L'immobilité est conçue comme véhicule des émotions et, au-delà, comme la condition du prolongement de l'effet psychophysiologique en une véritable transcendance.

17 Cette conception d'une esthétique de l'immobilisation, où les pictorialistes cherchent à satisfaire le principe général d'une éternité de l'art (précisément son caractère transcendantal) en la confrontant à une technique alors dominée par la fortune de l'instantanéité, doit être comprise dans un contexte de réflexions philosophiques nourries de psychophysiologie. Comment, en effet, faire reposer la base d'un processus artistique sur une psychologie de la vision, sans réduire la question de l'art à une simple "expérience" ? La figure d'Henri Bergson s'impose alors pour prendre la mesure

des enjeux qui sous-tendent un tel défi. On sait que Bergson trouve alors dans le cinéma naissant et la photographie instantanée des repères forts pour penser le temps. Réflexion sur le temps qui échappe aux données abstraites dans la mesure où elle s'articule à la question de la relation entre le corps et l'esprit, relation que cherche alors, sans en proposer de théorie explicite, à redéfinir la psychophysiologie. Bergson choisit une terminologie fort précise lorsqu'il doit qualifier l'effet d'une suspension du temps. Au travers des trois ouvrages qui l'occupent en cette fin de siècle, l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), *Matière et Mémoire* (1896) et enfin longuement mûri durant une décennie *Le Rire* (1900), Bergson décrit deux types de suspension temporelle : l'"immobilité" et la "fixité", cette dernière ayant pour synonyme l'effet qu'elle produit, à savoir la "raideur". Cette raideur, présente tout au long du *Rire* lorsqu'il s'agit d'en définir le paradigme iconographique, est une immobilisation [p. 102] opérée à partir d'un modèle mécanique dont l'automatisme de l'instantanéité photographique rend parfaitement compte[23]. En revanche, dans l'*Essai*, c'est bien d'immobilité dont il est question, la suspension temporelle étant pensée sur le modèle psychologiste (notamment à travers la métaphore de l'hypnose). Cette suggestion toute psychophysiologique, qui donne corps à l'immobilité, est précisément celle que Bergson reconnaît dans le phénomène esthétique. Dans *Matière et Mémoire*, cherchant à réduire le dualisme corps/esprit, et percevant une solution dans l'articulation du temps et de l'espace, Bergson conclut à l'indissociabilité de la perception et de la mémoire, et rejette l'idée d'une " perception "pure", c'est-à-dire instantanée, [qui] n'est qu'un idéal, une limite. Toute perception occupe une certaine épaisseur de durée [...] et participe par là de la mémoire[24] ". C'est à partir de cette limite de l'instantané, posée en 1896, qu'il faut relire ce que Bergson pensait en 1888 de la perception du mouvement d'un point de vue esthétique. En prenant l'exemple de la grâce, le philosophe explique que nous trouvons de l'aisance au seul mouvement qui se laisse prévoir plus qu'au mouvement saccadé, " qui se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre [...] la perception d'une facilité à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps et tenir l'avenir dans le présent[25] ". Le contresens est donc ici évité, car arrêter la marche du temps ne signifie pas ici fixer, "raidir" l'objet contemplé, mais bien l'immobiliser dans la promesse du devenir, procurer une épaisseur temporelle qui satisfait l'esprit. De la *grâce* du mouvement envisagé en 1888 à la *chute* qui introduit *Le Rire*, il n'y pas chez Bergson une évolution d'un modèle de l'immobilité vers celui de la "raideur", mais bien le recours à deux modèles conjoints de maîtrise de la temporalité, le premier opérant dans le champ esthétique, le second fondé sur l'automatisme dans le champ politique [p. 103] (" Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social* ", écrit Bergson). Ce que révèle en définitive la pensée de Bergson, c'est le régime psychologique d'une esthétique de la pose. Alors, quelles conclusions en tirer pour l'esthétique des photographes pictorialistes ? Principalement que le paradoxe auquel ils se trouvent confrontés (faire de l'art photographique en réduisant les contingences techniques qu'imposent les dispositifs) trouve une issue dans la dialectique de la suspension instantanée et de l'immobilisation posée, celle-ci mettant en jeu une psychophysiologie que la pensée contemporaine parvient alors à inscrire dans une esthétique sentimentale. Cette immobilité, dans laquelle Bergson voit les conditions d'une suggestion du sentiment esthétique, est alors bien différente de l'effet-mouvement, lequel projette toujours le temps dans l'espace et produit l'événement[26], contredisant l'essence éternelle de l'art encore d'actualité en 1900.

18 Que le temps soit devenu la proie de l'art photographique se traduit par la mise en oeuvre d'effets reposant sur une psychologie de la durée, comme une dilatation du temps par le sentiment ressenti devant l'image. Et cette esthétique ne peut s'accorder avec une conception strictement mécaniste de la production des images, telle que la proposent les partisans d'une photographie pure. Alors qu'avons-nous observé jusqu'à présent ? Qu'en 1900, les pictorialistes français sont occupés à faire de l'histoire, mais aussi que leur esthétique, dans la mise en oeuvre des procédés et dans le choix des sujets, repose sur une dynamique de la contemplation. C'est-à-dire qu'à l'aube de la proposition puriste, l'attitude des pictorialistes français à l'égard du temps semble être celle d'une volonté d'en *maîtriser le cours et les effets*. Mais plus précisément, à ce moment clé de la proposition d'une photographie pure mettant la question du mécanisme au centre du devenir artistique de la photographie, la relation des pictorialistes au temps forme le verrou qui leur interdira l'accès au futur. En effet, leur conception d'un temps maîtrisé, instrumentalisé dans le récit historien comme dans leur esthétique de la réception psychologique des images, se révèle être un barrage théorique infranchissable face à la proposition puriste. Pour le comprendre, il faut rappeler brièvement le contexte de l'éclosion des débats sur la photographie pure qui forme le grand tournant de l'histoire internationale du mouvement.

Un rendez-vous manqué avec la modernité

19 C'est à l'occasion de l'Exposition universelle de Glasgow, en 1901, que le [p. 104] représentant de l'école allemande Ernst Juhl lance un pavé dans la mare en désignant une avant-garde du mouvement que représenteraient les États-Unis (avec ce qu'on appelle alors la Nouvelle École américaine), aux côtés des Allemands et des Autrichiens[27]. Quant aux Français et aux Anglais, il sont critiqués pour la "stagnation" de leur production au milieu du renouvellement pictorialiste qui s'opère alors. Les Anglais ne tardent pas réagir face à cette tentative d'isolement, et c'est dans ce contexte de crise qu'ils vont développer un discours féroce contre les procédés pictorialistes, principalement les méthodes de tirage par dépouillement pratiquées par les Français et en premier lieu par Demachy. Cette pratique, qui consiste à faire intervenir la main dans la réalisation de l'image, est opposée à une conception plus mécaniste de la photographie et principalement au retour au premier plan du cliché et de son respect au moment du tirage.

20 Comment Demachy va-t-il réagir à cette énième polémique ? Il va mettre en oeuvre une argumentation qui vise, et c'est de bonne guerre, à caricaturer le projet de ses "adversaires" en réduisant la proposition britannique à une photographie entièrement déterminée par l'automatisme des opérations. En ignorant tout des arguments d'un Frederik Evans, s'expliquant sur une intervention minimale sur le cliché (afin d'en gommer les petits défauts techniques), Demachy donne sa définition du purisme : la photographie réduite à un art mécanique. À partir d'une telle position, Demachy réactive l'ensemble des arguments qui avaient été développés aux origines du pictorialisme, c'est-à-dire qu'il replace la question de la photographie pure dans un cadre d'analyse ancien, croyant avoir affaire au retour d'un problème qu'il espérait avoir réglé depuis longtemps. La photographie pure est donc immédiatement assimilée à la photographie documentaire contre laquelle s'était défini le pictorialisme des années 1890. Demachy refuse de voir que la question de la technique se pose ici non en terme de métier mais en terme esthétique. Pour Demachy, cette photographie pure

" nous ramène tout droit au mécanisme que nous avons tant combattu " ; elle marque " l'imminence d'un retour en arrière[28] ".

21 Mais ce qui est stigmatisé comme un retour au passé, ce n'est pas seulement "le recommencement" des débats entre "nettistes" et "flouistes" des années 1890, c'est aussi et surtout le principe sur lequel repose une esthétique puriste. En effet, Demachy a alors beau jeu de ressortir son arsenal théorique. En dénonçant un art d'enregistrement mécanique, il dénonce la validité du concept d'imitation en art. Cette argumentation fait preuve d'une permanence désarmante chez les pictorialistes français. Dans tous les débats, jusqu'en 1907 où la revue *Camera Work* fait le point en prenant ses distances avec les polémiques franco-anglaises, Demachy, qui mène la danse, ne cesse d'écrire l'équation qui selon lui permet de contredire les positions en faveur de la photographie pure. " Que certains prônent les vertus de la photographie mécanique comme procédé d'art, je ne peux le comprendre ", écrit alors Demachy ; et d'affirmer quelques années plus tard : " une oeuvre faite à la machine ne sera jamais une "oeuvre d'art"[29] ". [p. 106]

22 Alors, effectivement, les rapports entre les pictorialistes, le temps et la technique se recoupent ici pour former la figure d'une horloge déréglée qui interdit le rendez-vous avec la modernité. La question de la technique sous la forme du mécanisme (de l'automatisme) devient synonyme d'une mimésis brutale et *de facto* d'un retour en arrière. On retrouve dans cette opération tous les ingrédients repérés : une conception psychologique de la question technique qui leur interdit de voir dans le mécanisme un enjeu esthétique. Et par ailleurs, une propension des chefs de file du pictorialisme français à instrumentaliser le passé.

23 Comment pouvaient-ils voir, dans ces conditions, que les partisans de la photographie pure participaient du *retour* de la question technique dans le champ esthétique, qui, d'une manière générale, sera la grande affaire des avant-gardes historiques ? Ce qui caractérise les pictorialistes français ici, c'est l'*inactualité* de leur combat. Depuis longtemps, le concept d'imitation est en faillite, et ce qu'il était bon de dénoncer au milieu du XIX^e^ siècle apparaît bien dérisoire après 1900. En retaillant l'histoire de la représentation à la cote de l'histoire du médium photographique, le combat pour la reconnaissance artistique de la photographie cherche à tirer profit d'un héritage déjà largement dispersé, alors même que la promesse d'un art photographique relève du mécanisme de l'utopie : exprimer aujourd'hui ce que l'on attend du futur. Ce phénomène, qui met en relation le passé et le futur en faisant l'économie du présent, Jacques Rancière en fait la définition même de l'illusion révolutionnaire : " Les acteurs historiques vivent dans l'illusion de créer l'avenir en combattant quelque chose qui, en fait, est déjà du passé. Et la Révolution est le nom générique de cette illusion, de ce faux présent de l'événement qui est la conjonction d'une méconnaissance et d'une utopie : la méconnaissance du [p. 107] caractère passé de ce qu'on croit présent, l'utopie de rendre présent le futur. La Révolution est l'illusion de faire la Révolution qui naît de l'ignorance de ce que la Révolution est déjà faite[30]. "

24 Les pictorialistes français ont été acteurs d'un tel mécanisme, l'illusion révolutionnaire ayant masqué ce qui, dans le présent, se mettait en oeuvre et que retiendra l'histoire des avant-gardes. Néanmoins, fait plus remarquable encore, Robert Demachy fut conscient du phénomène de crise que traversait le pictorialisme, et fit de cette conscience de l'échec imminent un mode d'être au présent. N'écrit-il pas, en 1901 : " La photographie pictoriale est parvenue, en France, à un certain point de développement

qu'il importe de dépasser. Nous sommes arrivés au *point mort* où tout arrêt le moins du monde prolongé se transforme fatalement en éternelle immobilité[31]. " L'immobilité s'impose comme la figure déceptive au regard d'une histoire en marche quand elle s'impose aussi, en toute cohérence, dans une esthétique hostile à l'événement. Mais la conscience de l'imminence de l'échec oriente aussi l'ensemble de la démarche pictorialiste après 1900. En cherchant à donner un sens à l'échec, Demachy en étire les effets sur une durée qui lui fait prendre corps dans l'histoire, et dessine ainsi la figure singulière d'une avant-garde sans combat. Les incertitudes des acteurs maintenaient-elles encore l'hypothèse d'une victoire ? Il semble plutôt que l'échec apparut alors dans toute la force qu'il offrait de devenir un destin. Que la conscience du présent soit aussi celle de l'imminence de l'échec entraîne inéluctablement, par une volonté naturelle d'éloigner le risque, de ne plus voir le présent qui menace et partant, de se réfugier dans les discours rétrospectifs ou prophétiques. Que cela explique le monde de contradictions et d'aveuglement du pictorialisme français ne fait guère de doute. Mais que cette conscience de l'échec soit exposée, que les "signaux d'alarme" soient maintes fois répétés par les acteurs mêmes du mouvement jusqu'à ce qu'ils deviennent, au-delà d'une crise, un élément *structurant* et assurant la longévité du mouvement, est plus singulier. Simple fourvoiement ? Si la mésaventure avait été menée sans conscience. Mais ce que Demachy fait apparaître dans ses prises de position, c'est bien au contraire une conscience aiguë d'un présent prenant le visage de l'échec, d'une infortune désormais continue[32]. Après 1900, en s'interrogeant sur son actualité, le pictorialisme français s'est dessaisi de la stricte question de la novation qui le préoccupait jusqu'alors, pour faire de son incertitude même une forme de modernité qui s'éloignerait d'une stricte identification des vainqueurs et des vaincus. Mais l'historien, comme le rappelait Walter Benjamin, s'identifie aux vainqueurs[33]. Il peine encore à concevoir ce que put être la faculté d'historiciser son propre échec. [p. 108]

25 *Une première version de cet article a été présentée le 2 juin 1999, dans le cadre du cycle de conférences "Études photographiques" (SFP/Paris I/Université de Mannheim).* [p. 109]

NOTES

1. *1900,* cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 2000.
2. Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières ?" (1983), *Dits et Écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 679-688.
3. A. Reyner, G. H. Niewenglowsky, *La Photographie en 1892*, Paris, Ch. Mendel, 1893.
4. Alphonse Davanne, "Exposition du Champ de Mars", *Annuaire général et international de photographie*, 1893, p. 291-309.
5. A.-L. Donnadieu, "Une exposition de photographies", *L'Amateur photographe*, 23 mars 1894, p. 188-191 ; et dans *Le Moniteur de la photographie*, n°8, 1894, p. 109-112.
6. Seule une brève notice nécrologique est consacrée à Charles Nègre dans le *Bulletin de la Société française de photographie*, n°2, 1880, p. 30.
7. "Discours d'Armand Sylvestre au banquet de l'exposition internationale de photographie", *Photo-Gazette*, novembre 1892, p. 13-14.

8. Le pictorialiste écossais James Craig Annan, dont le père fut lié à David Octavius Hill, présentait dès l'exposition internationale d'art photographique de Hambourg, en 1893, des tirages effectués par lui-même à partir des négatifs du vieux maître.
9. J. M., "Quelques notes sur l'exposition de l'art photographique anglais à Bruxelles", *Bulletin de l'Association belge de photographie*, n°4, 1892, p. 395-403.
10. Étienne Wallon, "La photographie à la fin du XIXe siècle", *Congrès international de photographie/Exposition universelle de 1900*, Paris, Gauthier-Villars, 1901, p. 63-80.
11. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs-Flammarion, 1996, p. 50.
12. Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, éd. Payot et Rivages, 1998, p. 78.
13. Robert Demachy, "Conclusion", *Bulletin du Photo-Club de Paris*, déc. 1900, p. 392-393.
14. *Id.*
15. *Cf.*André Gunthert, Sylvie Aubenas, *La Révolution de la photographie instantanée, 1880-1900*, cat. exp., Bibliothèque nationale de France/SFP, Paris, 1996 ; ainsi que le n° 82 de la collection Photo Poche consacré à *Albert Londe* (introduction par A. Gunthert), 1999, publié à l'occasion de l'exposition "Albert Londe" à l'hôtel de Sully.
16. Frédéric Dillaye, La Théorie, la pratique et l'art en photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent, Paris, Librairie illustrée, s. d. [1891], p. 381.
17. *Ibid.*, p. 391.
18. *Id.*, *La Théorie, la pratique et l'art...*, Paris, Librairie illustrée, réed. 1896, p. 98 : "Dès que cette découverte fut bien connue [les émulsions au gélatino-bromure d'argent], l'instantanéité revint sur le tapis avec une vigueur qui, présentement, touche à la folie. C'est à qui fera de l'instantanéité. La photographie artistique, la vraie, la seule photographie qui demande un temps de pose sérieux [...] menace d'être emportée par cette vogue."
19. Constant Puyo, *Notes sur la photographie artistique*, Paris, Gauthier-Villars, 1896, p. 6.
20. R. Briant, "Du mouvement arrêté et de la pose vivante", *Bulletin du Photo-Club de Paris*, avril 1895, p. 105-110.
21. F. Dillaye, "Limitation des instantanés", *Bulletin du Photo-Club de Paris*, juin 1893, p. 174-180.
22. Id., Considérations générales sur le portrait en photographie, Paris, Gauthier-Villars, 1899, p. 31.
23. Cf. A. Gunthert, La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895), thèse de doctorat, EHESS, 1999.
24. Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Alcan, 1896, p. 273.
25. *Ibid.*, p. 9.
26. *Id., Essai sur les données immédiates de la conscience*, [1888], Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 4e éd., 1991, p. 93.
27. Ernst Juhl, "The international exhibition of art photography in Glasgow", *The Amateur photographer*, n°892, 7 novembre 1901, p. 368-369.
28. R. Demachy, "La Nouvelle École en Angleterre", *La Revue de photographie*, n°12, 1906, p. 353-357.
29. *Cf.* C. Ménard, "Les maîtres de la photographie, Robert Demachy", *Photo-Magazine*, n°18, 30 avril 1911, p. 140.
30. Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992, p. 84.
31. R. Demachy, "Le Salon de 1901", *Bulletin du Photo-Club de Paris*, juin 1901, p. 207-238.
32. Je reprends ici l'expression d'"infortune continue" qu'employait André Breton pour désigner l'insuccès et les malentendus dont était victime son concept fétiche d'automatisme dans les années 1930. Breton qui fournit ici un autre exemple de chef de

file de mouvement artistique conscient de ses errements et préoccupé d'inscrire dans l'histoire ses échecs mêmes. *Cf.* M. Poivert, "Politique de l'éclair, André Breton et la photographie", *Études photographiques,* n°7, p. 71-89.

33. *Cf.* Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940), chap. VII, *in Écrits francais*, traduit de l'allemand par J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.