

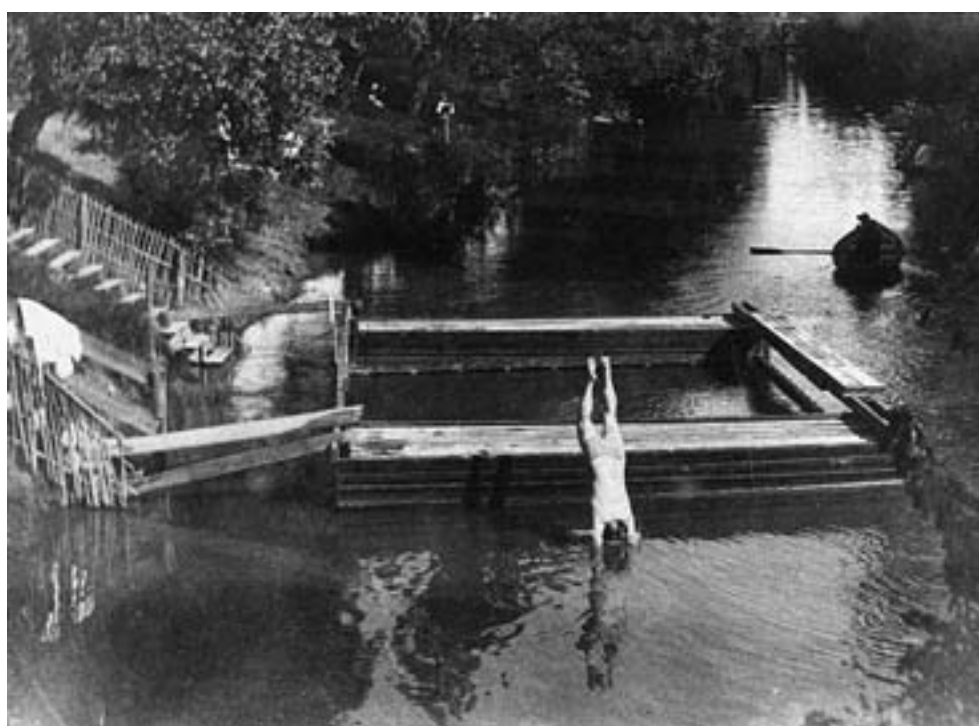
André GUNTHERT

LA CONQUÊTE DE L'INSTANTANÉ
Archéologie de l'imaginaire photographique
en France (1841-1895)

Thèse de doctorat d'histoire de l'art
Sous la direction de Hubert Damisch
Soutenue en février 1999

Jury : Hubert Damisch, Bernard Marbot, Éric Michaud,
Michel Poivert, Jean-Pierre Rioux

ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES



À Louis Marin

REMERCIEMENTS

Les dettes de reconnaissance sont de celles dont on a plaisir à s'acquitter. Pourtant, au premier rang de ces remerciements, le plaisir cède la place au chagrin de ne pouvoir m'adresser qu'à la mémoire de mon très cher maître Louis Marin pour exprimer tout ce que je lui dois. Plus encore que son amical soutien, que son attentive curiosité, l'exemple d'une exceptionnelle exigence, d'une rigueur intellectuelle sans faille a été légué à tous ses élèves comme un héritage dont il nous était enjoint de nous montrer dignes. J'espère être resté, à ma modeste mesure, fidèle aux lumières de cet enseignement.

Ma reconnaissance va tout autant à Hubert Damisch, qui a bienveillamment accepté de reprendre la direction de cette thèse. La confiance, l'amabilité et la disponibilité dont il a bien voulu m'honorer ont été des soutiens précieux pour lesquels je le remercie vivement.

Pour les informations et l'aide qu'ils m'ont apportées dans l'élaboration des hypothèses historiques qui ont guidé ma réflexion, je tiens également à remercier Sylvie Aubenas, Jean-Christophe Barnoud, Martin Becka, Denis Bernard, Marta Braun, Jean Boucher, Denis Canguilhem,

Clément Chéroux, Emmanuel Hermange, Françoise Launay, Luis Nadeau, Denis Pellerin, Michel Poivert, Jacques Roquencourt, Paul-Louis Roubert, Jean-Jacques Salvador, Larry Schaaf, Mark et France Scully-Osterman, Joel Snyder.

Pour l'accès qu'ils m'ont permis à diverses collections d'images, leurs indications iconographiques heureuses, ou leur concours dans le dépouillement de tel ou tel fonds, j'adresse tous mes remerciements à Henriette Angel (collection Sirot-Angel), Sylvie Aubenas (département des Estampes et de la Photographie, BNF), Jean-Michel Braunschweig, Katia Busch (Société française de photographie), Françoise Heilbrun (musée d'Orsay), Jocelyn Gohaux, Patrick Lamotte (Atelier de restauration, BNF), Véronique Leroux-Hugon (Bibliothèque Charcot), Gérard Lévy, Laurent Mannoni (Cinémathèque française), Xavier Martel, Catherine Mathon (ENSBA), Marc Pagneux, Denis Pellerin, Jacques Py, Françoise Reynaud (musée Carnavalet), Michel Roger (ASOAL), Jacques Roquencourt, Laurent Veray (INSEP).

Je remercie enfin chaleureusement ceux qui se sont prêtés à l'exercice ingrat de la relecture des différentes parties du manuscrit, et dont les corrections, suggestions et remarques ont toujours été bienvenues, notamment Sylvie Aubenas, Nathalie Boulouch, Clément Chéroux, Jean Clay, Éric Michaud, Denis Pellerin, Michel Poivert, Jacques Roquencourt – et tout particulièrement Violette Fos.

INTRODUCTION

Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes.
Paul VALÉRY, “La conquête de l’ubiquité”.

Le travail de l’imaginaire a été plus volontiers analysé dans ses manifestations poétiques, mythologiques ou oniriques que dans le domaine matériel du développement technologique¹. Malgré la définition par Gilbert Simondon, dès 1958, de la situation de la technique au sein de la culture², les analyses historiques consacrées à l’exploration des déterminations imaginaires de l’élaboration technologique demeurent peu nombreuses³. Cette dimension de la culture contemporaine apparaît

¹. Cf. Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 11e édition, 1992.

². Cf. Gilbert SIMONDON, *Du mode d’existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier-Montaigne, 2e éd., 1969.

³. Ce type de questionnement est aujourd’hui essentiellement représenté dans les sciences de l’information et de la communication. Malgré quelques travaux majeurs (en particulier : Siegfried GIEDION, *La Mécanisation au pouvoir* [1948, trad. de l’anglais par P. Guivarch], Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1980), il demeure peu exploité par les historiens des techniques, et plus rare encore au sein de l’histoire culturelle (voir notamment André GUNTHER, “La voiture du

pourtant comme un trait essentiel de la modernité, et doit requérir l'examen attentif des historiens.

Liée à un projet figuratif, et incluant par conséquent une préoccupation d'ordre esthétique, l'histoire de la constitution des techniques photographiques offre à une telle enquête un terrain privilégié. Au sein de cet ensemble, le projet de la conquête de l'instantanéité représente une piste particulièrement fertile. Objet d'expérimentations et de formulations nombreuses depuis l'origine de la pratique du médium, ce programme ne trouvera sa réalisation pleine et entière qu'à la fin du XIXe siècle. La période qui s'étend de 1841 à 1895 constitue l'espace de son élaboration, qui permet de mesurer avec précision, entre progrès technologiques et fantasmes iconographiques, l'interaction des domaines de la technique et de l'imaginaire.

Histoire des techniques et histoire culturelle

Plutôt que dans le cadre d'une histoire des techniques, la présente étude s'inscrit dans celui de l'histoire culturelle⁴. Par les caractéristiques du domaine examiné, elle indique toutefois

peuple des seigneurs. Naissance de la Volkswagen", *Vingtième Siècle*, n° 15, juillet-septembre 1987, p. 29-42).

⁴. Voir notamment Jean-Pierre RIOUX, "Introduction. Un domaine et un regard", J.-P. RIOUX, Jean-François SIRINELLI (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, éd. du Seuil, 1997, p. 7-18 ; Pascal ORY, "L'histoire culturelle de la France contemporaine. Question et questionnement", *Vingtième Siècle*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 67-82.

les modalités d'une corrélation entre les deux disciplines : en démontrant l'importance de la détermination imaginaire dans le processus d'élaboration technique, elle suggère, conformément à l'intuition de Simondon, de faire dépendre l'histoire des techniques de l'histoire culturelle.

Une telle approche présente des difficultés spécifiques. La question de la réduction du temps de pose n'a fait l'objet jusqu'ici, au sein de l'historiographie de la photographie, que d'un traitement lacunaire, sur la base d'un examen souvent sommaire des sources – ce qui s'explique aisément par la multiplicité des paramètres optiques et physico-chimiques, la complexité des procédures techniques élaborées, la relative rareté des images conservées témoignant des progrès effectués, sans oublier l'imprécision et les contradictions des descriptions de l'époque. De toute évidence, l'analyse culturelle de la pratique photographique, pour être en mesure de poser un regard critique sur les sources, suppose une bonne compréhension des mécanismes mis en œuvre – compréhension qui ne va pas de soi pour des chercheurs formés aux méthodes de l'histoire ou de l'histoire de l'art.

Cet obstacle n'est pas insurmontable : loin de requérir une maîtrise encyclopédique des processus chimiques et optiques (inaccessible, y compris pour un ingénieur), la réalité des proto-

coles photographiques du XIXe siècle met en jeu un savoir certes varié, mais relativement limité, que l'examen du corpus iconographique permet d'assimiler de façon concrète. À cet égard, mon propre exemple a tout pour rassurer. Doté d'une formation de littéraire et d'historien, je ne peux prétendre à aucune compétence dans le domaine technologique. Mais, suivant la méthode des épistémologues, ma démarche a consisté à recourir, chaque fois que nécessaire, à la consultation de spécialistes des divers domaines examinés, ainsi qu'à celle de photographes expérimentés dans la pratique des procédés anciens. Les renseignements ainsi rassemblés se sont révélés particulièrement précieux, notamment dans la mesure où ils permettaient de compléter les informations souvent parcellaires des sources, voire de constater des écarts entre les affirmations contemporaines⁵ et les capacités effectives des processus mis en œuvre, mais aussi d'éclairer et d'approfondir l'examen du corpus iconographique. À l'historien de la culture revient de tisser l'ensemble de ces informations en une description cohérente.

Cette démarche ne présente à vrai dire qu'un caractère d'originalité très relatif, dans la mesure où elle ne fait que transposer sur le terrain de l'histoire de la photographie les principes de l'archéologie, constituée en discipline scientifique au cours

⁵. Pour éviter toute ambiguïté, l'adjectif "contemporain" renverra toujours ci-après aux sources du XIXe siècle.

du XIXe siècle par « la synthèse des sciences de la nature et des sciences de l'homme⁶ ». Première historiographie globale de la culture, par l'alliance qu'elle produit des méthodes de la philologie, de l'histoire de l'art, de l'étude des technologies et de l'apport des éléments de datation géologique, la démarche archéologique fournit en effet un modèle précieux pour l'histoire de la photographie – dont l'objet se caractérise à la fois par la conjonction des déterminations techniques, esthétiques et sociales, et l'existence de vestiges effectifs : les documents photographiques.

Dans ce cadre, si l'analyse des technologies et la corrélation des informations issues de ce questionnement tant avec la critique des sources textuelles qu'avec l'examen du corpus iconographique forment à l'évidence un outil fondamental, il semble cependant nécessaire d'en réhabiliter l'usage. Premier mode de l'élaboration de l'historiographie photographique, la chronologie des techniques⁷ a rapidement cédé la place, dès les années 1930, à une approche dominée par la préoccupation esthétique⁸. Depuis lors, histoire des dispositifs et histoire des

⁶. Alain SCHNAPP, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, éd. Carré, 1993, p. 384.

⁷. Emblématiquement représentée par la *Geschichte der Photographie* de Josef-Maria EDER (Halle, Knapp, 1905).

⁸. Dont l'un des premiers jalons est le catalogue d'exposition *Photography. 1839-1937* de Beaumont NEWHALL (New York, MoMA, 1937).

images se tournent le dos – y compris dans les cas où ces deux approches se trouvent juxtaposées. Revendiquée comme un précédent par Michel Frizot dans sa *Nouvelle Histoire de la photographie*⁹, l'*Histoire de la photographie* de Raymond Lécuyer¹⁰, première tentative d'une synthèse équilibrée entre histoire procédurale et histoire iconographique, présente toutefois le défaut méthodologique d'établir sa chronologie des faits techniques sur la seule base des sources écrites. Or, comme on aura maintes fois l'occasion de le constater ici, les affirmations des textes contemporains (pour des raisons précises, liées notamment à l'économie de l'énonciation technique) présentent souvent des distorsions plus ou moins importantes avec la réalité des procédés décrits.

Ce problème affecte la majeure partie des travaux historiographiques à dominante esthétique : par défaut de savoir technique, la plupart des chercheurs se trouvent dans l'incapacité de produire une évaluation critique des informations procédurales fournies par les sources écrites¹¹, et doivent se fier

⁹. Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Adam Biro, 1995.

¹⁰. Raymond LÉCUYER, *Histoire de la photographie*, Paris, Baschet, 1945.

¹¹. Au contraire d'Eder, qui était non seulement chimiste, photographe et expérimentateur, mais aussi l'un des acteurs des progrès du médium à la fin du XIXe siècle – raison pour laquelle sa description est demeurée jusqu'à aujourd'hui une référence à peu près indépassable.

aux chronologies existantes. Pourtant, il existe en photographie un autre type de témoignage : celui des images elles-mêmes, dont l'analyse technologique permet de vérifier ou d'infirmer les renseignements fournis par les textes. Produit de la technique, toute image photographique contient un ensemble d'informations sur les modalités opératoires qui ont présidé à sa réalisation : document iconique offert à une lecture d'ordre esthétique, elle constitue aussi un monument technologique susceptible de faire l'objet d'un questionnement de type archéologique. C'est à un tel examen que je voudrais notamment convier, et proposer par ce moyen de « confronter les traces aux textes, les monuments aux récits¹² », autrement dit de réconcilier l'interrogation des dispositifs et celle des images qu'ils ont produites, d'articuler histoire des techniques et histoire culturelle – ce qui apparaît comme l'une des conditions pour faire de la discipline balbutiante qu'est encore l'histoire de la photographie une science sociale à part entière.

Récit de conquête

Dans le vocabulaire militaire comme dans le lexique amoureux, “conquête” se dit habituellement de l'appropriation d'un territoire où ne s'exerçait pas auparavant le pouvoir du

¹². A. SCHNAPP, *op. cit.*, p. 389.

conquérant. Par l'extension dudit territoire autant que par son éventuelle hostilité, l'acte de conquête s'inscrit dans une temporalité de la durée : il prend son origine dans la formulation d'un projet, suppose de multiples préparatifs, puis est ponctué d'appropriations partielles, jusqu'à celle d'un bastion symbolique, qui en manifeste l'effectivité. Reste qu'au moment où la conquête est prononcée, l'occupation du territoire est toujours incomplète : elle se borne généralement aux principaux axes et sites stratégiques, et n'exclut pas l'existence de portions immaîtrisées, voire de poches de résistance, dont la réduction peut prendre de longues années. C'est pour ces caractéristiques que le modèle de la conquête a été ici préféré aux notions habituellement convoquées d'invention ou d'innovation qui, même lorsque la description les installe dans le cadre d'un processus, suggèrent une mutation brusque, une temporalité de l'avant et de l'après, coupée en deux par la césure d'un moment ineffable.

Rien n'est plus éloigné de la lente constitution du paradigme de l'instantané photographique. Formulé comme projet dès les premières années de la pratique du médium, sous l'espèce de la conquête d'un territoire iconographique échappant à son pouvoir, celui-ci prend rapidement les allures d'un programme, jalonné d'expérimentations et de manifestations partielles, bien avant que la technologie photographique ne permette d'y avoir accès, à partir de 1879, avec l'introduction de la combinaison

gélatino-alkaline¹³ – et plus longtemps encore avant que son exercice ne soit véritablement dominé. Entre le 4 janvier 1841 (date de la première formulation explicite d'un programme d'iconographie rapide par François Arago), et le 28 décembre 1895 (date de la projection publique du Cinématographe Lumière au Grand Café, qui manifeste emblématiquement la maîtrise de l'instantané par la clôture et le dépassement de son programme), les repères temporels ici retenus indiquent les bornes de ce processus d'élaboration – les limites de la conquête proprement dite, à laquelle s'attache mon récit.

Que le vocabulaire amoureux comme le lexique militaire se partagent le terme de conquête n'a rien de surprenant. Si le second le place sous le signe de la volonté et de la puissance, le premier rappelle qu'il n'est d'objet qu'on ne veuille conquérir sans que celui-ci ait été d'abord perçu comme désirable. Quand les notions d'invention ou de découverte impliquent une phénoménologie de la surprise et de l'accident, celle de conquête suggère une économie à proprement parler libidinale, qui suppose à la fois une connaissance préalable (aussi minime ou fantasmatique fût-elle) du territoire à occuper et une capacité de projection

¹³. Plutôt que de référer, comme toutes les histoires de la photographie, à l'invention d'un *procédé*, le gélatino-bromure d'argent (inventé en 1871), je propose ce terme, qui renvoie à une *procédure* : l'application au gélatino-bromure d'argent du développement alcalin, élément décisif de la réduction du temps de pose (*voir ci-dessous*, p. 205-214).

anticipatoire, susceptible de motiver le geste conquérant. Cette économie se trouve parfaitement décrite dans le célèbre article de Paul Valéry, “La conquête de l’ubiquité”, qui, à partir de l’exemple de la reproductibilité de l’enregistrement musical (« Ces problèmes sont résolus »), imagine les modalités d’une « distribution de la réalité sensible à domicile », où l’on peut apercevoir une préfiguration de la télévision, voire des technologies informatiques de télécommunication interactive¹⁴. Quoique repoussées dans un futur lointain (« Nous sommes encore assez loin d’avoir apprivoisé à ce point les phénomènes visibles »), ces potentialités sont néanmoins présentées comme vouées à une actualisation certaine (« Cela se fera »).

Valéry ne rencontre pas le modèle de la conquête par hasard. Inséparable de la dynamique du progrès, la technique moderne en impose l’usage pour décrire l’ensemble complexe des mécanismes imaginaires qu’elle déploie. À la différence du concept d’invention (qui situe le point d’origine de l’analyse au moment de l’inscription dans le réel d’une forme nouvelle), la notion de conquête impose d’examiner le champ imaginaire qui lui préexiste, et qui en modèle les traits selon l’ordre du désir. Tout comme la musique dans l’ubiquité valérienne, il existe pour l’instantané un certain nombre de points de repères qui per-

¹⁴. Cf. Paul VALÉRY, “La Conquête de l’ubiquité” [1928], *Œuvres* (éd. J. Hytier), Paris, Gallimard, 1960, t. II, p. 1284-1287.

mettent l'élaboration d'une projection paradigmatique. Mais, tout comme le rêve de Valéry est loin de fournir une description exhaustive de l'univers des télécommunications modernes, l'arrivée de technologies permettant à la photographie de fixer les mouvements rapides débordera de beaucoup le cadre du programme initial. Loin de contredire la dimension libidinale de l'anticipation première, cet écart en fournit la confirmation : ainsi que l'enseignent la plupart des exemples de conquête, l'image forgée par le désir est toujours partielle, parfois trompeuse, et présente le plus souvent de considérables différences avec l'objet qu'elle dépeint.

Sur le plan géographique, l'enquête s'est limitée à l'exercice de la photographie sur le territoire français. Si cette démarcation s'explique d'abord par la nécessaire restriction du corpus examiné, elle correspond également à un déploiement particulier du motif de l'instantané. Malgré l'interaction importante des recherches photographiques entre les différents pays européens, et une circulation appréciable de l'information (notamment entre la France, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche et la Belgique), les caractéristiques des pratiques scientifiques et techniques de la seconde moitié du XIXe siècle n'en restent pas moins telles qu'elles autorisent à distinguer des développements spécifiques, dans un cadre national.

Au demeurant, l'une des particularités de l'évolution de l'instantané en France dépend précisément d'un contexte de compétition nationaliste. Il faut l'affirmer ici clairement : à l'exception des premiers pas du procédé daguerrien, les innovations techniques décisives en matière de réduction du temps de pose, comme la mise au point du procédé au collodion, celle du gélatino-bromure d'argent, ou encore du développement alcalin, trouvent leur origine en Grande-Bretagne¹⁵. Pour le dire rapidement, l'histoire des progrès de l'instantanéité est d'abord anglaise – primauté qui pose évidemment problème dans le pays qui se décrit comme celui de la naissance de la photographie, et contribue à expliquer certains effets de retard, de résistance ou de distorsion dans l'exploitation française de ces technologies.

Dans ce contexte, l'exploration du cas français suppose, au moins pour les moments clés de l'émergence de certains procédés, d'être attentif aux informations disponibles sur les expérimentations étrangères, en particulier anglaises, par le biais des comptes rendus ou des traductions d'ouvrages, ou encore des images visibles, notamment dans le cadre des expo-

¹⁵. L'analyse des raisons du développement des procédés rapides outre-Manche est encore à produire. On se bornera ici à noter que la question est évoquée par plusieurs sources françaises – qui y répondent généralement en soulignant les conditions défavorables du climat britannique.

sitions universelles¹⁶. Compte tenu du rôle moteur joué à partir de 1855 par la Société française de photographie, les revues et ouvrages étrangers conservés par sa bibliothèque (et donc accessibles à la consultation par les acteurs français) ont également été considérés comme partie intégrante du corpus à examiner¹⁷.

La comparaison terme à terme de l'histoire des progrès de la réduction du temps de pose en France et en Angleterre, encore à produire, pourrait seule permettre de dégager avec précision les caractéristiques du développement et de l'exercice de la photographie instantanée dans le cadre national. Faute de pouvoir recourir à des travaux existants, on ne peut proposer ici qu'une esquisse sommaire des traits propres au cas français. Étant donné les possibilités très limitées de médiatisation de l'image photographique, par le biais de la publication ou de l'exposition, jusqu'à la fin du XIXe siècle, les informations liées à l'émergence des principales évolutions procédurales circulent d'abord

¹⁶. On constatera que le développement en France de l'usage des procédés au collodion puis au gélatino-bromure d'argent est directement lié à deux expositions universelles : celle de 1851 à Londres et celle de 1878 à Paris (*voir ci-dessous*, p. 118 et 219) – ce qu'aucune histoire de la photographie n'avait encore noté.

¹⁷. Ce type de source a été peu exploité, au moins directement, par les acteurs du champ photographique français, révélant leur piètre connaissance des langues étrangères. La circulation de ces informations est néanmoins assurée par quelques médiateurs privilégiés, comme Ernest Lacan dans les colonnes de *La Lumière*, Perrot de Chaumeux dans le *Bulletin de la Société française de photographie*, ou encore le Dr Phipson dans le *Moniteur de la photographie*.

en France sur le mode de la rumeur, en l'absence à peu près complète de référents iconographiques, ce qui confère un rôle primordial aux journaux photographiques, et conduit notamment à une surexploitation des descriptions d'images¹⁸. En d'autres termes, la position seconde de la France en matière de technologies rapides accentue sensiblement le caractère fantasmatique de l'appréciation des procédés, et contribue à renforcer le rôle de l'imaginaire dans l'élaboration du paradigme de l'instantané.

D'autre part, l'exploitation stylistique de ces technologies, liée à ce qui se manifeste comme un goût national, emprunte selon toute apparence des chemins différents de part et d'autre de la Manche. En l'espèce, alors que les principales déterminations restent situées en Angleterre du côté de l'histoire de l'art, et produisent une iconographie de l'instantané proche de la peinture de genre et de paysage alors en vogue, ce sont les modèles véhiculés par l'illustration scientifique qui forment en France l'une des conditions de l'essor de la pratique des procédés rapides, engendrant une iconographie aux caractéristiques originales¹⁹.

¹⁸. Voir ci-dessous, p. 103-133.

¹⁹. Voir ci-dessous, chap. 5.

L'instantané, symbole du projet photographique

S'il fallait en croire l'un des premiers articles publiés à propos du daguerréotype, avant même la divulgation officielle du procédé, la question de l'instantanéité aurait d'ores et déjà été résolue : selon Jules Janin, « Le prodige s'opère à l'instant même, aussi prompt que la pensée, aussi rapide que le rayon du soleil qui va frapper là-bas l'aride montagne ou la fleur à peine éclos²⁰. » La précocité et la spontanéité de ce type de formulation, qu'une quarantaine d'années séparent des premiers exemples probants d'enregistrement de mouvements rapides, ne sont pas moins frappantes que sa permanence, au sein de la littérature et de l'expérimentation photographiques de la seconde moitié du XIXe siècle.

Indiquant que le motif de l'instantané fait partie intégrante de l'imaginaire photographique, indépendamment des conditions pratiques de sa réalisation, ces trois traits n'appartiennent pas en propre à la question du temps de pose, mais caractérisent un petit groupe de projets, comme la photographie en couleurs ou la photographie en déplacement, exprimés dès les débuts de la pratique du médium, que les histoires de la photographie qualifient souvent d'"utopies" pour traduire leur caractère d'antici-

²⁰. Jules JANIN, "Le Daguerotype" [*sic*], *L'Artiste*, 2e série, vol. 2, n° 11, s. d. [28 janvier 1839], p. 146.

pation²¹. Ce terme, qui décrit une construction de l'esprit destinée à demeurer dans le domaine de l'imaginaire, paraît évidemment mal choisi à l'endroit de projets qui connaîtront une concrétisation pratique. En réalité, de tels motifs témoignent de l'existence d'un *projet* photographique plus large, irréductible aux capacités des technologies disponibles, dont ces éléments constituent autant d'objectifs structurels. Bien au-delà du registre de la simple innovation technique, ils forment également des entités signifiantes à part entière : de véritables symboles, au sens anthropologique, doués d'un « essentiel et spontané pouvoir de retentissement²²», ou encore – pour reprendre la belle expression que Fernand Braudel appliquait à la Méditerranée²³ – des “personnages”, dotés d'une vie et d'une histoire propres.

On ne trouvera pas de formulation claire de la notion de projet photographique dans les textes des praticiens de l'époque. Non seulement diffus, ce projet est aussi évolutif, ce qui rend souvent malaisé d'en cerner avec précision les contours. Il se dégage néanmoins avec force des directions de recherche

²¹. Cf. André ROUILLE, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 543 ; Nathalie BOULOUCH, “L'utopie de la couleur”, *La Photographie autochrome en France (1904-1931)*, thèse de doctorat, université Paris I, 1994, t. I, p. 32-53.

²². G. DURAND, *op. cit.*, p. 26.

²³. Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* [1949], Paris, Armand Colin, 9e édition, 1990, t. I, p. 11.

empruntées par les expérimentateurs, et tout particulièrement des essais liés à la réduction du temps de pose. Comme on le verra, ce souci ne faisait pas initialement partie des objectifs prioritaires de Niépce²⁴. Rien n’obligeait *a priori* à concevoir une technologie de reproduction iconique dont la durée de réalisation fut forcément brève, et l’on trouvera dans le discours d’Arago de 1839 maints exemples d’applications utilitaires, comme la reproduction des hiéroglyphes des monuments égyptiens, dont la mécanisation eût représenté à elle seule un avantage considérable, sans requérir des temps d’exposition particulièrement courts. En d’autres termes, il était tout à fait possible d’imaginer, sur le modèle de la lithographie, une technique d’enregistrement iconique avec une durée de captation de plusieurs heures – ce qui semble bien avoir été le cas de Niépce. Si Daguerre impose la préoccupation de la réduction du temps de pose dans le programme de la photographie, c’est qu’il nourrit un autre dessein, dont on rencontre la traduction dans ses dispositifs, et notamment dans son projet de photographie instantanée annoncé en 1841²⁵.

Ce dessein, repris et amplifié par la majorité des pionniers et des expérimentateurs du XIXe siècle, qui postule que les

²⁴. Voir ci-dessous, p. 47-49.

²⁵. Voir ci-dessous, p. 81-84 et p. 156-157.

sujets intéressants sont les sujets qui bougent, s'appuie d'abord sur l'ensemble de la culture visuelle de l'époque, et en particulier sur les nouveaux repères esthétiques des arts manuels (qui les ont progressivement amenés, depuis la fin du XVIIIe siècle, à explorer les territoires de la mutabilité ou de la quotidienneté²⁶). Il repose aussi sur une forme de perception plus globale du "monde moderne", caractérisé par l'alliance de la technique et de la vitesse. Dans le contexte de la mythologie du progrès élaborée au sein des sociétés industrielles à partir de la fin du XVIIIe siècle, la technique apparaît comme l'instrument d'une essentielle *accélération* des processus, accélération dont le point culminant est l'effacement de la procédure elle-même (ce qu'exprime très précisément la formule de Janin citée plus haut, avec l'abolition de tout écart entre la commande et son exécution). Dans un imaginaire préparé par l'essor des transports mécaniques, peu de temps après que les premiers essais de communication télégraphique ont inauguré « l'instantanéité de la nouvelle²⁷ », on conçoit que la simple annonce de l'invention du procédé daguerrien pouvait susciter l'idée *a priori* d'une technologie de production de l'image susceptible d'annuler « les

²⁶. Voir notamment John RUSKIN, *Modern Painters*, Londres, Smith, Elder & Co, 1851-1860 ; Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], *Œuvres complètes* (éd. Cl. Pichois), Paris, Gallimard, 1976, t. II, p. 683-724.

²⁷. Alain BELTRAN, Patrice CARRÉ, *La Fée et la Servante. La société française face à l'électricité, XIXe-XXe siècle*, Paris, Belin, 1991, p. 39.

effets de retard, d'espace et de délai » du travail de la *mimesis*²⁸.

Si la majorité des photographes professionnels, dans la seconde moitié du XIXe siècle, n'exploite manifestement la technique photographique qu'à des fins commerciales, le dessein programmatique qui anime l'avant-garde de la discipline peut être identifié comme celui de la représentation moderne du monde moderne. Ce projet se heurtera pendant de longues décennies aux possibilités restreintes des technologies photographiques, qui maintiennent notamment hors de portée la reproduction des traits les plus saillants des sociétés développées, telle l'animation urbaine ou les transports mécaniques – alors même que ces motifs font depuis longtemps partie du champ iconographique des arts manuels. Cette contradiction entre un mode exemplaire moderne de production de l'image et la représentation du monde contemporain ne sera véritablement dépassée qu'avec l'apparition de l'instantané proprement dit. Sans aucun hasard, c'est à ce moment que la photographie s'autorise pour la première fois à s'intituler « moderne²⁹ ».

²⁸. Louis MARIN, "Le présent de la présence" (préface), Denis BERNARD, André GUNTHER, *L'Instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes, Éd. J. Chambon, 1993, p. 14.

²⁹. Selon le titre de l'ouvrage d'Albert LONDE, *La Photographie moderne. Pratique et applications*, Paris, Masson, 1888.

Ce cadre général permet à la fois d'expliquer la place nodale occupée par la question du temps de pose, et de comprendre la façon qu'ont eue les contemporains de l'envisager. À la différence d'améliorations sectorielles des technologies photographiques (support sensible, optique, révélateur, etc.), la variation de la durée d'exposition ne repose pas sur la gestion d'un seul type de paramètres, mais dépend de la quasi-totalité des conditions de la production de l'image (jusqu'au développement inclus). C'est ainsi que s'élabore une interprétation du temps de pose comme indicateur des performances globales du dispositif, qui confère à ce critère objectif de la prise de vue une fonction précise : loin d'une information technique abstraite, la durée d'exposition fait office d'instrument de mesure de la *capacité iconographique* du médium, traduite en termes de gamme de sujets. Très concrètement, à l'intérieur des codes représentationnels de l'époque, chaque type de sujet se trouve disposé sur une échelle temporelle : les objets inanimés en éclairage naturel (un bâtiment, un site, une nature morte) réclamant une exposition située en deçà de quelques heures ; le portrait, en deçà de quelques minutes ; un mobile animé de mouvements lents (un homme qui marche, une voiture qui roule, un paysage, une vague, un voilier), en deçà de la seconde ; un déplacement rapide (un cheval au galop, un train à vapeur, un saut à la perche), en deçà du dixième de seconde. Comme un musicien, en voyant une note sur une portée, entend la

hauteur du son, un photographe du XIXe siècle aperçoit dans l'indication d'un temps de pose la possible transcription d'un sujet – l'écriture symbolique d'une image.

Aux prises avec les questions de vitesse relative des mobiles, d'éloignement du sujet ou de sensibilité des supports, certains historiens de la photographie ont exprimé leur difficulté à fournir une définition positive de l'instantané. Sans doute, l'imprécision foncière de la notion d'instant, unité minimale de temps dénuée de tout caractère objectif, semble *a priori* faire obstacle à une telle définition. Au sein même de l'histoire de la photographie, on constate que les modèles iconiques auxquels renvoie l'usage du terme "instantané" évoluent avec les progrès des technologies disponibles. Pourtant, cette apparente indécision recouvre un champ notionnel mieux balisé qu'il n'y paraît. La seconde constituant, depuis le XIVE siècle, le plus petit espace temporel nommé et précisément identifiable (la soixantième partie de la minute), il apparaît rapidement que la notion d'instantané qualifie, dans la majeure partie des cas, un laps de temps situé en deçà de cette mesure. Diderot déjà, reprenant la célèbre expression de Le Brun (« Le peintre n'a qu'un instant »), précisait que sa durée « est celle d'un coup d'œil³⁰ ». En 1841, Marc-Antoine Gaudin évalue à plusieurs reprises le temps de

³⁰. Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture, Œuvres esthétiques* (éd. P. Vernière), Paris, Garnier, 1968, p. 715.

pose de ses photographies rapides³¹ à un quart de seconde : durée qui ne doit rien au hasard (elle correspond à la limite supérieure à partir de laquelle il devient possible de fixer, sous certaines conditions, un mouvement lent d'amplitude réduite, comme des piétons en marche) et que l'on retrouvera quarante-cinq ans plus tard sous la plume d'Albert Londe pour faire le départ entre la photographie instantanée et la traditionnelle exposition "au bouchon"³² – soit une remarquable permanence, à l'endroit d'une notion supposée floue.

Au-delà de la stricte estimation temporelle, deux notions demeurent constantes dans l'élaboration du paradigme : d'abord, l'idée que l'instantané représente l'espace situé à la limite ultime des possibles du dispositif, ou plus exactement la portion visible, et supposée atteignable, à partir de l'état procédural existant – d'un mot : un horizon (celui-ci ne sera véritablement considéré comme atteint qu'à la fin de la période examinée ; l'invention du Cinématographe des frères Lumière

³¹. Je réserverai ici strictement l'appellation d'"instantanés" aux enregistrements de mouvements rapides – qui ne pourront, en pratique, (et à une exception près) être obtenus que grâce à la combinaison gélatino-alcaline. Les images de la période antérieure, enregistrements de mouvements lents, seront nommées "photographies rapides". Jusqu'à présent confondus par l'historiographie, photographies rapides et instantanés proprement dits forment deux sous-ensembles cohérents, historiquement successifs, qui se distinguent autant par les technologies et les procédures qu'ils mettent en œuvre que par l'esthétique dont ils relèvent.

³². Cf. A. LONDE, *La Photographie instantanée. Théorie et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 1886, p. 8 (la prise de vue "au bouchon" consiste à ôter puis à remettre l'opercule qui protège l'objectif).

manifeste emblématiquement le saut dans un au-delà de la photographie telle que l'avaient imaginée ses pionniers). Ensuite et surtout, il existe un critère photographique simple, évident pour les praticiens du XIXe siècle, qui permet d'apercevoir très précisément ce que recouvre alors ce terme : la notion d'instantané se construit *par comparaison et par contraste avec la photographie posée*. Par comparaison : sur le plan visuel et procédural, il s'agit d'obtenir, dans les conditions de la photographie non posée, un rendu du sujet qui soit équivalent à celui de la photographie posée. Mais aussi par contraste : la photographie non posée est par hypothèse celle qui permet de capter un sujet "sur le vif", sans préparation ni mise en scène préalable, dans la vérité de son apparition.

Cette dimension fondamentale est évidemment celle qui fait le mieux apercevoir, sous le recours au terme d'instantané, la référence implicite à une esthétique. Quand bien même un appareil photographique, posé sur un pied, enregistrerait en une fraction de seconde l'image d'un monument ou de tout autre sujet inanimé, aucun photographe du XIXe siècle ne songerait à mobiliser ici la notion d'instantané. Celle-ci ne décrit donc pas seulement une pose brève, mais *son application à un certain type de sujet, dans certaines conditions de prise de vue*. Le genre de captation que vise dès l'origine le projet de la photographie instantanée n'est autre que celle recommandée par

Léonard pour l'étude sur le vif³³, soit *une capacité d'enregistrement immédiate d'un sujet d'occasion*³⁴.

Si, du point de vue d'une iconographie de la modernité, ce dessein ne visait à l'origine qu'à faire de la photographie une sorte d'équivalent perfectionné, plus fiable et plus rapide, d'autres arts visuels, le projet va profondément changer de sens dès lors que la technique donnera les moyens de rattraper l'horizon. Avec la combinaison gélatino-alcaline, pour la première fois, une technique d'enregistrement permet de voir plus vite que l'œil. Cette capacité inédite, qui provoque d'abord quelques surprises sur le plan esthétique, et fournit aux sciences de nouveaux instruments d'investigation, confère à la photographie une *autorité* inconcevable à l'époque des pionniers, et transforme son inscription dans le champ de la représentation. Originellement développée comme l'outil potentiel

³³. « Quand deux hommes en colère se disputent, et que chacun croit avoir raison, ils meuvent avec beaucoup de violence les sourcils et les bras et les autres membres, ayant des gestes appropriés à leurs intentions et à leurs paroles. Tu ne pourrais pas obtenir ce résultat si tu leur demandais de feindre cette colère ou une autre passion comme rire, pleurs, douleur, étonnement, peur, etc. Sois donc attentif à porter toujours sur toi un petit carnet de feuilles à la gélatine, et avec la pointe d'argent, notes-y brièvement ces mouvements », Léonard de VINCI, *Traité de la peinture* (éd. A. Chastel), Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 245.

³⁴. Que l'appréciation de cette réactivité, comme celle du type de sujet à laquelle elle est susceptible de s'appliquer, tributaire des progrès des technologies photographiques, se modifie au cours de la période, n'a rien qui puisse surprendre. Loin de contredire la stabilité de la notion d'instantané, cette évolution de son champ d'application confirme au contraire la permanence structurelle de l'impératif esthétique qui s'y attache.

d'une iconographie de la modernité, la photographie devient l'outil iconographique *de* la modernité – non seulement la référence de la visibilité, l'étalon du regard, mais aussi l'agent d'une double émancipation : celle de la représentation par rapport à la tutelle des beaux-arts, et réciproquement celle des beaux-arts par rapport à l'impératif de la représentation.

Cette mutation primordiale, dont on ne commencera à prendre la mesure que quelques décennies plus tard (en particulier avec la Nouvelle Vision et l'essor de théories esthétiques qui, de László Moholy-Nagy à Walter Benjamin, font de la photographie le levier qui renverse les anciennes conceptions de l'art), est déjà à l'œuvre dans les recherches et les étonnements des premiers instantanéistes. Sous une forme ludique et naïve, les photographies de sauts ou de chutes expérimentent un vocabulaire de la surprise et de l'accident qui remet en question aussi bien les normes de la représentation que l'instrument photographique lui-même. En dernier ressort, outre une esthétique neuve, ce que promeut l'instantané photographique est un nouveau type de rapport à la technologie : au lieu d'être le moyen d'une fin, celle-ci devient le champ d'une interrogation sans but préétabli, un pur lieu d'exploration de ressources qui paraissent inépuisables, et qu'une curiosité enfantine ne se lasse pas d'inventorier.

D'un mot, ainsi que l'énoncent simplement les textes de l'époque, l'instantané photographique occasionne «une véritable révolution³⁵». À plus d'un titre, et d'une façon qui dépassait largement les attentes des contemporains. Nous qui vivons dans le monde visuel qui découle de cette conquête, n'avons pas fini d'en mesurer les effets.

Lecture des images

Sujet transversal, la question de l'accès à l'instantanéité en photographie soulève plusieurs difficultés quant à la constitution du corpus iconographique de référence. Pour la période qui s'étend de l'origine à la fin des années 1870, celui-ci est squelettique : non seulement parce que le type d'épreuves à prendre en compte est techniquement situé aux limites des capacités du médium, et constitue par définition un ensemble minoritaire, mais aussi parce que ces clichés appartiennent à des catégories d'images dont la circulation et la préservation sont particulièrement problématiques. Oscillant, au point de vue opératoire, entre l'expérimentation et le ratage pur et simple, la plupart du temps de petit format, présentant souvent d'importants défauts quant à leur aspect, pour ne rien dire des problèmes esthétiques qu'elles soulèvent, ces épreuves sont accueillies, sur le plan de

³⁵. H. ODAGIR [Gariod], *Le Procédé au gélatino-bromure*, Paris, Gauthier-Villars, 1877, p. 11.

la réception, soit comme des démonstrations à valeur scientifique, soit comme des tentatives d'ordre ludique, ou encore, pour les plus réussies d'entre elles, comme des transpositions de la peinture de genre, catégorie seconde et dépréciée. Rarement exposées, jamais publiées dans les ouvrages de l'époque, ces images n'ont dû qu'au hasard ou à un concours de circonstances exceptionnel de parvenir jusqu'à nous. En l'état actuel des connaissances, rien ne subsiste, par exemple, des célèbres essais d'instantanéité de Marc-Antoine Gaudin³⁶. Une série de six épreuves seulement témoigne de ceux d'Auguste Bertsch, objets en leur temps d'une abondante louange³⁷. Or, les exemples conservés attestent pour la plupart d'un important décalage entre les descriptions contemporaines et notre appréhension de ces images : soit, cas le plus fréquent, que leur aspect visuel décevant nous conduise à conclure à une réception surévaluée³⁸, soit, à l'inverse, qu'une trace nouvelle (comme l'essai de portrait de Daguerre de 1837, récemment retrouvé³⁹)

³⁶. À l'exception d'une reproduction du daguerréotype de 1840 du Pont-Neuf (voir *ci-dessous*, fig. 11, p. 88). L'original de cette image ne serait toutefois pas perdu. Il reste en tout cas inaccessible pour l'instant.

³⁷. Voir *ci-dessous*, fig. 27 et 28, p. 139 et 140.

³⁸. Par exemple la "Vue de la mer" d'Edmond Bacot, présentée à l'Académie des sciences en 1851, objet de comptes rendus enthousiastes (voir *ci-dessous*, fig. 20, p. 123), mais qui, reproduite en 1976 dans un catalogue d'exposition, n'appellera qu'un commentaire fortement dépréciatif : « Le seul intérêt de cette photographie est d'être l'une des premières à représenter les flots en mouvement » (Bernard MARBOT, *Une invention du XIXe siècle. La photographie*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976, p. 55).

nous amène à réestimer le succès d'une pratique jusqu'alors minorée. Dans tous les cas, le témoignage des images apparaît déterminant : dès lors, la maigreur du corpus indique suffisamment que toute conclusion en la matière ne constitue que la traduction d'un certain état de la recherche, et ne peut se départir d'un caractère transitoire.

Par hypothèse plus abondante, l'iconographie à considérer pour la période qui s'étend du début des années 1880 à la fin du siècle ne pose pas moins de problèmes. Organiquement liée à une pratique de la photographie amateur, scientifique ou documentaire, au caractère encore en grande partie expérimental, celle-ci ne présente qu'exceptionnellement les critères de beauté formelle sur la base desquels se sont constituées historiquement les grandes collections publiques ou privées. À sa mort, Albert Londe lègue par exemple à la Société française de photographie un ensemble de près de 2 000 images, dûment cataloguées. En 1938, Georges Potonniée, archiviste de ce qui constitue le plus ancien fonds français de photographies historiques, et auteur de plusieurs ouvrages d'histoire de la photographie, ne retrouve qu'un peu moins de 300 clichés – dont la moitié, « ne présentant pas d'intérêt particulier, [est] supprimé[e]⁴⁰ ». À peu près

³⁹. Voir ci-dessous, fig. 5, p. 68.

⁴⁰. Note manuscrite attribuée à Georges POTONNIÉE, datée de 1938, sur la page de garde du *Répertoire* d'Albert Londe (collection SFP).

absentes, jusque dans les années 1980, du marché de la photographie ancienne, ces images longtemps considérées comme sans valeur ne réapparaissent que depuis peu, dans le cadre de la vente d'archives familiales ou de la redécouverte de fonds locaux⁴¹.

Cette résurgence récente, dispersée et aléatoire constitue à l'évidence un obstacle pour la recherche, qui amène là aussi à se contenter d'un type d'examen qui tient plus du coup de sonde que de la fouille systématique. Les multiples découvertes qu'il m'a été donné d'effectuer au cours de mes investigations, si elles satisfont l'enquêteur, doivent aussi l'inciter à une grande modestie : dans l'état encore trop lacunaire du savoir en histoire de la photographie, le hasard et la chance sont les atouts de chaque chercheur. Pour cette raison même, aucun historien n'est à l'abri d'une mise en défaut que pourrait apporter, demain, l'apparition d'une image nouvelle, qui obligerait à reconsidérer les certitudes apparemment les mieux établies. Mes propres recherches m'ayant amené plus d'une fois à revenir sur certains résultats que je croyais acquis, je ne peux que proposer ce travail sous le sceau du provisoire, et souhaiter qu'on lise, derrière l'assurance d'affirmations que je pense aujourd'hui fondées, un point d'interrogation invisible – dicté moins par la prudence que

⁴¹. Voir par exemple : S. SAUVADON, B. FERET, *Fonds photographique Jules Bonnel (1864-1935)*, Archives départementales de l'Ardèche, 1998.

par la confiance dans les progrès de la recherche.

Trois fonds iconographiques, présentant des caractéristiques de constitution opposées, ont fait l'objet d'un examen approfondi : celui de la Société française de photographie, pour le mode très particulier de sélection des images qui le définit (historiquement homogène à l'appréhension de la pratique photographique, et reposant sur des critères, soit de mérite opératoire ou artistique, soit d'intérêt expérimental ou scientifique⁴²). À l'inverse, les collections du département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, par le biais du dépôt légal, mais aussi grâce à une politique d'acquisitions encyclopédique⁴³, présentent un ensemble iconographique plus ouvert, dont l'ampleur a permis d'étendre la recherche à des groupes d'images oubliées des histoires de la photographie⁴⁴. La collection privée Sirot-Angel, second

⁴². Fondée en 1854, la SFP a fonctionné pendant la période qui m'occupe sur le mode d'une académie scientifique. Au fil des années, ont été conservés les témoignages d'expérimentations ou les images considérés en leur temps comme les plus remarquables.

⁴³. Cf. Sylvie AUBENAS, "Le petit monde de Disdéri. Un fonds d'atelier du Second Empire", *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, p. 29.

⁴⁴. Il me faut remercier ici chaleureusement Sylvie Aubenas pour m'avoir permis, d'abord à l'occasion de la préparation commune d'une exposition (cf. A. GUNTHER, S. AUBENAS, *La Révolution de la photographie instantanée*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996), puis dans le cadre d'une collaboration plus ouverte, d'avoir l'accès le plus aisé aux infinies richesses de la Bibliothèque nationale de France (voir notamment, dans l'ouvrage cité, l'article de S. AUBENAS : "L'instantané photographique dans les collections du département des Estampes et de la photographie", p. 11).

fonds rassemblé par Georges Sirot⁴⁵, qui fut le premier collectionneur français à s'être intéressé à la photographie documentaire, et qui avait notamment rassemblé de nombreux albums d'amateurs de la fin du XIXe siècle, a complété utilement l'aperçu fourni par les deux premiers ensembles. D'autres sources – archives familiales, collections privées ou fonds documentaires d'institutions éducatives ou scientifiques – ont fait l'objet d'investigations plus ponctuelles, mais souvent heureuses. En revanche, certaines collections ont échappé à l'enquête, comme celle du Musée français de la photographie, qui réunit également un grand nombre d'albums d'amateurs, actuellement en cours d'inventaire. Au total, le corpus examiné s'est révélé d'une richesse souvent insoupçonnée, y compris sur le plan de la qualité formelle – dont le peu d'intérêt qu'il avait jusqu'alors suscité pouvait *a priori* faire douter. À cet égard, un regret doit être souligné : les premiers résultats de l'enquête ayant démontré une évolution rapide, pour certaines périodes, de la sensibilité des procédés, il a fallu se résoudre à n'exploiter que les images strictement datées ou datables – et à exclure nombre d'épreuves intéressantes.

Résultat du tri hasardeux de l'histoire, l'ensemble constitué par les images conservées présentait cependant d'inévitables

⁴⁵. Après la vente de sa première collection en 1955 à la Bibliothèque nationale de France.

lacunes. Aussi a-t-il été tenu le plus grand compte de deux autres types de sources : les photographies reproduites au sein des ouvrages et périodiques publiés, y compris par l'intermédiaire de la gravure manuelle, généralement peu mises à profit par les approches de type iconographique ; enfin les descriptions ou évocations d'images mentionnées par les textes. Inclure ces deux catégories au titre du corpus iconographique imposait des précautions spécifiques. Pour l'illustration gravée des années 1880-1890, par exemple, il faut non seulement prendre en considération les éventuelles modifications apportées par l'intervention du dessinateur, comme le traitement des flous de bougé, mais aussi le fait que recourir à la gravure, alors qu'existent déjà d'autres moyens de reproduire les images photographiques, traduit souvent l'imperfection formelle de l'épreuve copiée. Les importants défauts d'aspect des premiers instantanés, trop peu contrastés ou tachés, les excluent en effet de la reproduction par l'héliographie, que son coût élevé fait réserver aux tirages irréprochables. Gommant ces défauts, le passage par le dessin permet d'exploiter la valeur démonstrative des clichés, mais produit des images qu'on pourrait dire semi-virtuelles, à mi-chemin des possibilités opératoires effectives du médium et d'une iconographie à fonction programmatique. Au sein d'un même ouvrage, il n'est donc jamais innocent de faire appel à l'une ou l'autre technique de reproduction : la partition de l'illustration de l'ouvrage

de Josef-Maria Eder, *Die Moment-Photographie*⁴⁶, fournit par exemple une information très concrète sur la qualité des images, et permet d'affiner l'interprétation des capacités techniques du support.

Les mentions d'images au sein des textes ont souvent fait l'objet d'un emploi naïf par maints historiens de la photographie qui, en l'absence d'épreuves conservées, en reprennent purement et simplement le contenu informatif, sans renseigner le lecteur sur la spécificité de la source utilisée. Un autre parti pris a été retenu ici : étant donné l'importante capacité de circulation de ces énoncés, et le fait qu'ils produisent dans l'imaginaire et la pratique des contemporains des effets qui ne sont pas moindres que les épreuves réellement observées, il paraît indispensable de les analyser comme un corpus méta-iconographique, autrement dit de les prendre en compte au même titre qu'un ensemble d'images – à la condition de ne pas occulter leur caractère textuel, et de les soumettre au traitement critique qu'ils appellent, par une analyse attentive de leur contexte d'énonciation, et par la pondération des informations qu'ils véhiculent grâce aux témoignages du corpus conservé. Une distinction doit notamment être opérée entre la mention d'épreuves réalisées ou aperçues par le rédacteur, et l'évocation de sujets potentiels (différence qu'il

⁴⁶. J.-M. EDER, *Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft*, Halle, Wilhelm Knapp, 1886 (2e éd.).

n'est pas toujours aisé d'établir, pour des raisons qui tiennent à la vocation stratégique de ces énoncés, et qui conduisent fréquemment les auteurs à en dissimuler le caractère anticipatoire). À partir de quoi, on pourra tirer pleinement profit des descriptions proprement dites, la mention d'images virtuelles fournissant quant à elle d'irremplaçables informations sur l'état de la réception et sur l'horizon programmatique qu'élabore en son propre sein la pratique photographique.

La constitution des différents corpus une fois établie, deux méthodes complémentaires d'analyse des images ont été privilégiées. Chaque fois que c'était possible, les épreuves ont été soumises à un questionnement de type procédural, visant à reconstituer, au moins en partie, le cheminement de l'opérateur. Au-delà du décodage des modalités classiques de la prise de vue, ce type d'approche a par exemple permis d'apercevoir qu'une part essentielle de la gestion des contraintes objectives du médium résidait dans une détermination particulièrement inventive et habile des sujets, à laquelle on a été trop peu attentif. Ainsi, lorsque les futurs membres de la Société d'excursions des amateurs photographes (SEAP) retiennent en 1887 le site d'Argenteuil pour réaliser l'instantané d'une explosion, flirtant avec les limites des capacités de l'époque du gélatino-bromure d'argent, ont-ils soin de choisir une carrière de gypse, d'un blanc éclatant – sujet dont l'actinisme facilite la prise de vue à

vitesse élevée. Dans le contexte d'une technologie encore insatisfaisante, la réalisation d'images rapides ne se résume pas à résoudre l'équation : captation du mouvement/exposition brève, mais requiert, de la part du photographe, jusque tard dans le siècle, de procéder à un tri visuel préalable – autrement dit, de porter en permanence sur le monde un regard habité par les caractéristiques du médium, déterminé par la grille des paramètres techniques. Par l'examen procédural des épreuves, c'est ce regard qu'il s'agit de dégager.

Fondé sur une analyse comparative du corpus, un examen de ce type permet de retirer les informations les plus précises du document iconographique lui-même, envisagé comme vestige matériel d'une pratique. Les notions de support ou de format, de champ de netteté, l'éloignement ou la vitesse des sujets mobiles⁴⁷, les aspects du rendu photographique (netteté, contraste, densité) et le cas échéant les informations opératoires disponibles, requièrent ici la même attention que les traits stylistiques

⁴⁷. Pour tenter de produire une évaluation un peu plus précise du temps de pose, lorsque celui-ci est inconnu, que la simple appréciation au jugé, une méthode d'analyse a été élaborée ici, qui fournit de bonnes approximations, pour des images comportant des flous de bougé, lorsque les vitesses de déplacement des mobiles peuvent être estimées. Le temps de pose d'une photographie peut en effet être évalué à partir de la formule théorique : $LF/L'V = T$, où L représente la taille d'un objet servant de référence (par exemple la taille d'un homme) ; F, l'amplitude du flou du mobile de référence, mesuré sur l'image ; L', la mesure de la taille de référence sur l'image ; V, la vitesse estimée du mobile de référence, ramenée à un déplacement longitudinal (et le cas échéant corrigée par la prise en compte de l'angle de déplacement) ; T, le temps de pose. La difficulté de cette méthode

de chaque épreuve – dans la mesure où les options esthétiques des opérateurs apparaissent (au moins pendant la période des plus importantes évolutions procédurales du médium, qui s'étend jusqu'au début du XXe siècle) comme rigoureusement indexées sur l'état des possibles technologiques.

En second lieu, l'observation des images a été systématiquement rapportée aux énoncés, prescriptions et commentaires des textes de l'époque. Par-delà l'évidence qu'une photographie s'inscrit dans un contexte de déterminations qui déborde largement du strict cadre iconographique, seule la prise en compte de l'appréciation contemporaine pouvait permettre de comprendre *ce qu'on voyait* dans ces clichés – objet primordial de l'enquête. Ce type d'approche, qui consiste à juger d'une image par ses effets, s'imposait tout particulièrement dans le cas des essais d'instantanés, étant donné que nombre de sujets, clairement perçus par les contemporains comme des “tours de force” (par exemple la traduction réaliste de la surface d'un cours d'eau), se sont ensuite inéluctablement déplacés, au fur et à mesure des progrès de la technologie photographique, du site de l'exception

réside dans l'appréciation, généralement approximative, des différents éléments de l'équation, en particulier la vitesse du déplacement (la marche à pied varie par exemple, selon les allures, de 1 à 2 mètres par seconde). En pratique, les résultats fournis, sur la base d'un examen attentif de détails agrandis, ne peuvent être qu'indicatifs, mais donnent toutefois un ordre de grandeur relativement précis, qui permet d'affiner l'analyse.

à celui de la banalité, et ont par conséquent perdu toute pertinence identifiable pour un spectateur non averti.

Le découpage de la présente étude suit un déroulement chronologique. Les trois premiers chapitres, consacrés à la période qui s'étend de l'origine à l'émergence de la combinaison gélatino-alcaline, détaillent la mise en place conjointe de la photographie rapide, dans la pratique, et du paradigme de l'instantané, dans l'imaginaire. Les deux chapitres suivants décrivent la constitution de l'esthétique de la photographie instantanée proprement dite. Ce travail présentant le résultat de plusieurs années de recherche, les nombreux concours et contributions que j'ai été amené à solliciter me font obligation de préciser que certains développements, notamment dans le dernier chapitre, s'appuient sur l'acquis de conclusions formulées à l'occasion de publications antérieures, et en particulier de deux travaux effectués en collaboration : un ouvrage dédié au photographe Albert Londe⁴⁸, et une exposition précisément consacrée à la question de l'instantanéité entre 1880 et 1900⁴⁹.

Si je revendique la paternité des hypothèses de recherche qui sont à l'origine de la seconde partie de *L'Instant rêvé*, non

⁴⁸. D. BERNARD, A. GUNTHER, *L'Instant rêvé. Albert Londe, op. cit.*

⁴⁹. A. GUNTHER, S. AUBENAS, *La Révolution de la photographie instantanée, op. cit.*

moins que celles qui ont permis d'élaborer l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, dont on retrouvera ici la trace, il est clair que celles-ci n'auraient pu trouver leur vérification sans l'aide précieuse de Denis Bernard et de Sylvie Aubenas, qui se trouvent par là même associés à cette thèse. C'est également le cas de plusieurs autres chercheurs, notamment ceux rassemblés autour de la Société française de photographie, dont l'apport a plus d'une fois été crucial. J'ai plaisir à les remercier ici pour leur active collaboration, qui contribue à faire de ce travail, plutôt que l'expression d'une investigation solitaire, le miroir d'un champ de recherches dont les pages qui suivent pourront, je l'espère, faire apercevoir la fécondité.

Chapitre premier

DAGUERRE OU LA PROMPTITUDE

La question de la réduction du temps de pose fait une entrée remarquable sur la scène de l'histoire de la photographie, puisque c'est elle qui détermine l'acte d'association conclu en 1829 entre Nicéphore Niépce (1765-1833) et Louis Daguerre (1787-1851), dix ans avant la divulgation du daguerréotype. En l'état actuel des publications, cette collaboration reste apparemment difficile à comprendre. Selon l'expression de Bernard Marbot, qui résume un large consensus : « L'apport de Niépce s'y révèle considérable, celui de Daguerre, dérisoire¹. » Apprécier de la sorte la contribution de Daguerre rend évidemment obscures les raisons qui ont pu pousser l'inventeur à aliéner sa découverte. D'après Raymond Lécuyer, le chercheur vieillissant, découragé par l'échec de la présentation de ses héliographies en Angleterre, se jette dans les bras du directeur

¹. Bernard MARBOT, "Sur le chemin de la découverte", in Jean-Claude LEMAGNY, André ROUILLE (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 17.

du Diorama « plus jeune que lui, très répandu, habile et actif² ». S'en tenir là serait oublier l'élément majeur qui a suscité l'acte d'association, et que donne clairement à lire la correspondance des deux hommes.

“L'unique difficulté”

Le 4 octobre 1829, Niépce écrit au graveur François Lemaître (1797-1870) pour l'avertir qu'il vient d'envoyer à Daguerre un « point de vue d'après nature », réalisé à l'aide de la *camera obscura* et exécuté « de la chambre où [il] travaille à la campagne³ » (autrement dit, une épreuve que l'on peut imaginer visuellement proche du célèbre “Point de vue du Gras” de 1827⁴, voir *fig. 1 et 2*). Jusqu'alors, l'inventeur n'avait communiqué à Daguerre qu'une copie de gravure : c'est la première vue à la chambre qu'aperçoit le directeur du Diorama. Appelé à se prononcer, celui-ci critique d'abord un contraste trop important, puis fait cette remarque décisive : « Il y a aussi apparence que votre effet n'est pas resté le même tout le temps qu'il a fallu pour le fixer, puisque le soleil semble avoir parcouru de sa droite à sa

². Raymond LÉCUYER, *Histoire de la photographie*, Paris, Baschet, 1945, p. 23.

³. Lettre de Nicéphore NIÉPCE à François Lemaître, 4 octobre 1829, in Toritchan Pavlovitch KRAVETS (éd.), *Documentii po istorii izobretenia fotografii...*, Moscou, Leningrad, Nauka, 1949, p. 283-284.

⁴. Cf. Helmut GERNSEIM, “La première photographie au monde” (traduit de l'anglais par I. Gernsheim), *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, p. 6-25.



Fig. 1 (*en haut*). Nicéphore Niépce, "Point de vue du Gras", héliographie sur étain, 1827, 16,6 x 20,2 cm (coll. Austin).

Fig. 2 (*en bas*). *Id.*, reproduction retouchée par H. Gernsheim.

gauche [*sic*]; cela rendrait impossible toute impression d'images d'après nature⁵.» Daguerre fait-il preuve d'une sévérité excessive⁶? Par chance – et cas rarissime dans la toute première histoire de la photographie – nous disposons d'une seconde appréciation, celle de François Lemaître, qui a vu cette épreuve chez Daguerre, et fait part d'un jugement semblable : « Nous avons remarqué que les deux faces de la maison, qui doivent être dans la nature parallèles et opposées, se trouvent dans votre sujet éclairées en même temps, cela est un contresens d'effet [...]; nous avons attribué cette circonstance à la durée de l'opération, pendant laquelle le soleil a nécessairement dû changer de direction⁷. »

Quel était le temps de pose requis pour réaliser une héliographie à la chambre ? Niépce lui-même ne l'a jamais précisé. Si la question le préoccupe, comme en témoignent les nombreux essais d'amélioration de ses dispositifs optiques⁸, il n'en manifeste pas explicitement le souci⁹. En 1839, sur la base de rensei-

⁵. Lettre de Louis DAGUERRE à N. Niépce, 12 octobre 1829, in T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 286.

⁶. C'est ce que pense Paul JAY, qui trouve « cette franchise un peu raide », dure, presque brutale (*Niépce. Genèse d'une invention*, Société des amis du musée Nicéphore-Niépce, Chalon-sur-Saône, 1988, p. 182, 184).

⁷. Lettre de F. LEMAÎTRE à N. Niépce, 12 octobre 1829, in T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 289.

⁸. Cf. Jacques ROQUENCOURT, «Daguerre et l'optique», *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 27-32.

⁹. Voir notamment P. JAY, «Temps de pose», *op. cit.*, annexe XI, p. 263.

gnements fournis par Daguerre, Jean-Baptiste Biot (1774-1862) mentionne une durée d'exposition de deux à trois jours, et François Arago (1786-1853), dans sa communication à l'Assemblée nationale, une durée de 10 à 12 heures¹⁰. Les reconstitutions expérimentales récentes du procédé au bitume de Judée suggèrent des temps de pose correspondants, compris entre 12 et 18 heures, qui nécessitent en effet une exposition répartie sur au moins deux jours¹¹.

Il n'est pas sans intérêt que la constatation relative au déplacement du soleil ait été le fait d'un peintre et d'un graveur. D'après les documents que nous possédons, l'inventeur de l'héliographie, attentif à de nombreux problèmes, comme l'inversion des valeurs de ses images, n'avait jamais prêté attention à

¹⁰. Arago accompagne cette indication de la reprise de la critique de 1829 : « C'est que, pendant de si longs intervalles de temps, les ombres portées se déplaçaient beaucoup ; c'est qu'elles passaient de la gauche à la droite des objets ; c'est que ce mouvement, partout où il s'opérait, donnait naissance à des teintes plates, uniformes » (François ARAGO, *Rapport sur le daguerréotype...*, Paris, Bachelier, 1839, p. 19).

¹¹. De nombreux essais de reconstitution du procédé au bitume de Judée ont eu lieu depuis ceux d'Abel NIÉPCE de SAINT-VICTOR en 1853 (*Recherches photographiques...*, Paris, A. Gaudin, 1855). La plupart de ces essais fournissent un faisceau d'indications concordantes, qui situent le temps de pose entre 12 heures (Henry Baden PRITCHARD, "A Fragment of History...", *Photographic News*, 23 mai 1884, p. 326), 14 heures (Joel Snyder, éléments communiqués à l'auteur) et 18 heures (Jacques Roquencourt, éléments communiqués à l'auteur), dans des conditions de prise de vue similaires à celles du "Point de vue du Gras". Souvent citées, les indications fournies par les expérimentations de Jean-Louis Marignier, qui obtient des temps de pose de 40 à 60 heures, soit environ cinq jours (cf. J.-L. MARIGNIER, Michel ELLENBERGER, "L'invention retrouvée de la photographie", *Pour la Science*, n° 232, février 1997, p. 42), représentent une exception dans ce corpus.

celui, pourtant bien visible sur le “Point de vue du Gras”, du mouvement des ombres, et, partant, du réalisme du modelé et de la perspective aérienne. Suggérée par Daguerre, la question de la durée de l’exposition est d’abord le fruit d’un souci esthétique, dans le cadre d’une représentation réaliste – impératif logique de la part d’un peintre dont l’œuvre tout entier s’inscrit sous le signe du trompe-l’œil¹² (voir fig. 3 et 4). Soulignant le défaut visuel majeur des épreuves de Niépce, le directeur du Diorama en indique immédiatement le remède : une réduction du temps de pose. « Le plus de temps que l’on puisse mettre serait quinze minutes¹³ », affirme-t-il, fixant implicitement le programme des recherches à venir.

Datée du 23 octobre, la réponse de Niépce admet pleinement l’objection formulée par Daguerre et Lemaître : « Cet inconvénient, je l’avoue, est grave, et cependant il m’est impossible de l’éviter avec un appareil aussi défectueux que le mien¹⁴. » Riposte à la durée d’exposition mentionnée par Daguerre, et pour la première fois, Niépce fournit une indication de temps de pose : « Ce qu’il y a de certain, c’est qu’il m’est arrivé d’obtenir avec la

¹². Cf. Bates LOWRY, Isabel BARRET-LOWRY, *The Silver Canvas. Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1998, p. 1-8.

¹³. Lettre de L. DAGUERRE à N. Niépce, *loc. cit.*

¹⁴. Lettre de N. NIÉPCE à L. Daguerre, 23 octobre 1829, *ibid.*, p. 291.



Fig. 3 (*en haut*). L. Daguerre (attr.), croquis d'un décor pour l'opéra "Aladin", dessin, vers 1820-1822 (coll. Bibl. de l'Opéra de Paris).
Fig. 4 (*en bas*). *Id.*, "Un effet de brouillard et de neige vu à travers les ruines d'une colonnade gothique", huile sur toile, 1826, 102 x 154 cm (coll. G. Lévy).

chambre noire un résultat satisfaisant dans l'espace de 30 minutes¹⁵. » Durée qui paraît surprenante, eu égard à la lenteur constatée des procédés aux résines. Mais la phrase est ambiguë : l'inventeur n'y emploie pas le terme "héliographie" – il s'agit vraisemblablement d'un essai plus ancien de son procédé au muriate d'argent (que Niépce avait abandonné principalement en raison de l'inversion des valeurs). L'expression « il m'est arrivé » renvoie par ailleurs au caractère aléatoire de la pratique photographique des premiers temps, où une réussite ponctuelle ne garantit jamais la reproductibilité de l'opération. Qu'elle soit due au hasard ou à une manipulation heureuse, une durée aussi brève ne sera en tout cas jamais reproduite dans le cadre ultérieur de la collaboration Niépce-Daguerre.

Quoi qu'il en soit, l'argument a porté. Soucieux de montrer à son correspondant qu'il mesure comme lui l'enjeu de la question, Niépce surenchérit : « En résumant ce que je viens de dire, *l'unique difficulté* qui se présente se réduirait, selon moi, à restreindre la production de l'effet dans un espace de temps moindre que celui que vous avez déterminé ; ce qui dépendrait presque entièrement de la perfection de la chambre obscure¹⁶. » Le peintre et décorateur Louis Daguerre fait depuis longtemps

¹⁵. *Ibid.*

¹⁶. Lettre de N. NIÉPCE à L. Daguerre, 23 octobre 1829, *op. cit.*, p. 292 (je souligne).

un usage assidu de cet auxiliaire du dessin. Auteur d'améliorations importantes sur l'optique de son propre appareil, il en a vanté le « perfectionnement » à Niépce dans ses précédents courriers. L'optimisme du chercheur bourguignon repose tout entier sur la certitude que la solution du problème réside dans l'amélioration de l'outil de prise de vue. Dès lors, la collaboration entre les deux hommes peut être envisagée de façon concrète, et Niépce termine logiquement sa lettre sur cette offre : « Je vous propose donc, Monsieur, de coopérer avec moi au perfectionnement de mes procédés héliographiques et de leurs différents modes d'application¹⁷. »

C'est ce qui explique que l'acte d'association, établi sur ces prémices et signé le 14 décembre 1829, prescrit, à l'article 6, l'obligation pour Daguerre de révéler « le principe sur lequel repose le perfectionnement qu'il a apporté à la chambre noire¹⁸ ». Seul apport positif exigé par le contrat du directeur du Diorama, celui-ci constitue le moyen envisagé à ce moment par Niépce pour obtenir une diminution du temps de pose et améliorer sa découverte. Cet espoir ne tardera pas à être déçu, mais au jour de la signature, pas plus Niépce que Daguerre n'imaginent que l'objet de leur quête demandera encore une dizaine d'années de

¹⁷. *Ibid.*

¹⁸. "Bases du traité provisoire", in Isidore NIÉPCE, *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype*, Paris, Astier, 1841, p. 32.

recherches avant de pouvoir être présenté au public. Faut-il soupçonner Daguerre d'une quelconque déloyauté, comme le suggèrent la majorité des lectures historiques, appuyées sur la longue série des pamphlets visant à "réhabiliter" Niépce¹⁹? Il n'y a aucune raison de le faire; simplement, à la date du 14 décembre 1829, aucun des deux associés ne connaît exactement l'état des recherches de l'autre: leur confiance est le fruit de l'optimisme parfois imprudent de leurs missives, et de l'ambiguïté de certaines formulations. Niépce n'a-t-il pas affirmé qu'il pouvait réaliser une épreuve (ce que Daguerre pouvait lire comme: une héliographie) en 30 minutes? Quand, le 15 novembre, le directeur du Diorama informe son correspondant qu'il vient de mettre au point un appareil dont «la force, comparée à toutes les chambres obscures connues, [...] est comme de 1 à 3²⁰», nul doute que, pour les deux expérimentateurs, en proie à une illusion qui deviendra courante en matière de réduction du temps de pose, la solution paraisse toute proche. En témoigne le contrat d'association lui-même, dont de nombreuses clauses fixent déjà les modalités de la tenue des comptes et de la répartition des bénéfices (articles 9, 10, 11, 12 et 14).

¹⁹. Inaugurée dès 1841 par Isidore NIÉPCE (*op. cit.*), cette tradition s'est poursuivie jusqu'à nos jours, avec par exemple l'étrange paraphrase de la correspondance Niépce-Daguerre publiée en 1988 par P. JAY (*op. cit.*).

²⁰. Lettre de L. DAGUERRE à N. Niépce, 15 novembre 1829, in T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 301. Là encore, la formule est ambiguë: cf. J. ROQUENCOURT, *loc. cit.*, p. 33.

Le mot « promptitude » est probablement le terme qui revient le plus souvent sous la plume de Daguerre dans sa correspondance avec Niépce – à qui il fera rapidement partager sa préoccupation. Dès la première rencontre des deux hommes à Paris, au mois d'août 1827, au cours de laquelle Daguerre montre à Niépce ses essais portant sur les substances phosphorescentes, l'inventeur de l'héliographie note la grande différence des deux procédés, mais remarque : « Le sien a quelque chose de merveilleux, et dans les effets d'une promptitude qu'on peut comparer à celle du fluide électrique²¹. » Après la signature du contrat d'association, le souci de la réduction du temps de pose scande les courriers de Daguerre à la manière d'un objectif *sine qua non* : « Cela m'a conduit ensuite à une application des plus intéressantes puisqu'elle nous conduit à une grande promptitude » (lettre du 26 février 1830) ; « Nous n'avons fait depuis ce temps aucun pas vers la promptitude, et il est impossible de pouvoir opérer sans cela » (lettre du 9 octobre 1830) ; « Je suis enchanté d'apprendre que vous êtes parvenu à augmenter la promptitude, car nous ne pouvons rien sans cela » (lettre du 4 janvier 1831) ; « Je regrette, mon cher Monsieur Niépce, de n'avoir rien à vous dire sur la promptitude, mais j'espère bien que nous ferons à cet égard quelques progrès » (lettre du 23 août

²¹. Lettre de N. NIÉPCE à Isidore, 4 septembre 1827, in Victor FOUQUE, *La Vérité sur l'invention de la photographie...*, Chalon-sur-Saône, Librairie Ferran, 1867, p. 142.

1832)²². Lorsque Niépce omet de préciser la durée de l'exposition, il se fait immédiatement rappeler à l'ordre : « Quant à l'essai sur [la planche d'étain], comme vous ne m'aviez pas dit le temps qu'il a fallu pour le produire, ce procédé ne serait à étudier qu'autant qu'il y aurait espoir de promptitude, autrement cela offre peu d'intérêt » (lettre du 10 février 1832)²³. De fait, les priorités des deux chercheurs ne s'accordent pas toujours : Daguerre préférera faire état d'un essai prometteur sur le plan du temps de pose, alors même que celui-ci présente des défauts rédhibitoires aux yeux de Niépce, comme l'inversion des valeurs et l'absence de fixage²⁴.

À quoi correspond l'objectif initialement fixé par Daguerre de 15 minutes, et plus généralement son obsession de la durée d'exposition ? Il existe deux réponses complémentaires. La première, le désir d'une bonne reproduction de la distribution des ombres, essentielle au réalisme de l'image, n'est pas qu'une visée de circonstance : leitmotiv de Daguerre, elle constitue également un élément clé de la défense du daguerréotype dans la plupart des comptes rendus qui lui seront consacrés, en particulier chez Arago, qui en fait le premier argument en sa faveur (« Les plus faibles rayons modifient la substance

²². In T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 335, 361, 363, 399.

²³. *Ibid.*, p. 382.

²⁴. Cf. lettre de L. DAGUERRE à N. Niépce, 21 mai 1831, *ibid.*, p. 373-374.

du daguerréotype. L'effet se produit avant que les ombres solaires aient eu le temps de se déplacer d'une manière appréciable²⁵»). De fait, le souhait d'une représentation vériste, envisagée d'abord à l'endroit des objets inanimés, puis du portrait, enfin étendue aux sujets en mouvement, restera l'un des plus puissants mobiles de la réduction du temps de pose – jusqu'à ce que l'apparition effective de l'instantané mette un terme, par excès, à cette préoccupation.

Mais il existe une seconde raison, qui est l'expression d'une intuition commerciale. Quel que soit l'intérêt de principe de la découverte de Niépce, Daguerre estime qu'au-delà d'une certaine durée d'exposition, le procédé ne rencontrera pas le succès escompté : « Dans l'état où en sont les arts présentement, écrit-il dans sa lettre du 12 octobre 1829, il ne faut pas arriver à demi, car le moindre perfectionnement fait souvent oublier son premier auteur²⁶. » Peu après la mort de Niépce, alors que Daguerre a repris ses expérimentations en collaboration avec son fils, Isidore, il précise encore une fois la relation qu'il établit entre temps de pose et réussite commerciale : « Dans l'état où nous en sommes, il faut convenir que la reproduction est encore bien limitée puisqu'il faut toujours 3 ou 4 heures. Il n'en serait pas de même si nous avions une plus grande promptitude ;

²⁵. F. ARAGO, *op. cit.*, p. 23.

²⁶. In T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 286.

le succès ne serait pas douteux²⁷. »

Pleinement justifiée, comme le prouvera la suite de l'histoire de la photographie, cette intuition n'en est pas moins curieuse, compte tenu de la nouveauté du procédé, et donc de l'absence de tout terme de comparaison susceptible d'établir une échelle de durée. On l'a vu, l'inventeur de l'héliographie n'avait pas spontanément considéré la faible sensibilité du bitume de Judée comme un handicap majeur. Pour Daguerre au contraire, tout se passe comme s'il disposait d'un concept *a priori* de l'enregistrement photographique, en fonction duquel orienter ses recherches. On peut supposer que le directeur du Diorama, habitué des curiosités optiques et témoin du vif intérêt que leur porte le public, imagine pour ce nouveau procédé une rapidité d'exécution qui rende l'opération quasi surnaturelle, proche d'un tour de magie – hypothèse en partie confirmée par la constance avec laquelle les premiers comptes rendus de l'invention souligneront la dimension « merveilleuse » du daguerréotype. Ce second motif, complémentaire du premier, que l'on pourrait dénommer “tropisme magique de la photographie”, demeurera lui aussi une constante du discours sur l'instantané.

Premiers documents d'une interrogation sur le temps de

²⁷. Lettre de L. DAGUERRE à Isidore Niépce, 27 décembre 1834, *ibid.*, p. 428.

pose, les courriers de Daguerre à Nicéphore puis à Isidore Niépce forment les témoins précieux d'une évolution de cette réflexion. Déjà, s'y manifeste le caractère toujours croissant du souci de réduction : de 15 minutes en 1829, l'objectif est passé au tiers en 1831 (« Je vous le répète, il est impossible d'avoir un résultat convenable dans [la chambre noire] s'il n'est pas produit en moins de 5 minutes²⁸ »). Mais que peut signifier une indication de durée, isolée des autres paramètres de la production de l'image ? Progressivement, les lettres de Daguerre font apparaître des descriptions plus détaillées, mentionnant différentes conditions de réalisation (« J'ai obtenu [...] des résultats de promptitude satisfaisants, c'est-à-dire en moins de trois minutes dans [la chambre noire], des [gravures] au [soleil] en 1 minute, et dans le microscope en 2 minutes²⁹ »). Enfin apparaît en 1835 une évaluation *relative* du temps de pose : « J'ai pu apprécier la différence qu'il y avait entre les deux moyens, c'est-à-dire soixante fois plus de promptitude³⁰. » Caractérisant la différence entre deux procédés (en l'occurrence, le second procédé élaboré dans le cadre de la collaboration Niépce-Daguerre, à base de résidu d'essence de lavande, mis au point

²⁸. Lettre de L. DAGUERRE à N. Niépce, 17 décembre 1831, *ibid.*, p. 377.

²⁹. *Id.*, 21 mai 1831, *ibid.*, p. 373-374.

³⁰. Lettre de L. DAGUERRE à I. Niépce, 5 octobre 1835, *ibid.*, p. 437.

en 1832, plus rapide que l'héliographie au bitume de Judée³¹, et le futur daguerréotype), cette proportion exprime une évaluation globale, à paramètres constants, de leur sensibilité, et témoigne à la fois d'une meilleure compréhension du phénomène photosensible et d'une appréciation plus fine de sa manifestation en termes de durée d'exposition. En outre, la proportion indiquée par Daguerre (qui sera notamment reprise dans le contrat d'association signé avec Isidore Niépce en 1837³²) comporte une dimension emblématique. Dans la mesure où le chiffre soixante correspond au nombre de minutes qu'il y a en une heure, il est aisé de traduire cette formule par : là où il fallait une heure aux procédés aux résines, le daguerréotype ne demande qu'une minute. Ce passage de l'heure à la minute, ce saut d'une unité qui fournit l'échelle manifeste du "perfectionnement" apporté, constitue lui aussi la première apparition d'un futur *topos* de la réduction du temps de pose, dont la reprise accompagnera systématiquement les progrès des procédés photographiques – minute, seconde, dixième puis centième de seconde, jusqu'aux fractions infinitésimales de la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey.

³¹. Cf. J.-L. MARIGNIER, "L'analyse expérimentale des travaux de Niépce", *Pour la science*, n° 232, février 1997, p. 41.

³². Cf. I. NIÉPCE, *op. cit.*, p. 53.

Le saut de l'image latente

Pour atteindre cet objectif, il fallait opérer une modification radicale des conditions même de l'obtention de l'image – modification sans laquelle la photographie que nous connaissons ne serait jamais née. Quelles étaient alors les données photochimiques du problème ? Les propriétés d'altération à la lumière de plusieurs composés argentiques étaient connues de longue date. De nombreuses expériences d'impression par contact avaient été pratiquées depuis la fin du XVIII^e siècle, et plusieurs chercheurs avaient imaginé que l'on pouvait fixer par un tel moyen l'image projetée dans la *camera obscura*. Mais tous s'étaient heurtés à cette difficulté : parmi l'ensemble des substances photosensibles, il n'en existe aucune qui puisse être altérée en moins de quelques heures par la très faible luminosité de la chambre noire³³. En choisissant une résine de préférence à un sel d'argent, Niépce ne modifiait pas les données du problème. Sa collaboration avec Daguerre aura certes pour effet d'améliorer la sensibilité initiale de l'héliographie : avec le procédé à l'essence de lavande, « il ne faut pas moins de sept ou huit

³³. « The images formed by means of a camera obscura have been found too faint to produce, in any moderate time, an effect upon the nitrate of silver », Humphry DAVY, "An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass..." *Journals of the Royal Institution of Great Britain*, vol. 1, juin 1802, cit. in Geoffrey BATCHEN, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge (Ma), Londres, MIT Press, 1997, p. 27.

heures pour une vue, et à peu près trois heures pour les objets très éclairés par le soleil et d'ailleurs très clairs de leur nature³⁴. » Mais les deux chercheurs atteignent ce faisant les limites du possible – du moins à l'intérieur du schéma consistant à obtenir une altération immédiate de la surface sensible.

Le pas suivant sera accompli par Daguerre qui, le premier, imagine la possibilité d'un *intervalle* entre la prise de vue et le fixage de l'image, occupé par une opération chimique d'*amplification* de la réaction photosensible : un renforcement de l'impression trop faible de la chambre noire, une multiplication de l'information optique de l'ordre de plusieurs millions de fois³⁵ – bien plus que ce qu'aurait pu permettre toute amélioration de la substance photogénique elle-même. Il s'agit de la découverte de l'image latente, et du principe corollaire du développement. Fondée sur un état d'invisibilité de l'image, cette opération d'après-coup représente un haut degré d'abstraction et de maîtrise du processus photochimique, qui transfère l'essentiel de la question de la sensibilité du support sensible à l'agent révélateur,

³⁴. L. DAGUERRE, "Modifications apportées au procédé de Monsieur Niépce", *op. cit.* p. 48.

³⁵. « Cette transformation [révéler l'image latente invisible] s'effectue grâce à un agent chimique donneur d'électrons, le révélateur, dont le rôle est d'amplifier de quelques atomes à plusieurs milliards (nombre des ions Ag + dans un petit cristal de l'émulsion) les effets de l'exposition. », Jacqueline BELLONI-COFLER, Jean AMBLARD, Jean-Louis MARIGNIER, Mehran MOSTAFAVI, "La photographie révélée", *La Recherche*, n° 217, vol. 21, janvier 1990, p. 50-51 (cette description correspond aux capacités des révélateurs modernes).

et déplace le moment clé du processus du stade optique (l'enregistrement de l'information) au stade chimique (la formation de l'image). Comme la plupart des premiers progrès de l'enregistrement photographique, ce principe est découvert empiriquement, par tâtonnements successifs, sans donner lieu à une formulation explicite – ce pourquoi toutes les histoires de la photographie hésitent à en fixer la date. De l'aveu même de Daguerre, la découverte de l'agent révélateur définitif du daguerréotype, les vapeurs de mercure, ne sera effectuée qu'en 1835³⁶, quatre ans après le début de ses expérimentations sur la substance photosensible à laquelle s'appliquera ce développement : l'iode sur plaqué d'argent. « À cette époque, écrit-il, je ne savais pas que l'image existe sur l'iode avant d'être apparente, et j'attendais qu'elle se fût manifestée par la coloration de l'iode³⁷. »

³⁶. Cf. L. DAGUERRE, "Des procédés photogéniques considérés comme moyens de gravure", *Comptes rendus de l'Académie des sciences* (ci-dessous : CRAS), 1839, vol. 9 (séance du 30 septembre), p. 424.

³⁷. *Ibid.* Quoique les procédés aux résines reposent sur de tout autres réactions photochimiques (Niépce utilise, selon ses propres termes, un *dissolvant* après la prise de vue, pour nettoyer la plaque de la résine non durcie ; assimiler ce dissolvant à un révélateur, comme le fait P. JAY [*op. cit.*, p. 295] ne constitue pas une interprétation sérieuse du procédé), il faut toutefois noter que le procédé à l'essence de lavande débouche dès 1834 sur la première expérimentation d'un processus de développement, à l'aide des vapeurs de pétrole (cf. L. DAGUERRE, "Modifications apportées au procédé de Monsieur Niépce", *op. cit.*, p. 49). On peut également interpréter comme une première intuition, encore très incertaine, de la procédure du développement, une remarque d'un courrier de Daguerre daté du 9 octobre 1830 : « Je crois que le grand principe d'abrégé consiste à supprimer la pesanteur de l'air et le remplacer par un corps qui facilite la décomposition » (*in* T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 361).

Le développement de l'image latente est un bouleversement discret. Rien ne permet de penser que Daguerre, aux prises avec la mise au point des multiples étapes de son procédé, ait véritablement mesuré la portée de sa découverte. On peut constater que Jean-Baptiste Biot, dans sa tentative de description théorique de la formation de l'image daguerrienne³⁸, n'en fait pas mention, et qu'Arago, dans sa présentation du daguerréotype à l'Académie des sciences, le signale de manière strictement procédurale, sans en analyser le principe³⁹. Ce n'est qu'après la description du phénomène par William Henry Fox Talbot (1800-1877) en janvier 1841, à l'occasion de la mise au point du calotype, et grâce à l'intérêt soulevé par la question auprès des auteurs anglais, que commencent à apparaître en France les évocations de ce « fait extraordinaire⁴⁰ », qui « constitue toute l'économie de la photographie⁴¹ ». Selon les termes de

³⁸. Cf. Jean-Baptiste BIOT, "Sur les effets chimiques des radiations et sur l'emploi qu'en a fait M. Daguerre...", *Journal des Savants*, mars 1839 (notons au passage que l'absence de mention de la notion d'image latente dans ce texte, au demeurant fort bien documenté, montre la fragilité de l'hypothèse, formulée par certains auteurs, de l'aide apportée sur ce point par Biot à Daguerre). La première mention par Biot du phénomène est effectuée à l'Académie des sciences, le 4 janvier 1841, à l'occasion de son analyse des travaux d'Edmond Becquerel (*CRAS*, vol. 12, p. 109 ; je remercie Jacques Roquencourt de m'avoir signalé cette occurrence).

³⁹. F. ARAGO, *Rapport sur le daguerréotype*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰. LOUIS FIGUIER, "La Photographie", *Les Merveilles de la science*, Paris, Furne, Jouvot et Cie, t. III, 1869, p. 39.

⁴¹. LOUIS Désiré BLANQUART-ÉVRARD, *La Photographie. Ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1869, p. 13.

Talbot : « On met une feuille de papier dans la chambre obscure ; après quelques instants, on la retire. On l'examine, et l'on n'y voit aucune impression, pas même un léger commencement du tableau. Cependant le tableau y existe déjà dans toute sa perfection, mais dans un état d'invisibilité complète. Par des procédés faciles, que je ferai connaître, on fait apparaître le tableau comme par magie. C'est bien la chose la plus merveilleuse qu'on puisse voir ; et, la première fois que je l'ai vue, j'en ai été saisi d'une espèce d'étonnement⁴². »

Sur le plan phénoménologique, nul doute que cette apparition soudaine de l'image, aussi spectaculaire que mystérieuse, formera le modèle inconscient de bien des rêves d'instantanéité. Mais, sur le plan historiographique, probablement en raison de la complexité des mécanismes chimiques mis en œuvre, le développement demeure une étape obscure, trop souvent oubliée des histoires de la photographie, qui bornent leur curiosité aux principales modifications des surfaces sensibles – oubliant que leur corollaire indissociable, le choix de l'agent révélateur, constitue un élément tout aussi décisif des progrès de la réduction du temps de pose⁴³.

⁴². Lettre de William Henry Fox TALBOT à J.-B. Biot, 17 janvier 1841, lue pendant la séance du 1er février 1841, *CRAS*, vol. 12, p. 226-227 (la découverte de l'image latente par Talbot est datée du 7 septembre 1840. Le brevet du calotype sera déposé le 8 février 1841).

⁴³. Voir ci-dessous, p. 209-214.

Secret sur le portrait

Au moment de la divulgation du daguerréotype, selon les termes d'Arago, « dix à douze minutes sont à peine nécessaires, dans les temps sombres de l'hiver, pour prendre la vue d'un monument, d'un quartier de ville, d'un site. En été, par un beau soleil, ce temps peut être réduit de moitié⁴⁴. » Dans les notes rédigées postérieurement à la publication du procédé, l'astronome précise : « En général, on se montre peu disposé à admettre que le même instrument servira jamais à faire des portraits⁴⁵. »

Le caractère définitif du propos ne laisse pas de surprendre : dans le cadre d'une présentation destinée à déployer au maximum l'éventail des possibilités de la nouvelle technique, pourquoi exclure précisément celle du portrait ? Ne faut-il voir là qu'un énoncé de circonstance, qui trahit simplement le peu d'intérêt du savant pour le genre ? Rien n'est moins sûr. En décrivant avec précision les inconvénients de cette application

⁴⁴. F. ARAGO, *op. cit.*, p. 36-37. La note d'Arago de janvier 1839 mentionnait une durée de 8 à 10 minutes pour une prise de vue « en été et en plein midi » (*CRAS*, 1839, séance du 7 janvier, vol. 8, p. 4) : étant donné la date de l'annonce, il s'agit à l'évidence de données recueillies par Daguerre l'été précédent, en 1838. Les temps de pose indiqués en juillet par Arago s'accordent avec ceux détaillés par Daguerre dans sa "Description pratique des procédés du daguerréotype" (*Historique et Description des procédés du daguerréotype...*, *op. cit.*, p. 63), et témoignent par conséquent d'une légère amélioration de la sensibilité du procédé entre 1838 et 1839.

⁴⁵. *Ibid.*, p. 49.

du daguerréotype (« Pour que l'image naisse rapidement, c'est-à-dire pendant les quatre ou cinq minutes d'immobilité qu'on peut exiger et attendre d'une personne vivante, il faut que la figure soit en plein soleil ; mais en plein soleil, une vive lumière forcerait la personne la plus impassible à un clignotement continu ; elle grimacerait ; toute l'habitude faciale se trouverait changée⁴⁶ »), la suite du texte laisse clairement entendre qu'en cette matière, l'inventeur lui-même a procédé à de nombreux essais.

De fait, dès l'hiver 1835, alors que s'ouvrent à peine les potentialités du procédé à l'iode et au mercure, Daguerre, dans un courrier à Isidore Niépce, mentionne pour la première fois cette hypothèse, clairement liée au succès commercial de l'invention : « Cela nous donne, surtout si je parviens à avoir assez de promptitude pour le portrait, l'espoir de tirer un plus grand parti de la découverte⁴⁷. » Une lettre du 17 février 1838 témoigne de ses premières tentatives : « J'ai fait aussi quelques essais de portraits, dont un est assez bien réussi pour me donner le désir d'en avoir un ou deux dans notre exposition⁴⁸. » Récemment retrouvé, un portrait effectué par Daguerre et daté de sa main de 1837, sur un

⁴⁶. *Ibid.*

⁴⁷. Lettre de L. DAGUERRE à I. Niépce, 15 décembre 1835, in T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 440.

⁴⁸. *Ibid.*, p. 457.

format 1/8e de plaque, corrobore pleinement ces indications (*voir fig. 5*). L'image est faible, mais parfaitement nette : les mèches de cheveux en désordre du modèle (attestant du caractère expérimental de la prise de vue), par exemple, ne présentent quasiment aucun flou de bougé, et indiquent une exposition qui n'a pas dû se prolonger au-delà de deux à trois minutes.

En signalant l'utilisation d'écrans teintés en bleu pour atténuer l'éblouissement provoqué par l'éclairage solaire, la note d'Arago de 1839 constitue à la fois la preuve des multiples essais effectués par Daguerre, et un relevé de conclusions d'une expérimentation que celui-ci aura finalement jugée décevante sur le plan esthétique. En examinant les traits sévères de M. Huet, on devine que l'inventeur s'est heurté très tôt aux réactions de refus ou d'aversion des modèles qui constitueront l'accompagnement inséparable des premiers portraits daguerriens : aversion pour la ressemblance photographique, forme nouvelle qui ne correspondait pas aux canons du genre, et qui mettra plusieurs années à s'imposer, avec un succès social d'abord inversement proportionnel à la compétence des portraiturés en matière esthétique – aversion que le peintre Daguerre était peut-être le premier à partager.

Mais le jugement de goût suffit-il à expliquer que cette application du daguerréotype, malgré son état d'imperfection,

Fig. 5.
L. Daguerre,
"M. Huet. 1837",
daguerréotype,
5,8 x 4,5 cm
(coll. M.
Pagneux).



Fig. 6. *Id.*,
portrait
de jeune homme,
daguerréotype,
6,9 x 5 cm,
v. 1840,
(coll. BNF).



n'ait fait l'objet d'aucune présentation, fût-ce à titre expérimental ? Bien d'autres essais, comme celui d'une prise de vue de l'astre lunaire, dont on imagine aisément le caractère défectueux, n'en ont pas moins été montrés aux scientifiques ou aux journalistes, et ont suscité des descriptions enthousiastes, sur le mode prédictif couramment utilisé pour amener à juger des qualités potentielles d'un procédé⁴⁹. Seul le portrait est exclu de la collection des épreuves présentées à diverses personnalités à partir de 1838 : ni Arago ni Biot, les plus fervents défenseurs de l'invention, ne semblent avoir eu l'occasion d'en apercevoir. Alexander von Humboldt, lorsqu'il énumère les nombreuses vues admirées chez Daguerre, ajoute : « Du portrait, il n'est pas encore question⁵⁰ » – témoignant que le directeur du Diorama maintient sur ce point une absolue discrétion. En 1839, dans l'ensemble des textes publiés relatifs à la nouvelle invention, le portrait n'est mentionné que comme une possibilité hypothétique, et personne ne semble savoir que Daguerre en a *déjà* réalisé⁵¹.

⁴⁹. « Nous avons vu le portrait de l'astre changeant se refléter dans le miroir de Daguerre », Jules JANIN, « Le Daguérotype » [sic], *L'Artiste*, 2e série, vol. 2, n° 11, s. d. [28 janvier 1839], p. 147. « Les lames de plaqué préparées par M. Daguerre blanchissent [...] à tel point, sous l'action [des rayons de la Lune], qu'il est permis d'espérer qu'on pourra faire des cartes photographiques de notre satellite », F. ARAGO, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰. Alexander von HUMBOLDT, lettre à C. G. Carus, 25 février 1839, *cit. in* Roland RECHT, *La Lettre de Humboldt*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 10.

⁵¹. Discutant les prises de position de Daguerre à propos de la possibilité du portrait au daguerréotype, Bates et Isabel LOWRY estiment que les informations four-

Il y a plus. Le premier daguerréotype commercialisé par Giroux ne comprend qu'un modèle d'objectif : de 81 mm de diamètre et de 380 mm de distance focale, avec un orifice de 27 mm faisant office de diaphragme à l'avant de la lentille, soit une ouverture de f/14, pour une image de 16 x 21 cm (format dit "pleine plaque"), c'est celui utilisé par Daguerre pour exécuter ses vues urbaines. Les caractéristiques de cet objectif le rendent impropre à la réalisation de portraits : inutilisable à pleine ouverture, il requiert une durée d'exposition trop longue, et suppose en outre un éloignement du sujet photographié de 8 à 10 mètres. « La reproduction des portraits à l'aide du daguerréotype, note Buron, n'est devenue possible que lorsque enfin l'on s'est déterminé à substituer à la chambre noire de M. Daguerre, longtemps présentée comme un type dont il était dangereux de s'écarter, des appareils optiques destinés à agir à petites distances⁵² » (*voir fig. 7*). De fait, c'est d'un autre objectif, de plus

nies par l'inventeur présentent des aspects contradictoires (*op. cit.*, p. 45). Il serait intéressant de dégager une évolution dans le temps de la position publique de Daguerre sur ce point. Pourtant, il me semble que ses affirmations ne varient guère, depuis la publication du prospectus de mars 1838, qui affirme à la fois qu'« on pourra même faire le portrait », mais que « la mobilité du modèle présente, il est vrai, quelques difficultés pour réussir complètement » (L. DAGUERRE, "Daguerréotype", prospectus [mars 1838], repr. in F. REYNAUD [dir.], *Paris et le Daguerréotype*, Paris-Musées, 1989, p. 22). On y retrouve strictement : 1) la mention d'une possibilité encore hypothétique, 2) la suggestion discrète que l'auteur a procédé à des essais, 3) une forme d'avertissement à propos d'une difficulté non encore résolue.

⁵². Anon. [BURON], *Description et Usage du daguerréotype à portraits*, Paris, Impr. Vve Dondey-Dupré, s. d. [1841], p. 3.

court foyer (162 mm), élaboré dès 1832, dans le cadre de sa collaboration avec Niépce, que Daguerre s'est servi pour ses propres essais de portraits⁵³ – objectif qu'il se garde bien de proposer en 1839 comme une alternative à celui de 380 mm.

En réalité, tout se passe comme si l'inventeur, à la fois par le secret qu'il maintient sur ses expérimentations, par l'avertissement mis dans la bouche d'Arago⁵⁴, ou par l'outil qu'il fait diffuser, avait patiemment barré toutes les voies menant au portrait. Eu égard à l'état avancé de ses recherches⁵⁵, et à sa propre expression des espoirs commerciaux qu'il fondait sur cette application, la seule hypothèse plausible pour expliquer cette dissimulation consiste à supposer que Daguerre souhaitait se réserver la possibilité d'une annonce future, probablement dans les mois suivant la divulgation, dès qu'il aurait apporté une réponse satisfaisante aux paramètres du temps de pose et du format.

⁵³. Cf. J. ROQUENCOURT, *loc. cit.*, p. 34-35.

⁵⁴. Bates et Isabel LOWRY (*op. cit.*, p. 45) soulignent l'opposition des deux affirmations d'Arago : celle du 3 juillet, selon laquelle « il suffira d'un tout petit progrès pour que M. Daguerre arrive à faire le portrait des personnes vivantes à l'aide de ses procédés » (*Rapport...*, *op. cit.*, p. 51), et celle citée ci-dessus (« En général, on se montre peu disposé à admettre que le même instrument servira jamais à faire des portraits »). Mais les deux phrases, loin de se contredire, se complètent. Dans la seconde, Arago parle de "l'instrument", c'est à dire de l'appareil, et non du procédé. De ce point de vue, sa formulation, qui reprend visiblement un avis de Daguerre, est strictement exacte.

⁵⁵. Bien plus satisfaisant, si l'on en juge par le portrait conservé de 1837, que les tentatives des premiers expérimentateurs, entre octobre 1839 et 1840 (cf. Helmut et Allison GERNSHEIM, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York, Dover, 1968 [2e éd. revue], p. 116-118).

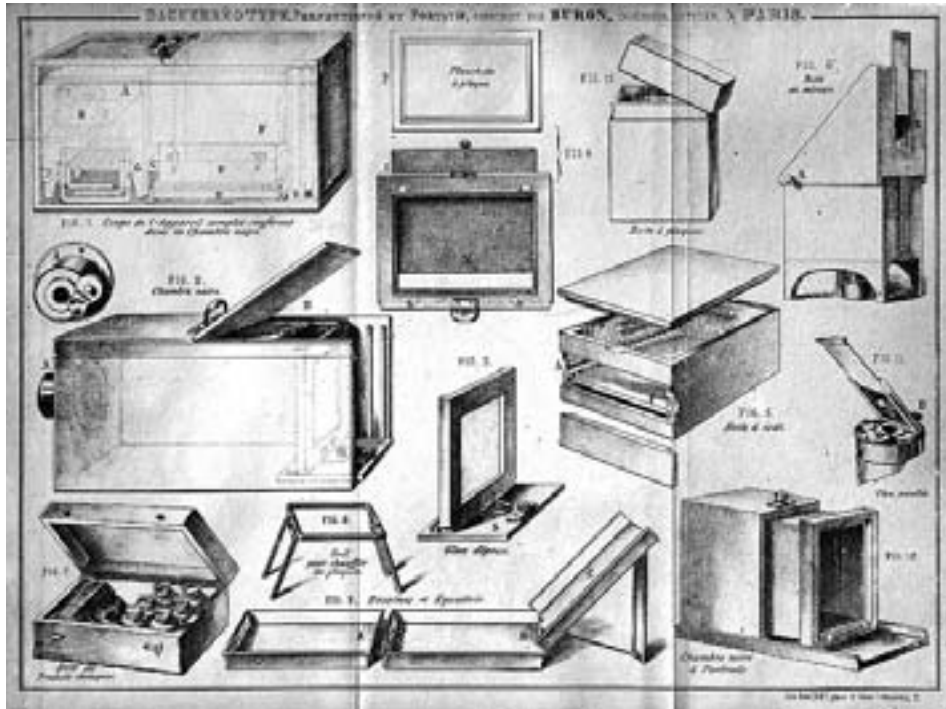


Fig. 7. "Daguerréotype perfectionné et portatif" de Buron, 1841.



Fig. 8. E. Becquerel, "Image daguerrienne sans mercure par l'action continuatrice des rayons rouges", 1840, diam. 6,8 cm (coll. musée Nicéphore-Niépce).

Présenté après une dizaine d'années d'essais patients, le daguerréotype a été pensé par son auteur comme un système cohérent et relativement stable – susceptible d'évoluer, mais à un rythme dont l'avance qu'il a acquis lui permettrait de garder la maîtrise. L'accueil réservé au procédé dépasse ses prévisions, et le processus s'emballe. Dès le mois de septembre 1839, Daguerre fait parvenir cette mise au point à Arago : « J'avais bien prévu [...] que lorsque le public connaîtrait mon procédé, il me rendrait la justice de croire que je n'avais pu obtenir ce résultat que par une immense série d'expériences. C'est pourquoi je ne pensais pas qu'aussitôt après sa publication, on pourrait annoncer des perfectionnements réels à ma découverte, et je n'avais pas cru devoir publier la filière d'expériences qui m'y avaient conduit. Depuis un mois à peine on connaît mon procédé et déjà, de toutes parts, on prétend avoir reculé ses bornes en trouvant le moyen de multiplier ses résultats par la gravure et par d'autres moyens que l'on ne détermine pas encore. C'est ce qui m'engage aujourd'hui à m'adresser à vous pour réclamer contre ces prétendues innovations dont on exagère singulièrement le but et les moyens⁵⁶. »

Proposer un produit aussi achevé que possible, dans ses modalités techniques comme dans ses résultats esthétiques,

⁵⁶. L. DAGUERRE, "Des procédés photogéniques...", *op. cit.*, p. 423.

représentait pour Daguerre une forme de garantie quant à son emprise sur l'évolution ultérieure du procédé. L'attrait du portrait constitue un élément de désordre dans cette stratégie, et pousse les premiers praticiens à introduire de considérables variations dans les paramètres initiaux. Pour obtenir une réduction tangible du temps de pose, deux directions seront explorées successivement : une amplification par des moyens optiques de la quantité de lumière arrivant sur la plaque (plus grande ouverture du diaphragme, raccourcissement du foyer de l'objectif et diminution corollaire du format de l'image, amélioration des lentilles) ; une augmentation par des moyens physico-chimiques de la sensibilité du support (adjonction à l'iode de substances accélératrices, renforcement *a posteriori* de l'image latente⁵⁷). Pareillement à Niépce en 1829, la voie d'une amélioration mécanique et optique de la chambre noire paraît la plus évidente aux premiers utilisateurs du procédé. Dès 1840, en combinant la réduction de la distance focale et l'ouverture du diaphragme, les opticiens Vincent Chevalier, Buron ou Nicolas Paymal-Lerebours peuvent annoncer la réalisation de portraits de petit format en deux à trois minutes. Il faudra attendre 1841 pour qu'apparaissent les premières améliorations physico-chimiques

⁵⁷. Pour un aperçu détaillé des nombreuses modifications apportées au daguer-réotype, consulter : Edmond de VALICOURT, *Nouveau Manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre*, Paris, Librairie encyclopédique Roret, 1862, t. I, liv. I et II.

du procédé : la découverte par Edmond Becquerel des “rayons continuaturs⁵⁸” (*voir fig. 8*) et surtout celle de “substances accélératrices” par Antoine Claudet (chlorure d’iode) et Hippolyte Fizeau (bromure d’iode) permettent de ramener la durée d’exposition à quelques secondes (*voir fig. 15*) – au prix de difficultés nouvelles.

Les aléas du temps de pose

La recherche visant à diminuer le temps de pose a une conséquence inattendue : par les modifications qu’elle introduit dans le système daguerrien, elle accélère la découverte de l’extrême variabilité des conditions de prise de vue. Dans sa description rassurante du procédé, Arago présentait l’ensoleillement comme le seul critère de l’exposition, traduit par deux couples d’opposition, en fonction de la saison (hiver/été) et de la latitude (Paris/régions méridionales). Sur cette échelle, le temps de pose allait décroissant par moitié (10-12 min, 5-6 min, 2-3 min), en trois étapes dont l’articulation semblait limpide. En 1840, dans l’une des premières brochures qui mentionnent la

⁵⁸. Il s’agit du phénomène que l’on appelle aujourd’hui “renforcement de l’image latente par lumination auxiliaire” (« Après exposition, de préférence à haute intensité et de très courte durée, la couche sensible est soumise à une post-lumination uniforme de faible intensité et de longue durée », Pierre GLAFKIDÈS, *Chimie et Physique photographiques*, Paris, Paul Montel 1976 [4e éd. revue et augm.], p. 48). Difficile à contrôler, cette technique qui comporte un risque important de voile de l’image sera peu utilisée.

possibilité du portrait, Vincent Chevalier propose déjà un tableau d'allure plus complexe (*fig. 9*). La distribution des paramètres est encore simpliste : deux grandes entrées (« Quelles sont les conditions de promptitude pour obtenir les épreuves daguerriennes avec un objectif de 81 mm de diamètre et de 38 cm de foyer ? » ; « Dans quel cas doit-on rester plus longtemps à la chambre obscure pour obtenir les épreuves daguerriennes⁵⁹ ? ») sont suivies chacune d'une liste d'une dizaine de facteurs. Le critère d'ensoleillement est détaillé de façon plus précise, en fonction de l'heure du jour (matin/après-midi), de la saison (de mai à septembre/d'octobre à avril) ou des conditions météorologiques (chaud et sec/pluie ou brouillard), mais Chevalier y ajoute avec raison les notions de distance focale de l'objectif, de qualité de la préparation de la surface sensible, d'actinisme du corps à photographier, sans oublier la proximité du sujet ou le format de l'image.

La même année, un opuscule de l'assistant de Daguerre, Eugène Hubert, présente un tableau plus méthodique, premier en date des innombrables tables de temps de pose des manuels de photographie⁶⁰ (*fig. 10*). Mieux articulé, ce tableau d'apparence

⁵⁹. Anon. [Vincent CHEVALIER], *Le Daguerriotype*, Paris, Imp. Pollet, s. d. [1840], p. 13.

⁶⁰. Anon. [A. Eugène HUBERT], *Le Daguerriotype, considéré sous un point de vue artistique, mécanique et pittoresque*, Paris, Alphonse Giroux et Cie, 1840, p. 16 (tableau des temps de pose « généralement adoptés à Paris »).

Quelles sont les conditions de promptitude pour obtenir les Épreuves Daguerriennes avec un objectif de 81 millimètres de diamètre et de 38 centimètres de foyer ?

- 1^o Si la couche d'iode est légère, c'est-à-dire si le ton de la coloration est jaune-cuivre.
- 2^o Si l'on opère le matin.
- 3^o Si le corps à Daguerriéotyper est clair.
- 4^o Si c'est une perspective éloignée.
- 5^o Si c'est un portrait très-réduit.
- 6^o Si l'on opère avec le soleil éclairant l'objet.
- 7^o S'il fait chaud et sec.
- 8^o Si l'on est dans les mois de mai à septembre.
- 9^o Si la préparation générale des plaques est instantanée et faite avec le soin voulu.
- 10^o Si l'on fait usage d'objectif à très-court foyer.

Dans quel cas doit-on rester plus longtemps à la Chambre obscure pour obtenir les Épreuves Daguerriennes ?

- 1^o Quand l'iodage de la plaque est passé de la couleur jaune, au rouge ou au violet.
- 2^o Quand c'est après-midi.
- 3^o Quand l'objet à Daguerriéotyper est très-sombre.
- 4^o Quand la perspective est rapprochée.
- 5^o Quand on grandit beaucoup, soit un portrait ou autre objet.
- 6^o Quand le soleil est absent ou que le temps est sombre.
- 7^o Quand l'atmosphère est humide de pluie ou de brouillard.
- 8^o Quand on est dans les mois d'octobre à avril.
- 9^o Quand on a trop appuyé en acidulant les plaques et enlevé totalement l'acide.
- 10^o Quand enfin les opérations et l'iodage datent de plusieurs heures d'avance.
- 11^o Quand on fait usage d'un objectif à long foyer.

<i>Plein soleil.</i>	<i>En été.</i>	<i>En hiver.</i>
Matières blanches, 4, 172, 5, 6 minutes.		8, 9, 10 minutes.
<i>Idem</i> colorées, 8, 9, 10, 11	<i>id.</i>	12, 15 et 17 <i>id.</i>
<i>Lumière diffuse.</i>		
Matières blanches, 12, 15, 18	<i>id.</i>	25, 30, 40 <i>id.</i>
<i>Idem</i> colorées, 20, 25, 30	<i>id.</i>	40, 50, 60 <i>id.</i>
Et ce dernier terme n'est souvent pas suffisant.		

Fig. 9 (en haut). V. Chevalier, table des paramètres d'exposition, 1840.

pratique n'en est pas moins accompagné d'un constat décourageant, que laissait pressentir la multiplication des critères : « Il est extrêmement difficile, et presque impossible, d'établir des données fixes sur la durée du temps de l'exposition de la plaque dans la chambre noire. Cette difficulté résulte de nombre de circonstances qui viennent se combiner avec les variations de température et de saison⁶¹. » Comme beaucoup d'évaluations semblables, cette description omet de mentionner l'un des principaux facteurs d'instabilité : la variabilité de la préparation sensible elle-même. Préparée artisanalement, en l'absence de moyens de contrôle précis⁶², la plaque daguerrienne constitue à l'évidence le principal obstacle à la régularité de l'opération. Rares sont les auteurs qui l'admettent : « Ce que l'on aura obtenu par un jour bien lumineux en 5 ou 6 secondes, on ne l'obtiendra le lendemain, qu'en une demi-minute ou plus, quoique l'état atmosphérique soit à peu près semblable ; c'est un fait qu'on ne saurait nier

⁶¹. *Ibid.*

⁶². Pour remédier à cette incertitude, notons que le daguerréotype commercialisé par Giroux comprenait une plaque témoin, permettant d'obtenir par comparaison la « belle couche jaune d'or » mentionnée par le manuel lors de l'iodage de la plaque. Cette précaution, pas plus que le détail maniaque des explications du manuel, ne devaient suffire pour réaliser aisément de bons daguerréotypes : il fallut pour cela que Daguerre présente lui-même son procédé, à l'occasion de plusieurs séances publiques, en septembre-octobre 1839 (cf. Grant ROMER, « À propos du procédé de Daguerre », in Françoise REYNAUD [dir.], *Paris et le Daguerréotype, op. cit.*, p. 45-48). Le premier actinomètre avait été décrit dès avant la divulgation du procédé par l'opticien Henry SOLEIL (« Procédé pour déterminer à l'avance la durée de l'exposition des épreuves à la chambre noire », *CRAS*, vol. 11, séance du 25 mai 1839, p. 842-843).

pour peu qu'on ait fait quelques expériences. Si l'on joint aux irrégularités de température les caprices de l'expérience elle-même, on ne sera pas surpris de nous voir avouer que nous ne pouvons réellement donner aucune indication précise sur ce point important⁶³. » En pratique, nombreux seront ceux qui appliqueront la méthode décrite par le baron Gros à Charles Chevalier : « Quand je veux avoir la vue d'un monument ou d'un paysage, j'emporte six plaques bien polies, et souvent même toutes prêtes à recevoir l'impression lumineuse, et je suis sûr d'avance que je ne rentrerai pas chez moi sans rapporter au moins deux ou trois belles épreuves, et les deux autres très passables. Quant à la première, par exemple, elle est ordinairement ou solarisée ou trop noire ; vous voyez déjà que c'est elle qui me sert [...] à déterminer le temps nécessaire aux autres plaques pour que la lumière puisse les impressionner convenablement⁶⁴. »

L'arrivée des substances accélératrices augmente encore l'incertitude en la matière. D'abord par la variété de recettes dont la préparation est délicate, voire dangereuse (le chlore et le brome sont des corrosifs puissants, aux émanations délétères), mais surtout parce que l'augmentation de la sensibilité des

⁶³. Charles CHEVALIER, *Nouvelles Instructions sur l'usage du daguerréotype*, Paris, chez l'auteur, 1841, p. 54.

⁶⁴. Lettre de Jean-Baptiste Louis, baron GROS à C. Chevalier, 1er octobre 1846, cit. in C. CHEVALIER, *Recueil de mémoires et de procédés nouveaux concernant la photographie...*, Paris, Baillièrre-Roret, 1847, p. 3.

plaques implique un contrôle plus précis de la prise de vue, et en accroît proportionnellement la difficulté. Comme l'explique Edmond de Valicourt : « L'extrême rapidité qu'on obtient à l'aide des substances accélératrices est venue apporter de nouvelles complications et de nouvelles difficultés au procédé déjà si délicat de M. Daguerre, et l'on peut dire que, sur trente épreuves manquées, il y en a au moins vingt-cinq où il faut s'en prendre à la substance accélératrice ; car on comprendra facilement que l'exposition à la lumière étant abrégée de 30 à 40 fois le temps ordinaire, les erreurs dans la durée de cette exposition deviennent et plus faciles, et plus fréquentes, et plus désastreuses⁶⁵. » Au total, aussi bien l'amélioration de la description des conditions de prise de vue que la multiplication des outils méthodologiques conduisent à cette conclusion paradoxale : le photographe ne peut se fier qu'à son expérience. Avec l'habitude, chaque opérateur obtiendra des résultats à peu près constants dans sa propre pratique – sans que ceux-ci puissent être considérés comme représentatifs d'un usage général.

L'instantané annoncé

L'apparition du terme "instantané" dans les descriptions de procédures photographiques suit de peu la divulgation du

⁶⁵. E. de VALICOURT, *op. cit.*, p. 80.

daguerréotype. Dès 1839, l'imprécision de la notion permet par exemple à Jean-Baptiste Dumas, dans un cours professé à la faculté des sciences, de définir la formation de l'image daguerrienne comme « presque instantanée »... tout en évoquant un temps de pose « de douze ou quinze minutes⁶⁶ ». Dans la majeure partie des cas, la mention du terme est liée à une perception relativiste du phénomène photographique, et traduit le sentiment d'une *accélération* du processus, la certitude que les progrès constatés donneront accès, dans un futur proche, à cet horizon. En toute logique, on en retrouve l'évocation dans le cadre des travaux sur le portrait, comme l'étape suivante de la recherche : « De là à l'instantanéité, il n'y a pas loin⁶⁷ », écrit Paymal-Lerebours, livrant la formule générique de cette impatience.

Au-delà de la seule dimension prospective, quelques expérimentateurs franchissent le pas et se risquent à proposer des procédés censés atteindre l'instantanéité. L'initiative en revient encore une fois à Daguerre, moins d'un an et demi après la publication du daguerréotype. Le 4 janvier 1841, Arago fait à l'Académie des sciences cette annonce fracassante : « À l'aide de procédés entièrement nouveaux [...], M. Daguerre obtient

⁶⁶. Jean-Baptiste DUMAS, "Observations sur le procédé de M. Daguerre" [notes de cours], in Macédoine MELLONI, *Rapport sur le daguerréotype...*, Paris, Vve Le Normant, 1840, p. 63 et 67.

⁶⁷. [Marc-Antoine] GAUDIN et N[icolas-Marie] P[AYMAL]-LEREBOURS, *Derniers Perfectionnements apportés au daguerréotype*, Paris, Bachelier, 1841, p. 6.

des images photogéniques dans un temps très court : en *une* ou *deux* secondes, par exemple ; peut-être même beaucoup plus promptement encore, car il y a, sur ce point, quelques expériences à faire et à répéter. Le nouveau procédé permettra de copier des objets mobiles, tels que les arbres agités par le vent, les eaux courantes, la mer pendant la tempête, un navire à la voile, les nuages, une foule agitée et en marche⁶⁸. » Le prestige intact de l'inventeur fait accueillir cette communication avec un enthousiasme encore augmenté lorsqu'on apprend que le secret réside dans l'usage de l'électricité.

Reprise d'une vieille préoccupation de Daguerre, qui croyait avoir remarqué dès 1830 les effets du « fluide électrique » sur la formation de l'image⁶⁹, ce nouveau procédé représente pour lui un moyen de frapper les esprits et de rattraper son retard sur les perfectionnements proposés depuis la publication du daguerréotype. Mais les résultats de cette technique miraculeuse tardent à se manifester. Le 28 juin, Arago donne une brève description du protocole suivi, qui consiste à soumettre la plaque métallique à un champ électrique, et précise prudemment

⁶⁸. Communication de F. ARAGO, *CRAS*, 1841, vol. 12 (séance du 4 janvier), p. 23.

⁶⁹. « Je vous serais obligé de me dire si vous avez remarqué que, quand le [temps] était [à l'orage], même très couvert, vous n'avez pas eu de résultats beaucoup plus prompts, et si en général vous ne vous êtes pas aperçu que le [fluide électrique] n'était pas étranger à l'effet », lettre de L. DAGUERRE à N. Niépce, 9 janvier 1830, in T. P. KRAVETS, *op. cit.*, p. 335 (voir également lettres du 29 février et du 30 avril 1832, *ibid.*, p. 385 et 392-393).

qu'il « n'a encore vu de ses propres yeux aucun des produits du nouvel art⁷⁰ ». Selon les indications fournies par Daguerre, cette méthode « n'a produit que des images voilées, striées et sans harmonie » – défauts attribués par l'inventeur à « l'excès de sensibilité de la couche impressionnable électrisée⁷¹ ».

Moins extravagante qu'il y paraît⁷², mais impossible à mettre en œuvre avec les moyens de l'époque, cette communication pour le moins prématurée déçoit les plus fervents partisans de Daguerre, et constitue sa dernière intervention marquante dans le champ photographique. Toutefois, cette annonce ne restera pas sans effets. Première mystification de l'histoire de l'instantané, elle engage d'abord les contemporains à la prudence, et laissera des traces sur l'appréciation future de proclamations semblables. Une quinzaine d'années plus tard, lorsqu'une commission est formée au sein de la Société française de photographie pour l'examen des « procédés dits instantanés », Eugène Durieu justifie sa méfiance en citant cet épisode malheureux : « Chacun de nous se rappelle l'espoir si promptement avorté de M. Daguerre qui, possédant, disait-il,

⁷⁰. Communication de F. ARAGO, *CRAS*, 1841, vol. 12 (séance du 28 juin), p. 1228.

⁷¹. *Ibid.*, p. 1229.

⁷². Cf. P. GLAFKIDÈS, « Renforcement de l'image latente par application de champ électrique de très courte durée pendant l'exposition », *op. cit.*, p. 50.

cette instantanéité, ne cherchait plus qu'une manière assez rapide d'ouvrir et de fermer l'obturateur⁷³. »

Mais cette annonce ne laisse pas qu'un souvenir négatif : l'énoncé par Arago du premier programme iconographique de photographie rapide, repris dans la presse⁷⁴, marque d'une empreinte profonde l'imaginaire des praticiens, ainsi qu'on s'en apercevra, quelque dix ans plus tard, au moment de l'apparition du procédé au collodion humide⁷⁵. Seul témoignage de la représentation que pouvait se faire Daguerre de la photographie qu'il appelait de ses vœux, celui-ci indique une évolution notable par rapport au premier énoncé public du programme iconographique du daguerréotype, en mars 1838⁷⁶, en désignant clairement le site de l'art et de la modernité⁷⁷.

Second dans la chronique de l'instantané annoncé, le cas de Marc-Antoine Gaudin (1804-1880), inventeur, chimiste et cal-

⁷³. [Eugène DURIEU], "Procès-verbal de la séance du 20 avril 1855", *Bulletin de la Société française de photographie*, vol. I, avril 1855, p. 96 (voir ci-dessous, p. 133-146).

⁷⁴. Voir notamment : Anon. [Auguste BERTSCH], "Mercure de France", *Musée des familles*, vol. 8, janvier 1841, p. 126.

⁷⁵. Voir ci-dessous, p. 114-115.

⁷⁶. « Avec ce procédé [...], on pourra en quelques minutes prendre les points de vue les plus détaillés, les sites les plus pittoresques [...]. Chacun, à l'aide du daguerréotype, fera la vue de son château ou de sa maison de campagne ; on se formera des collections en tous genres [...] ; on pourra même faire le portrait », L. DAGUERRE, "Daguerréotype", *loc. cit.*

⁷⁷. Voir ci-dessous, p. 156-157.

culateur au Bureau des longitudes, mérite qu'on s'y attarde. Connu pour quelques projets téméraires, comme celui d'éclairer la capitale à l'aide d'un bec de gaz géant placé sur la pointe de l'Obélisque, il s'est intéressé dès la première heure au daguer-réotype⁷⁸. En 1840, il ouvre un studio de portraits avec l'opticien Paymal-Lerebours et, après différentes améliorations mécaniques de la chambre de Daguerre, il annonce à trois reprises en 1841 divers procédés susceptibles de permettre une prise de vue en une fraction de seconde. Le 5 mai, grâce à la technique des "verres continueurs" décrite par Becquerel, Gaudin exhibe à l'Académie des sciences « des nuages obtenus par un grand vent près le zénith, en une demi-seconde. Ainsi désormais les épreuves photographiques vont présenter la vie et le mouvement qui leur manquaient⁷⁹. » Un mois plus tard, l'expérimentateur a déjà abandonné cette méthode, et propose une version modifiée de l'adjonction du chlorure d'iode, recommandée par Claudet. Le 18 octobre enfin, s'inspirant du procédé décrit en juin par Fizeau, il présente devant l'Institut « des épreuves pour ainsi dire instantanées », réalisées à l'aide d'une préparation au bromure d'iode, dont une vue du Pont-Neuf obtenue en « 1/19e de

⁷⁸. Sur les premiers travaux photographiques de Gaudin, voir Denis PELLERIN, *Gaudin frères, pionniers de la photographie (1839-1872)*, Chalon-sur-Saône, Société des amis du musée Nicéphore-Niépce, 1997, p. 37-51.

⁷⁹. Communication de M.-A. GAUDIN, CRAS, 1841, vol. 12 (séance du 5 mai), p. 863.

seconde [...] où l'on voit distinctement les voitures et les piétons en marche⁸⁰ ».

Agacé par la répétition de ces annonces, le chimiste Léon Foucault en fait un commentaire acide : « On se souvient encore que, il y a environ six mois, M. Gaudin annonça que grâce à sa nouvelle découverte, on allait donner aux épreuves la vie qui leur manquait, un quart de seconde désormais suffit pour obtenir une épreuve complète [...]. Or, j'en appelle à tous ceux qui ont expérimenté le verre continueur, s'il peut réduire à un quart de seconde la production d'une épreuve qui alors exigeait encore au moins quelques minutes. [...] Oh ! mais tout cela n'est rien, M. Gaudin, infatigable dans ses recherches (tant le succès donne de courage), vient d'annoncer à l'Académie qu'il a su composer une substance bien plus active que toutes celles connues jusqu'à ce jour et qui lui a permis d'obtenir des épreuves en un quart de seconde, c'est décidément le point de mire de M. Gaudin ; quelque moyen qu'il emploie, il réussit toujours en un quart de seconde. [...] Dans les *Comptes rendus*, il déclare faire une épreuve en 1/19^e de seconde. Cette fraction singulière implique l'obligation d'avoir un moyen exact de mesurer un temps si court. Car si ce n'est qu'une approximation, autant valait dire 1/15^e ou 1/20^e de seconde, un nombre rond

⁸⁰. Communication de M.-A. GAUDIN, *CRAS*, 1841, vol. 13 (séance du 18 octobre), p. 832-833.

enfin. [...] M. Gaudin dit que c'est tout simplement un drap qu'il soulève et abaisse aussitôt, c'est ainsi qu'il mesure le temps à 1/380e de seconde près, car telle est la petite différence qui existe entre 1/19e et 1/20e de seconde. Il est clair que ce sont là des expériences et des annonces faites sans réflexion⁸¹. »

Outre l'activisme de l'inventeur, on peut trouver à la répétition de ces annonces un motif simple : commercialisant sa "liqueur accélératrice" (« au poids de l'or⁸² », écrit de Valicourt), Gaudin use, comme beaucoup d'autres, des séances de l'Académie pour sa publicité⁸³. Pourtant, malgré le scepticisme de Foucault, il semble bien que sa dernière tentative ait été couronnée de succès, comme en témoigne la seule trace conservée : une reproduction d'un daguerréotype du Pont-Neuf, publiée en 1903 dans le *Musée rétrospectif de la photographie*⁸⁴ (voir *fig. 11*). Si l'exposition n'a pas atteint le 1/19e de seconde reven-

⁸¹. Léon F[OUCAULT], "Appréciation de quelques perfectionnements apportés au daguerréotype", *Journal des artistes*, n° 20, 2e vol., 14 novembre 1841, p. 305-307 (Gaudin ne reprendra pas la mention du 1/19e de seconde dans ses publications ultérieures ; il n'est pas impossible que cette indication surprenante n'ait été due qu'à une erreur de transcription).

⁸². E. de VALICOURT, *op. cit.*, p. 81.

⁸³. Cf. Anne McCAULEY, "Arago, l'invention de la photographie et le politique" (trad. de l'anglais par F. Maurin), *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, p. 17.

⁸⁴. Cf. Alphonse DAVANNE, Maurice BUCQUET, Léon VIDAL, *Le Musée rétrospectif de la photographie à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Gauthier-Villars, 1903, ill. p. 16 (je remercie Denis Pellerin de m'avoir signalé cette illustration). Exécuté à l'aide de l'appareil Gaudin-Lerebours muni d'un objectif de 100 mm (ouverture f/4,7), le daguerréotype exposé en 1900, d'un format 1/6e de plaque, est issu de la série communiquée en 1841 à l'Institut.



Fig. 11 (*en haut*). Marc-Antoine Gaudin, vue du Pont-Neuf, daguerréotype accéléré, 1841, diam. env. 7 cm.

Fig. 12 (*en bas*). Boulevard du Temple, gravure publiée par *L'Illustration* (détail), 1846.

diqué, l'examen des flous de bougé permet d'évaluer le temps de pose de cette image à 1/3 ou 1/4 de seconde – durée en effet remarquablement brève, pour une épreuve qui soutient la comparaison avec les couples stéréoscopiques obtenus sur collodion humide quelque vingt ans plus tard (*voir fig. 45 à 52*).

Au-delà de la stricte performance technique, si cette image est exceptionnelle, c'est aussi parce qu'elle fournit déjà un témoignage des plus complet sur les partis pris esthétiques des premiers praticiens de la photographie rapide. L'obtention d'une exposition brève étant subordonnée à une ouverture importante du diaphragme, et donc à une réduction du champ de netteté, l'emploi du format circulaire traduit le choix d'utiliser le maximum de l'information optique transmise par l'objectif, soit la totalité du cercle-image. Plus intéressant encore est le recours à la vue en plongée, qui représente, sinon une réelle innovation esthétique, du moins une solution iconographique ingénieuse, issue du réseau des contraintes technologiques. Pour l'opérateur, le problème posé par une telle prise de vue peut se résumer ainsi : la médiocre sensibilité du support ne permettant que l'enregistrement de déplacements de faible amplitude, comment représenter l'animation urbaine – la « foule agitée et en marche » évoquée par Arago ? En utilisant la plongée, le photographe éloigne non seulement de l'appareil les sujets du premier plan (dont les déplacements auraient eu une ampleur bien trop considérable

pour être captés, s'il était resté au niveau du sol), mais il réduit aussi considérablement la gamme des amplitudes de l'ensemble des mouvements effectués dans les différents plans de l'image, et facilite leur inscription. Le choix de l'angle oblique sous lequel est photographiée l'artère, s'il n'est pas inhabituel dans le cadre de la représentation urbaine, ne saurait être analysé d'après ce seul critère, et participe de la même nécessité de "ralentir" le mouvement (l'enregistrement d'une rue animée située parallèlement au plan de la prise de vue, dont on rencontre maints exemples dans l'illustration gravée de l'époque [voir fig. 12], eût posé à la photographie d'insurmontables difficultés).

Emblématique, cette image l'est aussi par son caractère isolé, dans la production de l'époque comme dans celle de son auteur. Elle résume les caractéristiques essentielles des essais d'instantanéité de la période : un brin d'optimisme dans l'évaluation du temps de pose, des conditions exceptionnellement favorables de prise de vue, une détermination habile du sujet, un format restreint et la spécificité d'un tour de main sont les facteurs invariables des exemples réussis de photographie rapide – qui trouvent leur limite dans l'impossibilité de voir reproduire ces résultats de façon régulière. Elle inaugure enfin les effets de surdétermination typiques d'une réception formée par l'imaginaire : trois ans après la séance de l'Institut, dans son *Traité pratique de photographie*, Gaudin explique à propos

de la série présentée en 1841 que, « sur l'une d'elles [il a] très bien reconnu un garde municipal à cheval au milieu du Pont-Neuf⁸⁵ ». Quoique inexprimée devant l'Académie, cette "reconnaissance" problématique a visiblement fait l'objet de rapports oraux de la part de Gaudin, puisqu'on en retrouve la trace dans les comptes rendus de presse de l'époque, sous une forme nettement plus affirmative : « Rien que dans le temps strictement nécessaire pour soulever et laisser retomber un rideau, l'attitude d'un cheval lancé à la course est reproduite par les empreintes⁸⁶. »

Première mention d'une légende tenace⁸⁷, cette affirmation manifestement exagérée est la stricte traduction de l'horizon d'attente des praticiens, autrement dit du désir qui s'attache, dès ses plus anciennes formulations, à l'évocation de la possibilité de l'instantané. À ce titre, l'exemple de Gaudin présente un intérêt majeur. Dans le détail de ses communications, sorte de premier théoricien de l'instantané, il explore la gamme des figures

⁸⁵. M.-A. GAUDIN, *Traité pratique de photographie*, Paris, J.-J. Dubochet, 1844, p. 63.

⁸⁶. Auguste BERTSCH, "Mercure de France. Sciences", *Musée des familles*, vol. 9, novembre 1841, p. 62 (je remercie Emmanuel Hermange de m'avoir signalé cet article). La lecture de l'ensemble du texte, où sont rapportés d'autres exemples (« Nous avons vu représentée, sur une épreuve, une foule de ces curieux » ; « Il n'est pas de chose plus étonnante que de voir [...] le Pont-Neuf, avec ses voitures, ses passants, ses boutiques », etc.), suggère fortement que Bertsch ne se base pas ici sur une image vue, mais reprend une information orale fournie par Gaudin.

⁸⁷. Voir ci-dessous, p. 103-133.

qui deviendront les *topoi* du genre, dont la plus constante et la plus nécessaire, la captation de la “vie” : « On comprend qu’avec cette rapidité, les portraits ont un délicieux aspect, car il est permis de reproduire sans raideur toutes les mille expressions de la physionomie. On obtient de la même manière des scènes et des groupes charmants de plusieurs personnes, où l’on retrouve la vie, le mouvement et la lumière⁸⁸. » Encore dans les limbes de la technique photographique, l’instantané occupe déjà une place de choix dans son imaginaire.

Le sacrifice du temps de pose

Pour autant, placer l’histoire du temps de pose sous le signe d’une accélération inéluctable témoigne d’une lecture trop rapide des fonctionnements à l’œuvre. La durée d’exposition est un paramètre qui ne peut être interprété indépendamment de ses effets : la préoccupation esthétique des praticiens impose une dialectique permanente de la fin et des moyens, dont on trouve une première formulation explicite dès 1841, par Alphonse de Brébisson (1798-1872) : « Il semble, pour le portrait, que ce soit un grand avantage de ne faire poser son modèle que quelques secondes [...]. Cependant, lorsqu’on obtient la copie d’une figure d’une manière très-rapide, il est difficile d’avoir des

⁸⁸. M.-A. GAUDIN, N. P[AYMAL]-LEREBOURS, *op. cit.*, p. 43 (sur l’usage du terme “vie”, voir *ci-dessous*, p. 157-158).

accessoires avec quelques détails, ce qui nuit beaucoup au charme d'un portrait. *Je préfère mettre deux à trois minutes* pour obtenir une épreuve de portrait au soleil, en garantissant la figure de la personne qui pose d'une lumière trop vive au moyen d'un verre bleu, qui prolonge un peu l'opération, mais qui ne nuit en rien à la perfection du résultat. De cette manière, les accessoires les plus sombres sont bien rendus, ayant eu le temps nécessaire à leur reproduction⁸⁹. »

Cette préférence donnée au *ralentissement* de l'exposition, au profit d'une meilleure qualité de l'image, va apparemment à l'encontre de la majorité des recherches de l'époque. Pourtant, elle s'inscrit pleinement dans l'esthétique léguée par Daguerre, qui avait fait un choix semblable, non seulement en renonçant provisoirement au portrait, mais en optant pour un système de prise de vue qui, en fonction d'un programme iconographique précis, conduisait de fait à augmenter la durée de la pose. L'un des principaux problèmes auquel sont confrontés les premiers opérateurs reste la mauvaise qualité des objectifs, qui produisent une image médiocre à pleine ouverture. La réduction de l'ouverture du diaphragme constitue à ce moment la seule solution connue pour remédier à ce défaut – c'est celle retenue par Daguerre qui, opérant à f/14, perd ainsi une grande partie de la luminosité de

⁸⁹. Alphonse de BRÉBISSE, *De quelques modifications apportées aux procédés du daguerréotype*, Falaise, Impr. Levavasseur, 1841, p. 4 (je souligne).

l'image, et donc de la rapidité de la prise de vue. Les sujets retenus (des vues urbaines, en extérieur, et des compositions de plastiques, en intérieur, voir *fig. 13 et 14*) forment la traduction de deux critères primordiaux : le plus grand format d'image compatible avec son outil de prise de vue (soit une taille suffisante pour supporter la comparaison, sinon avec la peinture, du moins avec les formats habituels en gravure); le champ de netteté le plus large possible par rapport à ce format – critères qui lui imposent tous deux d'opérer à diaphragme fermé. Cette prescription suppose en retour l'usage d'un procédé d'une sensibilité élevée (à vrai dire tout à fait étonnante pour l'époque, bien supérieure à toutes les autres expérimentations contemporaines, et qu'il faudra près de quarante ans pour dépasser significativement⁹⁰).

En d'autres termes, le daguerréotype impose d'effectuer un choix esthétique à partir d'une alternative technique : si l'on veut réaliser une image suffisamment grande, suffisamment nette, suffisamment détaillée, il faut sacrifier la vitesse, et par suite limiter drastiquement l'éventail des sujets reproductibles. Si l'on souhaite à l'inverse représenter une gamme plus large de

⁹⁰. En termes d'ordre de grandeur, la sensibilité du daguerréotype des années 1839-1840 est approximativement équivalente à ce que serait celle d'un film moderne de 0,1° ISO. Celle du daguerréotype accéléré (à partir de 1841) comme celle des supports au collodion humide est de l'ordre de 1° ISO. Il faudra attendre les préparations au gélatino-bromure d'argent de la fin des années 1880 pour atteindre de façon régulière une sensibilité d'environ 10° ISO (indications corrigées par rapport à la sensibilité chromatique des supports anciens).

Daguerre ou la promptitude



Fig. 13 (*en haut*). L. Daguerre, cabinet de curiosités, daguerréotype, 1837, 16,5 x 21,5 cm (coll. SFP).

Fig. 14 (*en bas*). *Id.*, "Vue du Pont-Neuf", daguerréotype, v. 1837, 7,3 x 10 cm (coll. musée national des Techniques).

sujets, incluant le portrait ou les scènes de rue, il faut se résoudre à une image plus petite, moins nette et peu fouillée. En schématisant, les deux pôles de l'opposition sont : le choix de la qualité de l'image contre celui de la rapidité, le choix du « charme » (selon le terme de Brébisson) contre celui de la « vie » (pour reprendre celui de Gaudin).

Certes, Daguerre avait pleinement rempli son objectif initial : obtenir des images d'une qualité parfaite, dans un format satisfaisant. Mais, comme le montre le tableau des temps de pose de Hubert, opérer en quelques minutes n'était alors envisageable que dans un très petit nombre de cas, « pour ainsi dire exceptionnels⁹¹ ». Il est d'autant plus frappant de constater que ces limitations n'empêchaient nullement Daguerre de rêver à une *autre* photographie – ainsi qu'en témoigne la liste des sujets évoqués par Arago, issus de l'imagination du photographe, lors de l'annonce du procédé “instantané” de 1841. Arbres agités par le vent, eaux courantes, tempêtes et navires, nuages ou foule en mouvement resteront encore longtemps en deçà des possibles du médium. Pourtant, dernier legs de l'inventeur du daguerréotype, à défaut de grossir les portefeuilles, ces vues de l'esprit vont féconder l'imaginaire et, par l'intermédiaire du texte, se trouver à l'origine d'une des plus étonnantes mythologies de la photographie.

⁹¹. M.-A. GAUDIN, N. P[AYMAL]-LEREBOURS, *op. cit.*, p. 46.



Fig. 15. Anonyme, scène de marché, daguerréotype accéléré, s. d. (v. 1850), 9,5 x 7 cm (coll. SFP).

Chapitre deux

TRAVAIL DE L'IMAGINAIRE

Dans la bibliographie qui clôt leur *Histoire de la photographie*, Jean-Claude Lemagny et André Rouillé remarquent que, jusqu'à une date récente, la plupart des travaux historiographiques consacrés à la photographie se sont articulés selon un découpage « techniciste » par supports (l'âge du daguerréotype, du calotype, du collodion, etc.¹). Cette appréhension du médium est le fruit d'un moment particulier de son histoire. Jusqu'à la fin des années 1840, alors que le daguerréotype forme la pratique à peu près exclusive des photographes français, la question du support ne figure pas au premier rang des préoccupations – loin derrière celles concernant l'optique ou les améliorations chimiques de la réaction photosensible. Ce n'est qu'au début des années 1850 que l'essor de nouvelles technologies (la photographie sur papier et sur verre, et leurs multiples déclinaisons), combiné à une différenciation des pratiques photographiques

¹. Cf. Jean-Claude LEMAGNY, André ROUILLE, "Bibliographie", *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 275.

issues de chacune de ces techniques, favorise une diversification vécue comme un éclatement.

Fondée en 1851, la Société héliographique crée le premier périodique européen consacré à la photographie, *La Lumière*, qui, dans sa première série (9 février-29 octobre 1851), est conçu comme un organe d'avant-garde, une machine de guerre essentiellement vouée à la promotion des techniques sur papier – identifiées, selon l'expression de Gustave Le Gray, comme « l'avenir de la photographie² ». Jusqu'alors, malgré l'expression occasionnelle d'antagonismes individuels, la pratique de la photographie établissait entre ses différents acteurs une forme de connivence globale. Née de la volonté d'un petit groupe de photographes, pour la plupart amateurs et artistes, appartenant aux classes aisées, de profiter du renouvellement technologique pour produire une rupture avec la routine des pratiques commerciales dans laquelle la photographie avait progressivement glissé, et la réinscrire pleinement dans les sites plus nobles de la culture et de la science modernes, la Société héliographique inaugure ce faisant un clivage qui apparaîtra au grand jour à l'occasion de la reprise de *La Lumière* par Alexis Gaudin, en novembre 1851. Fabricant de daguerréotypes, le nouveau propriétaire ne pouvait que manifester les plus expresses réserves par rapport à la ligne

². Gustave LE GRAY, *Nouveau Traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, Paris, Lerebours & Secrétan, juillet 1851, p. 9.

éditoriale précédente : « La trop grande place faite à la photographie sur papier, au détriment des procédés relatifs au daguerréotype, avait créé beaucoup de mécontents. Cela devait être ; car [...] parmi les opérateurs, dix-neuf sur vingt se livrent presque exclusivement au travail sur plaque métallique, et ne porteraient que peu d'intérêt à une publication qui ne leur serait presque jamais profitable³. »

C'est à partir de ce contexte polémique que s'élabore l'une des distinctions fondamentales du champ photographique, qui, à la façon d'une querelle des Anciens et des Modernes, organise en systèmes cohérents l'opposition de deux technologies (daguerréotype *vs* calotype), deux pratiques (photographie en studio *vs* photographie en extérieur), deux genres (portrait *vs* paysage), deux types d'acteurs (photographe professionnel *vs* photographe amateur) et finalement deux esthétiques (reproduction servile *vs* recherche à caractère artistique ou scientifique). Reflet de ce travail de la distinction, qui vise à reconduire sur le terrain de la photographie un équivalent de la hiérarchie des genres en peinture, les fameuses "Esquisses physiologiques" publiées en 1853 par le journaliste Ernest Lacan (1828-1879),

³. Alexis GAUDIN, "Programme", *La Lumière*, 2e année, n° 1, 17 novembre 1851, p. 1. Sous la pression du développement de la photographie sur collodion, *La Lumière* reviendra rapidement à des positions plus œcuméniques, mais les premiers numéros de la deuxième série marquent, par leur retour au modèle du daguerréotype, une césure violente avec la ligne éditoriale précédente.

trop souvent lues comme la description factuelle d'une situation historique, entérinent par le biais d'une typologie symbolique la réalité d'une pratique désormais fragmentée⁴.

Cette dislocation est douloureusement ressentie. En théorie, l'essor de nouvelles techniques d'enregistrement aurait pu ouvrir à l'exercice d'une variété harmonieuse. En pratique, les capacités limitées de chacun des procédés, combinées à la difficulté spécifique de mises en œuvre très diverses, conduisent à des usages sectorisés, sans aires de recoupement. Sur la base de disparités bien réelles, mais aux délimitations encore flottantes, et pas forcément opposées, la formulation par les militants du papier d'une dichotomie structurelle traduit à la fois un dessein stratégique, mais constitue tout autant une modalité d'organisation d'une pluralité problématique. À l'intérieur de ce système, moyennant quelques inévitables exceptions et variations (le baron Gros, photographe amateur, mais pratiquant le daguerréotype, ou, à l'inverse, Eugène Disdéri, photographe commercial, mais qui défend une photographie qui se veut "artistique"⁵), le

⁴. Cf. Ernest LACAN, "Le photographe, esquisse physiologique : du photographe proprement dit", *La Lumière*, 3e année, n° 2, 8 janvier 1853, p. 7-8 ; "Le photographe, esquisse physiologique : du photographe artiste", *ibid.*, n° 3, 15 janvier 1853, p. 11 ; "Le photographe, esquisse physiologique : du photographe amateur", *ibid.*, n° 9, 26 février 1853, p. 36.

⁵. Cf. Eugène DISDÉRI, *L'Art de la photographie*, Paris, chez l'auteur, 1862. Le caractère exceptionnel de ces situations apparaît clairement au fil des années dans les critiques publiées : le baron Gros, par exemple, « ce Napoléon de la plaque »

recours à un support plutôt qu'un autre devient rapidement le marqueur déterminant de l'adhésion à un modèle, le *signe* d'une pratique. Loin d'être l'expression d'un mode d'appréhension exclusivement "techniciste", la préoccupation technique apparaît alors comme participant d'une élaboration symbolique complexe.

Au sein de cette élaboration, la question du temps de pose occupe une place bien particulière. À peu près inexistante au début de la période⁶, elle va s'imposer progressivement comme un point de repère du débat par l'effet d'une coïncidence historique, à partir d'un contexte différent : la découverte et l'exploitation en Angleterre, dès 1851, du procédé au collodion, crédité par la rumeur d'une sensibilité exceptionnelle. Dans le cadre d'une tout autre polémique, aux accents nationalistes, surgiront tout à coup des motifs iconographiques inédits, dont les textes organisent la circulation et la promotion, bien avant que quiconque ait pu en apercevoir l'inscription en images.

(Paul PÉRIER, "Exposition universelle (5). Photographes français", *Bulletin de la Société française de photographie* [ci-dessous : *BSFP*], 1^e année, n° 9, septembre 1855, p. 268) est souvent présenté sur le mode d'un sublime *outsider* – en aucun cas comme un praticien représentatif des nouvelles tendances de la photographie.

⁶. À l'exception de mentions purement techniques : cf. Jean-Baptiste Louis, baron GROS, "Chambre obscure blanchie à l'intérieur", *La Lumière*, 1^e année, n° 2, 16 février 1851, p. 5-6.

La légende du cheval au galop

Synthèse de la littérature photographique des années 1850-1860, l'article "Photographie" du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, publié en 1874, l'affirme sans ambages : « Grâce à l'emploi de substances accélératrices, on est parvenu à avoir des épreuves instantanées » ; avec le procédé au collodion, « on parvient à photographier un cheval lancé au galop, une foule en mouvement, une vague, un bateau à vapeur en marche, etc.⁷ » Nul doute qu'une telle affirmation, appuyée par l'autorité du plus considérable ouvrage documentaire du XIXe siècle, est alors interprétée par le public le plus large, bien au-delà des seuls praticiens de la photographie, comme la confirmation de la place éminente prise par le nouveau médium parmi les manifestations du progrès.

En accord avec la grande majorité des déclarations relatives au collodion dans les manuels de la période, qui célèbrent avec emphase l'« exquise sensibilité⁸ » du procédé, un tel énoncé pose cependant un problème à l'historien : nous ne connaissons à

⁷. Pierre LAROUSSE (dir.), "Photographie", *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, s. d. [1874], t. XII, p. 889.

⁸. L'expression, qui rencontrera un grand succès et sera abondamment reprise dans les années 1880 à propos du gélatino-bromure d'argent, est utilisée pour la première fois dans le premier ouvrage français décrivant le procédé au collodion : Alphonse de BRÉBISSON, *Nouvelle Méthode photographique sur collodion donnant des épreuves instantanées*, Paris, Charles Chevalier, 1852, p. 7. Il est à noter que l'emploi de l'adjectif "exquis", dans cette expression, est loin d'aller de soi

l'heure actuelle aucun exemple d'une image réalisée sur ce support qui aurait fixé le galop du cheval⁹ (voir fig. 16 à 18). Bien plus, les affirmations optimistes des sources, souvent reprises sans examen dans les histoires générales de la photographie¹⁰, semblent globalement en contradiction avec les résultats de la plupart des essais de reconstitution expérimentale modernes, qui suggèrent que le daguerréotype de la fin des années 1840 et l'ensemble des procédés humides du début des années 1850 (collodion ou albumine, sur verre ou sur papier) présentent une rapidité sensiblement équivalente¹¹.

en français, où ce terme a acquis le sens de “recherché”, “délicat” (comme dans l'expression, largement employée à l'époque en peinture : “d'un goût exquis”). En l'occurrence, il s'agit probablement d'un décalque de l'expression anglaise “*exquisite sensitivity*” (où “*exquisite*” signifie “excellent”, “remarquable”). La transposition de l'expression en français lui confère par connotation un caractère de délicatesse – aspect qui contribue à expliquer sa vogue.

⁹. À l'exception d'un seul, célébrissime, mais exécuté quatre ans après la parution du dictionnaire, et dans des conditions expérimentales tout à fait particulières, sur lesquelles je reviendrai : la chronophotographie du galop par Eadweard Muybridge, en 1878 (voir ci-dessous, p. 277, fig. 89).

¹⁰. « L'innovation est décisive. La photographie est désormais potentiellement en mesure de détrôner le daguerréotype auquel le collodion vient de “porter presque le dernier coup”, car il s'impressionne au contact des rayons lumineux avec une telle rapidité que les mouvements sont, grâce à son emploi, “instantanément saisis” », A. ROUILLÉ, “L'essor de la photographie (1851-1870)”, in J.-C. LEMAGNY, A. ROUILLÉ, *op. cit.*, p. 30. L'auteur n'omet pas d'ajouter que « Ces réactions de l'époque, bien entendu, sont à tempérer », et que « l'“instantanéité” est loin d'être acquise ». L'idée générale reste cependant que « le collodion humide remplit une fonction nécessaire à l'“exactitude” de la reproduction : la rapidité » (*ibid.*, p. 31).

¹¹. Des expérimentations comparatives ont été effectuées par de nombreux historiens de la photographie dans des conditions proches de celles des prises de vue des années 1840-1860, avec des objectifs anciens. En faisant abstraction des variations individuelles, l'ensemble de ces essais convergent pour indiquer une



Fig. 16 (*en haut à gauche*). E. Disdéri, "Homme à cheval", papier salé d'après négatif au collodion humide, 1853, 15 x 12 cm (coll. BNF). Cette épreuve fait partie d'une série donnée en exemple par son auteur pour démontrer la rapidité de son procédé (*voir ég. fig. 31 à 38*).

Fig. 17 (*en haut à droite*). J. Delton, cheval au trot, tirage albuminé d'ap. nég. au gélatino-bromure d'argent, 10,3 x 8,2 cm. Extrait de l'album *Le Tour du Bois*, 1882 (coll. Sirot-Angel). Spécialiste de photographie hippique, Delton avoue lui-même avoir « nié, pendant longtemps, [...] la possibilité de pouvoir obtenir la photographie du cheval en mouvement » ("Introduction", *ibid.*, s.p.). Cette épreuve fait partie de ses premiers essais sur gélatino-bromure.

Fig. 18 (*en bas*). Anon., chevaux au galop, tirage alb. d'ap. nég. au gélatino-bromure d'argent, 7,8 x 15,8 cm, 1896 (coll. Sirot-Angel).

Il faut donc revenir aux textes, et les soumettre à une analyse plus approfondie. À première vue, la structure d'un énoncé comme celui de l'article du *Larousse* paraît banale : quoi de plus normal que d'appuyer une assertion par une série d'exemples ? Pourtant, la collection des cas proposés ne va pas de soi. En premier lieu, il ne s'agit pas à proprement parler d'une liste d'images, comme celle que peut évoquer un photographe qui a procédé à une expérimentation¹², mais d'une liste plus générale de *sujets*. Ensuite, l'énumération mêle sans progression distincte la mention d'objets animés de mouvements relativement lents (une vague, une foule en mouvement) à celle d'objets animés de mouvements beaucoup plus rapides (un cheval lancé au galop). À quoi s'ajoute un sujet dont l'élection semble relever d'une dimension plus symbolique qu'effective : un bateau à vapeur est doté d'une vitesse relativement faible, et paraît n'avoir été inclus dans la liste que par ce qu'il connote de la modernité, à travers son système de propulsion – permettant de réunir par un rap-

sensibilité comparable des procédés (je remercie Mark et France Scully-Osterman, Joel Snyder, Larry Schaaf, Martin Becka et Jean-Paul Salvador pour leurs précieuses indications sur ce point).

¹². « J'ai fait ainsi sur plaques sèches préparées de la veille, dans un temps qui a varié de 6 secondes à 1 min, des groupes et vues avec nombreux personnages, par exemple, plusieurs vues de la Procession de la Fête-Dieu, dans la cour d'honneur et dans le parc du Prytanée, les Élèves travaillant au Gymnase, la grande Revue d'honneur, des groupes de Joueurs de boules, etc. », Jean-Marie TAUPENOT, "Nouveau procédé de photographie sur collodion albuminé sec", *La Lumière*, 5e année, n° 36, 8 septembre 1855, p. 141.

prochement discret ces deux emblèmes du progrès technique que sont la vapeur et la photographie.

De telles énumérations sont fréquentes dans la littérature photographique de l'époque – où elles se trouvent associées avec régularité à l'expression de la rapidité du procédé au collodion. Dans un ouvrage paru peu de temps avant la rédaction de l'article du Larousse, et que celui-ci mentionne comme l'une de ses sources documentaires, *Les Merveilles de la photographie*, Gaston Tissandier conclut la section "Miracles de la photographie instantanée" par une liste similaire : « D'autres réaliseront plus tard ce prodige inouï qui consiste à reproduire sur le collodion les scènes animées, à retracer d'une manière impérissable l'homme en action, en mouvement, la foule qui s'agite, les armées qui combattent, l'orateur qui parle, la vague qui écume ou l'étoile filante qui trace dans l'azur du ciel son sillon lumineux¹³ ! » On y retrouve deux des mentions retenues par le dictionnaire (la foule, la vague), ainsi qu'un autre sujet rapide, plus surprenant encore que le cheval au galop (l'étoile filante). La présence de sujets communs à ces deux listes pourrait suggérer que

¹³. Gaston TISSANDIER, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874, 2e éd. augm., p. 310. La bibliographie de l'article "Photographie" du Larousse énumère chronologiquement une quinzaine de titres qui s'échelonnent de 1842 à 1874. Le livre de Tissandier (« excellent ouvrage de vulgarisation, auquel nous avons fait de nombreux emprunts », écrit le rédacteur) constitue la dernière occurrence.

celles-ci s'appuient sur des photographies que les rédacteurs ont effectivement observées. Ce n'est pas impossible – et dans ces deux cas au moins, il s'agit en effet d'images que le public le plus assidu aux manifestations du médium a pu apercevoir, en quelques occasions, lors d'expositions ou de salons. Mais ce n'est pas certain : étant donné le très petit nombre de présentations d'épreuves photographiques, et la quasi-absence des reproductions de photographies dans les ouvrages de l'époque, on n'est pas surpris de constater que les auteurs se plagient souvent, en reprenant des descriptions d'images qu'ils n'ont pas eues sous les yeux. Dans son *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion*, paru en 1854, le photographe André Belloc cite par exemple la « méthode de photographie sur verre collodionné » d'Alphonse de Brébisson, grâce à laquelle celui-ci obtient « des épreuves instantanées, et [produit] des vues de places, de marchés avec une foule compacte et agitée d'hommes occupés d'affaires commerciales¹⁴. » La comparaison avec le texte publié par de Brébisson lui-même deux ans plus tôt (« J'ai pu obtenir instantanément des vues de places ou de rues, un jour de marché, avec une foule compacte, mobile, s'occupant de ses affaires commerciales¹⁵ », voir *fig. 19*) montre que Belloc n'a

¹⁴. André BELLOC, *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion*, Paris, chez l'auteur, 1854, p. 12.

¹⁵. A. de BRÉBISSON, *op. cit.*, p. 6-7.



Fig. 19. Alphonse de Brébisson, "Falaise, chevet de l'église Saint-Gervais, pris de l'atelier du photographe", détail d'un couple stéréoscopique, tirage moderne d'après négatif sur verre au collodion, 1851, 7 x 7 cm (coll. part.).

vraisemblablement pas vu ces épreuves, mais a simplement repris le passage, en y apportant quelques modifications de détail.

Le rédacteur du *Larousse* a-t-il aperçu les photographies dont il dresse la liste ? On peut en douter. En poursuivant l'enquête parmi les ouvrages mentionnés dans la bibliographie de l'article, on découvre que deux des plus fameux : *La Photographie considérée comme art et comme découverte*, de Mayer et Pierson, paru en 1862, et *Les Merveilles de la science*, de Louis Figuier, publié en 1869, comportent chacun une nomenclature étrangement similaire, par l'ordre comme par le choix des sujets. Dans le premier, on peut lire que le collodion « s'impressionne au contact des rayons lumineux avec une rapidité merveilleuse. Les mouvements des vagues toujours agitées par les vents, la voiture lancée sur la route, le cheval dévorant l'espace, le navire poussé par la vapeur sont, grâce à son emploi, instantanément saisis et reproduits¹⁶. » Dans le second, Figuier déclare que « le collodion active à un tel point l'impression photographique, que l'on peut reproduire, par son emploi, l'image des corps animés d'un mouvement rapide, tels que les vagues de la mer soulevées par le vent, une voiture emportée sur

¹⁶. [Léopold-Ernest et Louis] MAYER, [Pierre-Louis] PIERSON, *La Photographie considérée comme art et comme découverte*, Paris, Hachette, 1862, p. 83.

un chemin, un cheval au trot, un bateau à vapeur en marche avec son panache de fumée et l'écume qui jaillit au choc de ses roues¹⁷. » Trois des quatre cas mentionnés dans l'énumération du *Larousse* sont ici présents, à l'exception du second sujet (une foule en mouvement), que l'on a aperçu chez Tissandier, et qu'on retrouve dans un autre ouvrage, moins connu, les *Dissertations sur la photographie* d'Alexandre Ken, paru en 1864, qui affirme : « L'aspect mouvant des foules comme celui des vagues, l'image du cheval qui s'élance rapide comme la flèche, celle de la locomotive qui dévore l'espace, peuvent être saisis et fixés pour toujours par la glace collodionnée¹⁸. »

Ces quatre listes (Mayer et Pierson, Ken, Figuier, Tissandier) permettent de mieux comprendre l'élaboration de celle du *Larousse*. En rédacteur scrupuleux, l'auteur de l'article a écarté avec prudence les sujets que leur occurrence unique autant que leur vitesse lui faisaient considérer comme douteux (la locomotive, l'étoile filante). Il a par contre conservé le cheval, malgré la rapidité du sujet, du fait de son attestation dans trois des quatre sources, en synthétisant l'expression de Ken (le « cheval qui s'élance rapide comme la flèche » devenant « cheval lancé

¹⁷. Louis FIGUIER, « La Photographie », *Les Merveilles de la science*, Paris, Furne, Jouvet et Cie, t. 3, 1869, p. 66.

¹⁸. Alexandre KEN, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*, Paris, Librairie nouvelle, 1864, p. 99.

au galop») et en lui conférant la première place dans son énumération. Moins problématiques, les deux sujets suivants (la foule en mouvement, la vague) reprennent l'ordre et les formulations de la liste de Ken ; le dernier (le bateau à vapeur en marche), confirmé par deux occurrences et emprunté textuellement à Figuiet, apparaît visiblement comme une forme de substitut à la locomotive de Ken. Ajoutons que ce dernier (comme l'indique notamment le retour de l'expression « dévorant l'espace »), a probablement lu l'ouvrage de Mayer et Pierson – tout comme Figuiet, qui cite les quatre mêmes sujets dans un ordre identique. Toutefois, deux précisions inexistantes dans *La Photographie comme art...* (l'allure du cheval, ainsi que la mention du panache de fumée et de l'écume produite par le vapeur) prouvent que ces deux textes s'inspirent d'une source primaire, à laquelle Figuiet a également eu accès. L'ensemble de ces éléments suggèrent que le rédacteur du *Larousse*, au moment de composer sa nomenclature, a sous les yeux les textes plutôt que les épreuves qu'ils évoquent. Outre la rareté des sources iconiques, qui explique que les auteurs surexploient les descriptions d'images, et les fassent circuler d'un texte à l'autre comme s'il s'agissait d'illustrations, cette attitude signale clairement la rareté de telles photographies – que confirme à sa manière l'usage du système des listes de sujets.

Celles-ci trahissent en effet une forme de paradoxe : tout en

visant à convaincre le lecteur de la vraisemblance d'un énoncé (l'extrême sensibilité du collodion), l'accumulation des cas révèle que celui-ci est manifestement perçu comme improbable. Appuyer une thèse sur un groupe d'exemples apparaît en l'espèce comme le recours à un très ancien modèle rhétorique, qui repose sur un principe d'induction, bien décrit par Aristote¹⁹, et que l'on pourrait caractériser par la formule suivante : motiver une proposition *a priori* surprenante peut s'effectuer par le biais d'une série d'exemples dont l'addition vaut démonstration. À l'inverse d'un domaine où existe une loi indubitable dont l'énoncé se suffit à lui-même, l'établissement d'une règle vraisemblable passe, dans des disciplines plus empiriques, tels la grammaire ou le droit civil, par l'énumération de cas d'espèce dont la collection forme preuve. Dans le discours sur la photographie, l'existence même de cette forme de listes amène à supposer que la proposition qu'elles visent à légitimer présente un caractère problématique.

Semblera-t-il étrange d'appliquer à l'histoire de la photographie des méthodes d'analyse de type littéraire ? C'est qu'ici, loin des images, comme le démontre la curieuse proximité des énumérations de Figuiet et des Mayer et Pierson, nous nous trouvons bel et bien face à des modalités de circulation purement

¹⁹. Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, 1357 b, 25-35.

textuelles – et en grande partie fictionnelles. En l'espèce, la liste-source dont dérivent directement les nomenclatures de ces deux ouvrages n'est autre qu'un article de Francis Wey (1812-1882), intitulé "Des progrès et de l'avenir de la photographie", paru le 5 octobre 1851 dans l'un des derniers numéros de la première série de *La Lumière*. Dans cet article, le critique s'extasie sur des épreuves des frères Macaire, photographes au Havre : « M. Macaire est parvenu à fixer une voiture qui roule, un homme qui marche, un cheval au trot, des navires à vapeur avec leur cheminée qui fume, et les panaches d'écume que font jaillir les palettes des roues²⁰. » L'importance de cet article n'a pas échappé aux contemporains : il s'agit de la troisième mention d'épreuves "instantanées" dans les colonnes de *La Lumière*.

La première avait eu lieu trois mois plus tôt, le 6 juillet 1851, dans un compte rendu par le Dr Clavel des séances de l'Académie des sciences, qui faisait état de l'annonce par Henry Fox Talbot d'un procédé augmentant la sensibilité des plaques daguerriennes, grâce auquel l'inventeur anglais aurait reproduit instantanément une page imprimée, à la lumière d'une forte étincelle électrique. Le correspondant de *La Lumière* concluait son article en promettant « d'importants résultats. Avec les plaques de M. Talbot, il serait possible d'obtenir l'image exacte

²⁰. Francis WEY, "Des progrès et de l'avenir de la photographie", *La Lumière*, 1^e année, n° 35, 5 octobre 1851, p. 138.

d'un cheval lancé en pleine course, d'une cascade, d'arbres couchés par le vent, de la mer soulevée par la tempête²¹. » Quoiqu'il n'en fasse pas état, le rédacteur s'est visiblement souvenu de l'annonce par Arago, dix ans auparavant, du procédé de photographie à l'électricité de Daguerre, dans la même enceinte de l'Académie des sciences, et de la liste de sujets évoquée à cette occasion par l'astronome (« Le nouveau procédé permettra de copier des objets mobiles, tels que les arbres agités par le vent, les eaux courantes, la mer pendant la tempête, un navire à la voile, les nuages, une foule agitée et en marche²²»). Mais Talbot ne divulgue pas son procédé, aucune image n'est montrée, et cette annonce reste elle aussi sans lendemain.

Un mois et demi plus tard, le 18 août, c'est cette fois un photographe français, Edmond Bacot (1814-1875), qui présente devant l'Institut, par l'intermédiaire du chimiste Victor Regnault, une série d'épreuves rapides, dont une vue remarquable d'une plage de Normandie. On y aperçoit une rangée de cabines de bain, quelques personnages et, à l'arrière-plan, les rouleaux d'une mer agitée, sous un ciel blanc. Le Dr Clavel rapporte à nouveau l'événement, et s'interroge : « M. Bacot [...] a-

²¹. Dr CLAVEL, "Académie des sciences", *ibid.*, n° 22, 6 juillet 1851, p. 85.

²². Communication de François ARAGO, séance du 4 janvier 1841, *Comptes rendus de l'Académie des sciences (ci-dessous : CRAS)*, 1841, vol. 12, p. 23 (voir *ci-dessus*, p. 81-82).

t-il employé le procédé à l'aide duquel M. Talbot a obtenu des images héliographiques par la lueur d'une étincelle électrique ? S'est-il servi d'un procédé qui lui est particulier ? C'est ce que M. Regnault n'a pas dit et qu'il nous a été impossible de savoir²³. » Cette incertitude n'empêche pas le rédacteur de *La Lumière* de conclure encore une fois par une évocation optimiste : « L'œuvre de M. Bacot a pour nous un grand mérite ; elle annonce encore un progrès dans un art dont nul ne peut mesurer les destinées ; elle réalise nos prévisions en démontrant que le mouvement d'une cascade, des nuages, ou d'un cheval de course ne dépasse pas les forces de l'héliographie²⁴. »

Lorsqu'à son tour, Wey mentionne les vues "instantanées" des frères Macaire, il ne manque pas de rappeler ce précédent déjà fameux (« Dernièrement, on a présenté à l'Académie des sciences des plaques où l'on avait fixé les vagues de la mer [...]. M. E. Bacot a trouvé déjà d'habiles rivaux²⁵ ») – quoiqu'il n'ait pas aperçu personnellement les épreuves en question. Par rapport à l'énumération à caractère prédictif de Clavel, la liste du critique présente l'avantage de faire état d'images effectivement réalisées – s'il faut du moins en croire la propre source de Wey,

²³. Dr CLAVEL, "Académie des sciences", *La Lumière*, 1e année, n° 29, 24 août 1851, p. 113.

²⁴. *Ibid.*

²⁵. F. WEY, "Des progrès et de l'avenir de la photographie", *loc. cit.*

car il s'agit là encore de photographies qu'il ne connaît que par ouï-dire. Comme il s'en explique lui-même dans son article, c'est le sculpteur Aimé Millet (1819-1891), de retour du Havre, qui lui a montré deux épreuves issues de la production des frères Macaire (la sortie et l'entrée d'un brick dans le port, que Wey décrit longuement) – et lui a raconté toutes les autres : l'homme qui marche, la voiture, le cheval ou le vapeur.

À la manière d'une pure mythologie, l'édifice des reprises et des transpositions successives de ces listes d'images qui culmine avec le *Larousse* s'est donc élaboré en l'absence de référents certains, sur la base d'une circulation d'informations essentiellement véhiculées par le texte. Ce n'est pas tout : comme pour mieux confirmer le caractère fictionnel de ces exercices pseudo-descriptifs, ni Figuiet ni Mayer et Pierson n'avaient pris garde, en recopiant la liste de Wey, à l'expression discrète qui permettait de deviner que les épreuves des frères Macaire n'avaient pas été réalisées à l'aide du procédé au collodion, mais sur plaques daguerriennes. La "Vue de la mer" de Bacot, quant à elle, avait été exécutée en mai 1850 à partir d'un négatif sur verre à l'albumine sèche. Mais à plus de dix ans d'écart, au moment où le collodion constitue la pratique quasi exclusive des photographes, trompé à la fois par l'imprécision des textes, et par la date de ces annonces (l'année même de la première description par Frederick Scott Archer du procédé au

collodion), un regard rétrospectif ne pouvait imaginer que ces images rapides aient pu être réalisées à l'aide d'une autre technologie, et devait logiquement les assimiler à des exemples du nouveau procédé.

En réalité, la citation de ces épreuves au sein de l'organe de la Société héliographique n'est pas totalement étrangère à la publication de la découverte anglaise. Apparemment, les rédacteurs de *La Lumière* semblent n'accorder qu'une attention distraite à l'invention d'Archer, qui n'est mentionnée qu'une seule fois au cours de l'année 1851 (dans le numéro du 24 août, le même qui annonce en une les épreuves de Bacot), en pages intérieures, à l'occasion d'une correspondance²⁶. Le "collodion anglais" ne sera disponible dans les officines parisiennes qu'en janvier 1852, et le procédé ne commencera véritablement à être expérimenté par les praticiens qu'à partir du mois de mai, après la publication du premier traité français sur le sujet : la *Nouvelle Méthode photographique sur collodion donnant des épreuves instantanées*, d'Alphonse de Brébisson. Mais la rumeur, déjà, a fait état des résultats obtenus grâce à la nouvelle technique, présentés à l'Exposition universelle de Londres de 1851, et la brusque apparition de descriptions d'images rapides dans les

²⁶. L. D'AUBRÉVILLE, "Héliographie sur verre. Images instantanées", *ibid.*, n° 29, 24 août 1851, p. 114-115. Le procédé d'Archer sera publié le 15 janvier 1852, dans le n° 5 (2e année, p. 18-19).

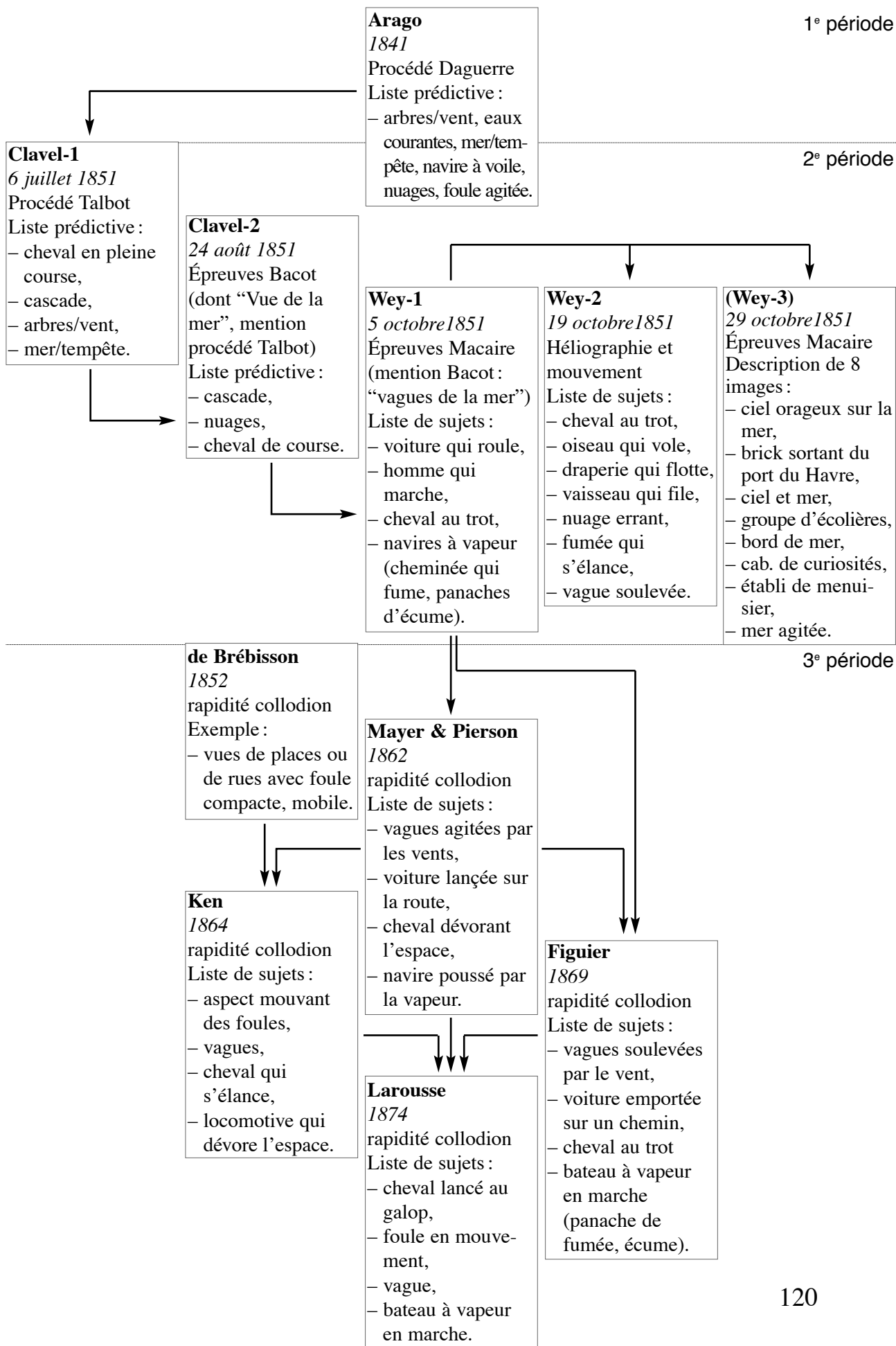
colonnes de *La Lumière* témoigne du désir de ne pas se laisser distancer par cette vogue soudaine. C'est encore Wey qui le confirme, par un couplet patriotique en forme d'aveu, à la fin de son second article sur les images des frères Macaire, publié le 29 octobre 1851 : « Déjà l'Angleterre annonce bruyamment l'invention d'une méthode encore plus rapide que celle de nos compatriotes : elle est possédée d'un grand zèle pour l'appropriation de nos trouvailles, et d'une certaine habileté à déclarer après coup qu'elle a précédemment inventé ce que nous découvrons²⁷. »

Il est maintenant possible de reconstituer la chaîne causale sur laquelle repose, pour une large part, l'affirmation du *Larousse*, et qui relève essentiellement des mécanismes de la rumeur. Selon Jean-Noël Kapferer, un certain nombre de conditions doivent être remplies pour qu'une rumeur se développe : entre autres, celle-ci naît généralement dans un contexte d'information rare ; elle peut provenir d'une défaillance dans l'interprétation d'une information initiale ; l'énoncé véhiculé doit avoir un caractère vraisemblable et provenir de sources crédibles ; il bénéficie habituellement d'un cortège de preuves, voire de l'ajout de détails ; sa véracité s'établit par la répétition²⁸.

²⁷. F. WEY, "Héliographie sur plaques. Épreuves instantanées", *ibid.*, n° 38, 29 octobre 1851, p. 150.

²⁸. Cf. Jean-Noël KAPFERER, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Paris, Le Seuil, 2e éd. augm., 1995.

TABLEAU SYNOPTIQUE de l'élaboration des listes



On retrouve tous ces éléments dans l'élaboration de la "légende du cheval au galop" (voir tableau synoptique). Le cadre de référence en est l'invention anglaise d'un procédé caractérisé *a priori* par sa rapidité, qui crée un horizon d'attente, dans un contexte de compétition nationaliste, mais dont très peu de photographes français, en 1851, ont pu apercevoir les résultats effectifs (information rare). Dans un premier temps, la publication rapprochée de trois articles successifs (ceux de Clavel, puis celui de Wey, reliés entre eux par la convocation explicite du cas précédent), ainsi que l'expression répétée d'une liste de sujets similaires (comprenant notamment la mention du cheval saisi en pleine course), forme une première série cohérente. Une deuxième série connexe est constituée par deux autres articles de Wey, qui viennent rapidement compléter et amplifier le premier article sur les Macaire. La description des épreuves de Bacot, puis de celles des photographes havrais, quoique exécutées sur d'autres supports (défaillance de l'interprétation), propose une première forme de vérification de l'existence d'images rapides (caractère vraisemblable de l'énoncé). L'origine académique de la présentation des images de Bacot, non moins que le crédit accordé aux articles de *La Lumière*, et en particulier à ceux de Francis Wey, l'un de ses plus éminents rédacteurs, semblent fournir les meilleures garanties quant à la crédibilité des sources. Le cortège de preuves est constitué à la

fois par l'accumulation d'exemples et, dans les deux articles de Wey, par de longues descriptions d'images – même si celles-ci ne correspondent pas strictement aux sujets de la liste-source (ajout de détails). Dans un second temps, la reprise ultérieure de ces exemples par différents auteurs, l'oubli de leur support initial et leur association à l'épopée du collodion, voire la déformation de certains sujets au fil des répétitions (le “cheval au trot” devenu “cheval dévorant l'espace”, puis “cheval au galop”) achèvent d'établir la thèse de l'exceptionnelle rapidité du collodion.

Parmi les facteurs qui permettent le développement de la rumeur, le plus important réside selon Kapferer dans le fait que « la rumeur est une information que nous souhaitons croire²⁹ ». Ce dernier aspect se trouve exemplairement vérifié par l'examen des images. Un hasard heureux a fait que deux des trois épreuves effectivement observées (la première par Clavel, les deux autres par Wey), situées à l'origine de cette remarquable série de reprises et d'amplifications, soient parvenues jusqu'à nous. Citée à plusieurs reprises dans les manuels de la période, la “Vue de la mer” de Bacot (*voir fig. 20*) sera offerte à la Société française de photographie en 1868, dix-sept ans après son exhibition à l'Académie des sciences, et constitue le second

²⁹. *Ibid.*, p. 102.

Fig. 20. E.
Bacot, "Vue de
la mer" (men-
tion au dos:
« Première
épreuve de la
mer sur albu-
mine sèche.
Mai 1850 »),
papier albu-
miné d'après
négatif verre à
l'albumine,
13,7 x 18,6
cm (coll. SFP).



Fig. 21.
Id. (détail).

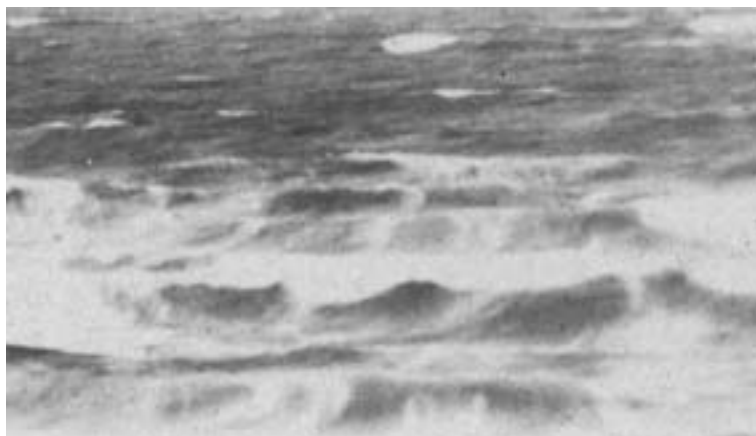


Fig. 22.
Id. (détail).



plus ancien cliché conservé ayant fait l'objet d'une présentation comme instantané³⁰. Le contraste peut paraître important, pour un regard contemporain, entre le texte et l'image – entre l'accueil enthousiaste de l'époque et l'aspect visuel d'une épreuve dont les flous traduisent une exposition de l'ordre du 1/8e de seconde, de dimensions modestes, aux contrastes trop accusés et sans détails dans les clairs. À vrai dire, ces défauts n'étaient pas passés totalement inaperçus. Clavel remarquait déjà que cette vue « laisse beaucoup à désirer, et que les vagues, quoique perceptibles, tendent cependant à se confondre. Elles sont moutonneuses et manquent d'arêtes, elles perdent leur élan, elles offrent l'aspect d'une mer pétrifiée » (*voir fig. 21*).

Ces imperfections n'empêchent pas le rédacteur de *La Lumière* de conclure par un syllogisme exagérément optimiste. Du compte rendu sur Talbot à celui sur Bacot, par l'effet de répétition dynamique qui relie les deux articles, une seule image aura permis qu'une affirmation d'abord présentée comme hypothétique (« il serait possible d'obtenir... ») devienne l'expression d'une réalité effective (« elle réalise nos prévisions... ») – quand bien même les épreuves évoquées ne sont pas encore au rendez-vous. Ce type de lecture éclaire l'accueil réservé au cliché de

³⁰. Le premier étant celui de Marc-Antoine Gaudin, reproduit ici d'après sa version publiée (*voir ci-dessus, fig. 11, p. 88*) – dont il n'est pas impossible que l'original, pour l'instant inaccessible, puisse réapparaître un jour.

Bacot. Tout se passe comme si un essai de ce genre appelait nécessairement un mode de lecture prédictif, comme si, au-delà de l'épreuve et de ses caractéristiques propres, était perçue une image seconde, un paradigme caché, comme si l'apparence visuelle constituait la première confirmation expérimentale d'un projet ou, pour mieux dire, d'une promesse, que l'économie du récit se charge d'accomplir. Cette dimension fantasmatique est clairement marquée, dans le compte rendu de Clavel, par le rapprochement (tout à fait injustifié) avec l'expérience mystérieuse de Talbot, qui associe l'obtention d'un temps de pose extrêmement bref à l'usage de l'électricité. Le caractère excessif de ce mode de lecture est du reste largement démontré par l'épreuve de Bacot elle-même – à la fois par ses propres imperfections, par l'incapacité de tout autre photographe, à ce moment, de réaliser sur ce support un cliché d'une rapidité analogue, enfin par son caractère isolé dans la production même de l'auteur, dont c'est la seule image rapide conservée (il se tourne dès 1851 vers la photographie de monuments³¹). Pour autant, ce regard excessif forme bel et bien le cadre initial de la production et de la réception de ce type d'expérimentations.

Loin d'être le résultat d'un hasard de prise de vue, un tel essai s'inscrit en effet dans un dessein précis, fruit de l'horizon

³¹. Cf. Sabine ROULLEAU, *Edmond Bacot. Un pionnier normand de la photographie*, mémoire de maîtrise, Paris I, 1995.

d'attente déployé par la technique photographique. Comme l'ensemble des sujets évoqués par les listes, les “vagues de la mer”, dans les années 1840-1850, appartiennent à une catégorie d'images paradigmatiques : le petit nombre de sujets, signes de la conquête de nouveaux territoires visuels, que l'avant-garde photographique a élus comme les trophées d'un tableau de chasse programmatique. Objectif privilégié des travaux des expérimentateurs les plus habiles, de telles images font l'objet d'annonces et de controverses par l'intermédiaire des journaux photographiques qui, sous couvert de reconnaissance d'antériorité, organisent une véritable lutte concurrentielle³² : plutôt qu'à la préoccupation esthétique, la production de telles images s'apparente à une forme de compétition sportive. Comme l'illustre parfaitement le cas de Bacot, les recherches s'inscrivant dans ce programme bénéficient généralement d'une attention soutenue, et garantissent à leurs auteurs une publicité certaine.

Le discours élaboré par Wey à partir de la vision des deux daguerréotypes des frères Macaire témoigne des mêmes surdéterminations. Certes, l'épreuve qui est parvenue jusqu'à nous,

³². Parmi bien d'autres, on en trouve un exemple typique dans les premiers numéros du *Journal of the Photographic Society* : « In the first number of the *Journal*, Mr. Hunt is stated to have said that he did not consider any process had been discovered sufficiently rapid to give a representation of waves. [...] Very soon after the discovery of the collodion practice on glass, I attempted such views, and by some modifications of the methods usually adopted, I found that pictures of a turbulent sea could be easily obtained » (William JACKSON, “Correspondence”, *The Journal of the Photographic Society*, n° 2, 1er avril 1853, p. 31).

Fig. 23. Macaire frères, "Navire entrant dans le port du Havre", daguerréotype accéléré, 1851, 15 x 11 cm (coll. BNF).



Fig. 24.
Id. (détail).



eu égard à son format (demi-plaque), présente les qualités d'une réussite incontestable, par sa composition, sa netteté et son rendu d'éléments fugaces, comme la fumée d'un bateau à vapeur, caché par le brick, qui s'élève dans le ciel (*fig. 23*). Toutefois, un œil plus accoutumé à la saisie photographique du mouvement aura tôt fait de remarquer le flou qui affecte la barque, au second plan – pourtant située à bonne distance de l'opérateur, et animée d'un déplacement relativement lent –, qui permet d'évaluer la durée d'exposition à environ 1/8^e de seconde (*fig. 24*). La rangée de spectateurs du premier plan – dont l'absence de modelé trahit une exposition trop brève, réglée sur les fortes lumières de l'arrière-plan – présente au contraire les conditions de l'immobilité. Ce dernier point n'est évidemment pas souligné par Wey, dont l'*ekphrasis* accentue au contraire tous les éléments mouvants de l'image, sur le registre exalté de l'hypotypose³³: « Pour ce qui concerne les eaux, non seulement on voit se soulever en mamelon le flot prêt à se déferler [*sic*], mais, sur la partie lisse et si mobile de la volute liquide, on distingue la réflexion du bâtiment qui passe, bien mieux qu'on ne le ferait dans la nature, où ce mirage est trop fugitif. [...] Frissonnant sous une brise fraîche, la mer, que le

³³. Les techniques descriptives utilisés par Wey et Lacan ont été particulièrement bien décrites par Emmanuel HERMANGE, “*La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851-1860)*”, *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 89-108.

vent égratigne et rabote, se fleurit de ces flots mêmes qui bouclent à leur chute, en frisures d'écume assez semblable à des petits copeaux de bois blanc³⁴. »

Que sait-on, sur le plan technique, du mode de réalisation de ces images ? Le procédé à l'aide duquel a été exécutée la “Vue de la mer” sera divulgué en 1857, dans un recueil édité par Charles Chevalier. Bacot lui-même y précise que « [sa] manière diffère peu de tout ce qui a été publié jusqu'à ce jour », et que cette technique, grâce à laquelle il obtient des portraits « dans une moyenne de 30 à 45 secondes, [...] n'est pas aussi rapide que le collodion³⁵ ». Le détail des substances utilisées est en effet tout à fait classique, et ne permet pas d'expliquer le bref temps de pose de l'épreuve présentée à l'Académie des sciences – sauf à faire l'hypothèse d'une variation procédurale occasionnelle³⁶, due au hasard ou à l'erreur, que son auteur ne pourra malheureusement jamais reproduire.

Le “procédé accélérateur” des frères Macaire, dont ils gardent le secret, sera commercialisé à Paris pendant une courte

³⁴. F. WEY, “Des progrès et de l'avenir de la photographie”, *loc. cit.*, p. 139.

³⁵. Edmond BACOT, “Photographie sur glace albuminée”, in Charles CHEVALIER (éd.), *Photographie sur papier sec, glaces albuminées, collodion, plaques métalliques*, Paris, Baillière, 1857, p. 16.

³⁶. L'une des hypothèses que permet d'évoquer la composition du procédé de Bacot (qui comporte l'utilisation de bromure de potassium), pour expliquer l'obtention d'un temps de pose si bref, pourrait être une alcalinisation accidentelle du développement (*voir ci-dessous*, p. 210-214).

période, à la fin de l'année 1851, sans susciter aucun écho. Malgré la liste des sujets prometteurs évoqués par Wey, une présentation d'une série de huit daguerréotypes des photographes havrais à l'Académie des sciences, peu de temps après la parution de l'article de *La Lumière*, ne comprend que des marines, un groupe et un intérieur³⁷ – mais aucune vue d'un cheval, d'une voiture ou d'un vapeur, ce qui suffit à indiquer que ces images, si elles ont jamais été réalisées, ne satisfaisaient pas aux critères d'une exécution présentable, fût-ce à titre expérimental. On pourra donc conclure que les épreuves de Bacot ou des Macaire doivent leur réussite à quelque heureuse conjonction de circonstances plutôt qu'à une réelle innovation technique. Au nombre de ces circonstances, il faut noter les conditions particulières de prise de vue, que l'on retrouve dans chacun des deux essais conservés. Le choix d'un sujet marin permet en effet de disposer de conditions d'éclairage très favorables, en particulier grâce à la surface miroitante de la mer, qu'un cadrage en plongée transforme en vaste réflecteur d'une lumière solaire abondante, sous un horizon dégagé. Ce sont ces conditions qui forment l'explication principale des bons résultats obtenus, et permettent de comprendre pourquoi les marines

³⁷. Cf. Séance du 13 octobre 1851, *CRAS*, t. XXXIII, 1851, p. 402 ; Dr CLAVEL, "Académie des sciences", *La Lumière*, 1^e année, n° 37, 19 octobre 1851, p. 145 ; F. WEY, "Héliographie sur plaques. Épreuves instantanées", *ibid.*, n° 38, 29 octobre 1851, p. 149-150.



Fig. 25. G. Le Gray, "Le brick. Marine avec nuages obtenus simultanément", papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, v. 1856, 41,5 x 33 cm (coll. SFP).



Fig. 26. Eugène Colliau, "Le Saint-Jacques", papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, dépôt légal 1861, 17,1 x 24,4 cm (coll. BNF).

(comme celles, plus tardives, de Gustave Le Gray, voir fig. 25), constituent une bonne partie de l'éventail des images rapides de la période.

À la fois imparfaites, quant à la représentation du mouvement, exceptionnelles, par rapport aux réalisations contemporaines et au sein même de la production de leurs auteurs, et surévaluées, dans le cadre d'une réception critique de type concurrentiel, ces images donnent une claire mesure des limites des moyens de l'époque. Le saut qualitatif de ces spécimens insuffisants au modèle de l'instantané, de la vague au cheval au galop, relève de la manipulation rhétorique (l'une des fonctions des listes de sujets consistant notamment à accréditer l'exemple du cheval en le mêlant à d'autres cas plus vraisemblables) non moins que de la pure expression du désir. En amont, dans le contexte d'une technologie en développement, c'est à dire d'un état de la réception où se trouvent liés en permanence la frustration, due aux imperfections constatées du médium, et l'optimisme, issu de l'observation des progrès antérieurs, la lecture de ces cas d'espèce leur superpose par anticipation le paradigme préexistant dont ils ne fournissent qu'une validation incomplète. L'association spontanée à toute forme d'épreuve mouvementée, dès la première occurrence, du cheval en pleine course – soit le spécimen du déplacement terrestre le plus rapide alors connu – représente bien plus que la référence à un

exemple iconographique, fût-il rêvé : la traduction poétique de l'idée même de la vitesse. En aval, la transposition du contenu de ces épreuves dans le seul espace de la description littéraire, en l'absence de tout référent visuel, permet à l'imagination des lecteurs de reconstruire ces images en fonction de leurs propres attentes, avec le bénéfice d'une attestation supposée : de l'imaginaire à l'imaginaire, la boucle est bouclée, qui alimente les espoirs – mais aussi, fatalement, les désillusions – des praticiens.

“La vérité sur l'instantanéité”

Au soir du 20 avril 1855, la jeune Société française de photographie réunit ses adhérents en séance pour la cinquième fois depuis sa fondation. L'assemblée est nombreuse, et comprend la plupart de ses membres de renom, qui n'ont pas voulu manquer la première réunion présidée par le célèbre chimiste Victor Regnault (1810-1878), membre de l'Institut, élu lors de la séance précédente au titre de président d'honneur de la Société³⁸. Après l'énumération des nouveaux adhérents (au nombre desquels Eugène Cuvelier, Paul Jeuffrain, Louis Robert

³⁸. De 1855 à 1989, comme de nombreuses associations, la SFP a connu une double présidence. La direction effective et le contrôle gestionnaire sont assurés par le président du conseil d'administration (parfois dénommé “vice-président”) ; un président de la Société, dont le mandat sera par la suite limité à trois ans, est également élu par les membres. Pour plus de clarté, et quoique cette appellation ne corresponde pas aux mentions de l'époque, le second sera toujours dénommé ici “président d'honneur”.

ou Antoine Claudet), et le passage en revue de différentes questions techniques, Regnault cède la parole à Eugène Durieu (1800-1874), président du conseil d'administration, pour présenter « la proposition de confier à une commission l'examen des procédés dits instantanés » :

« Cette question, ajoute M. le Président, offre beaucoup d'intérêt. J'ai souvent essayé des procédés de ce genre, mais je ne leur ai jamais reconnu la rapidité qu'on m'avait annoncée.

« *M. Durieu* : C'est précisément cette raison qui m'a engagé à proposer d'établir, par des témoignages aussi authentiques que possible, la vérité sur cette instantanéité. Je ne doute pas que les personnes qui annoncent ces procédés ne soient complètement sincères ; mais tout le monde est sujet à l'erreur, et chacun de nous se rappelle encore l'espoir si promptement avorté de M. Daguerre qui, possédant, disait-il, cette instantanéité, ne cherchait plus qu'une manière assez rapide d'ouvrir et de fermer l'obturateur. Il serait donc bon que les expériences fussent faites en présence de personnes tout à fait impartiales³⁹. »

Mise à l'ordre du jour lors du conseil d'administration du 17 avril, cette proposition trouve son origine dans une question du physicien Claude Pouillet (membre de l'Institut et membre

³⁹. [Eugène DURIEU, Victor REGNAULT], "Procès-verbal de la séance du 20 avril 1855", *BSFP*, vol. I, avril 1855, p. 96.

fondateur de la SFP), qui, « ayant des expériences à faire », désirait connaître « le procédé le plus rapide et en même temps le plus sûr⁴⁰ ». Durieu explique qu'il a bien pu citer « diverses personnes à qui la voix publique attribue les procédés les plus rapides », notamment Auguste Bertsch (1813-1870), mais déclare qu'il lui est toutefois « impossible de faire à la demande de M. Pouillet une réponse certaine, de donner une affirmation positive ».

Il n'est pas anodin que la première commission d'étude formée au sein de la Société française de photographie ait porté sur la question de l'instantané. Dans le cadre d'une pratique au savoir encore aléatoire et fragmentaire, dont l'énonciation relève pour l'essentiel de la rhétorique de l'invention ou de celle de la communication commerciale, l'un des rôles stratégiques que se fixe la SFP est celui de l'expérimentation des divers procédés et dispositifs proposés au public – seule une instance indépendante pouvant mener à bien l'activité régulatrice de la vérification scientifique, indispensable à l'établissement de la vérité, au-delà des affirmations enthousiastes des inventeurs ou des publicités optimistes des marchands. Accompagnement nécessaire de toute technologie émergente, cette entreprise régulatrice est apparue très tôt comme particulièrement utile

⁴⁰. Il est probable que Pouillet, dans le cadre de ses travaux sur les paratonnerres, cherchait à obtenir des photographies de la foudre.

dans le cas de la photographie, non seulement en raison de la multiplicité des recherches ou de l'incertitude des résultats, mais aussi à cause des caractéristiques spécifiques du public concerné. Première technologie de l'histoire à se définir comme accessible aux non-spécialistes, la photographie ne dépend pas d'un cadre scientifique ou technique qui exige de ses acteurs une compétence *a priori*, mais se déploie au contraire dès la divulgation du daguerréotype sous le signe d'une accessibilité au public le plus large⁴¹. S'il faudra attendre plus d'un demi-siècle pour atteindre pleinement cet objectif, le processus de déspecialisation engagé dès l'origine inscrit la pratique photographique dans une logique consumériste avant la lettre, illustrée par les difficultés des praticiens⁴². C'est pour répondre à

⁴¹. «Le daguerréotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde. Il ne suppose aucune connaissance du dessin, il n'exige point de dextérité manuelle. En se conformant, de point en point, à certaines prescriptions très simples et très peu nombreuses, il n'est personne qui ne doive réussir aussi certainement et aussi bien que M. Daguerre lui-même», F. ARAGO, *Rapport sur le daguerréotype...*, Paris, Bachelier, 1839, p. 36.

⁴². «On a publié et l'on publie, chaque jour, des brochures plus ou moins volumineuses sur les procédés photographiques [...], et pourtant les amateurs se plaignent presque toujours de l'insuffisance de ces *Traités, Guides, Manuels*, etc., dont l'apparition réveille constamment en eux l'espoir du succès. D'où vient donc que ces opuscules, parfois très intéressants et très substantiels, trouvent si peu de disciples capables d'en tirer profit? [...] L'auteur oublie presque toujours qu'il écrit pour des *ignorants*. [...] De quoi servent au commençant les considérations purement théoriques et la multiplicité des formules, surtout lorsque ce commençant est un homme du monde, livré parfois durant une grande partie de la journée à des occupations fort importantes, sans doute, mais très peu scientifiques et encore moins artistiques.» (J. FAU, *Douze Leçons de photographie sur verre et sur papier*, Paris, Charles Chevalier, 1854, p. iii-iv.)

leurs demandes pressantes que les premières sociétés photographiques s'érigent tout naturellement en instances de contrôle et de conseil, chargées de guider l'usager dans le labyrinthe des inventions et des perfectionnements.

Dans ce contexte, la proposition de créer une commission pour l'examen des procédés "dits instantanés" apparaît clairement, à travers l'énonciation négative de Regnault et Durieu, comme une entreprise de démystification, semblable à celle menée quelques années plus tôt par *La Lumière* pour démentir l'annonce de l'invention d'un procédé de photographie en couleurs⁴³. Nommément cité, et présent à la réunion, Bertsch s'empresse de répondre. Membre fondateur de la SFP, réputé pour ses célèbres photomicrographies, il est aussi l'inventeur d'un "collodion rapide", présenté en termes élogieux dans les colonnes de *La Lumière* en 1852 (« On a pu reproduire, par son moyen, des voitures en mouvement, les nuages, le soleil cou-

⁴³. Après avoir repris l'annonce de la découverte du procédé héliochrome du révérend Lévi L. Hill, *La Lumière* publie en 1851-1852 une série de cinq articles aux allures de feuilleton, qui dénoncent, dans des termes de plus en plus vifs, « l'imposture » de l'inventeur (cf. E. LACAN, "Héliochromie. M. Hill et sa découverte", *La Lumière*, 1e année, n° 26, 3 août 1851, p. 101-102 ; *id.*, "Encore la découverte de M. Hill", *ibid.*, 17 août 1851, p. 110 ; *id.*, "La découverte de M. Hill. Dénouement", *ibid.*, 2e année, n° 11, 6 mars 1852, p. 41-42). Contrairement à l'appréciation contemporaine, le procédé de Hill n'était pas une mystification, ainsi que l'a démontré Joseph Boudreau, qui a exposé en 1989 ses travaux de reconstitution à la George Eastman House. L'un des 62 hillotypes aujourd'hui conservés au Smithsonian's Hall of Photography a été expertisé, et ne porte aucune trace de coloriage manuel (je remercie William Becker de m'avoir communiqué ces informations).

chant, et même l'image de la Lune. [...] Cette instantanéité de reproduction rappelle, malgré soi, la transmission du fluide électrique⁴⁴»). Commercialisé à un prix élevé, le collodion de Bertsch a fait déjà l'objet de polémiques dans le milieu photographique, qui ont incité son auteur à publier une *Notice* expliquant le détail des manipulations, et à se défendre contre « l'inhabileté de certains opérateurs, et la malveillance de quelques personnes jalouses de tout progrès qui ne vient pas d'elles⁴⁵ ». À la nomination de la commission⁴⁶, Bertsch riposte en mentionnant des essais de prise de vue d'un quart de seconde, effectués à la demande de Pouillet, et propose de reproduire « une place publique avec des passants⁴⁷ ». Il fournira le 15 juin à l'examen de la commission une série d'épreuves sur papier salé correspondant à ce projet, dont six ont été conservées dans les collections de la SFP⁴⁸.

⁴⁴. Léon KRAFFT, "Nouveau collodion accélérateur de M. Bertsch", *La Lumière*, 2e année, n° 40, 25 septembre 1852, p. 158. Sur les travaux de Bertsch, voir Carole TROUFLÉAU, "Des diatomées *pleurosigma* au parafoudre à pointes multiples : un aperçu de l'œuvre d'Auguste Bertsch", dossier de l'École du Louvre, octobre 1996, 37 p. dact. (je remercie C. Troufléau de m'avoir communiqué ce mémoire).

⁴⁵. Auguste BERTSCH, *Photographie sur verre. Notice sur l'emploi du collodion rapide*, Paris, A. Gaudin et N.-B. Delahaye, 1852, p. 5.

⁴⁶. Composée de C. Pouillet, A. Ribot, A. Davanne, P. Gaillard, A. Fortier, O. Mestral (cf. *BSFP*, loc. cit., p. 97).

⁴⁷. *Ibid.*

⁴⁸. "Procès-verbal de la séance du 15 juin 1855", *ibid.*, n° 6, juin 1855, p. 149.



Fig. 27 (*en haut*). A. Bertsch, "La barrière Blanche (2)", papier salé d'après négatif verre au collodion, 1855, 22,2 x 19 cm (coll. SFP).
Fig. 28 (*en bas*). *Id.* (détail).



Fig. 29 (en haut). *Id.*, "La barrière Blanche (3)".
Fig. 30 (en bas). *Id.* (détail).

Malgré ce dépôt, la commission des procédés instantanés ne rend aucun rapport, et l'on cherche en vain, dans les colonnes du *Bulletin de la Société française de photographie* un relevé de ses conclusions, pourtant réclamé par Regnault⁴⁹. Rares ont été les expérimentateurs à oser soumettre leurs travaux au contrôle de la commission : à part Bertsch, seul Farnham Maxwell Lyte a fait parvenir à la SFP deux photographies de vagues, ainsi que la description de son procédé instantané (un collodion au miel)⁵⁰. Les propositions de l'Anglais et du Français ont bel et bien été soumises à vérification, mais ces essais n'ont abouti à aucun résultat probant. Certes, les épreuves reçues présentent d'intéressantes qualités, en particulier la série de vues de la barrière Blanche de Bertsch, qui témoignent d'une durée d'exposition inférieure au quart de seconde, et comprennent en effet passants, voitures et fumée (*voir fig. 27 et 29*). Comme souvent en pareil cas, l'angle de prise de vue est une plongée, qui permet d'augmenter la luminosité de la scène ; les mobiles, animés de mouvements lents, sont situés à bonne distance, ce qui se traduit sur la plaque par une amplitude de déplacement très faible (les

⁴⁹. Cf. *ibid.*, p. 128.

⁵⁰. Cf. *ibid.*, p. 127-128 et 166-167. Souvent expérimenté, le mélange du collodion avec une solution hydratante, comme le miel, ne confère aucun gain de sensibilité sur le plan chimique, mais, en prolongeant la durée de l'humidité du substrat, permet de bénéficier plus longtemps du meilleur état de sensibilité de la couche photosensible.

déplacements plus importants, comme ceux effectués parallèlement au plan de l'image, étant inmanquablement représentés par un flou de bougé, *voir fig. 30*). Toutefois, ces épreuves posent deux problèmes importants.

Lors de la réunion du 20 avril, Regnault posait clairement la question de fond, en demandant de « bien distinguer ce qui appartient à l'objectif de ce qui appartient aux substances. Lorsqu'[...] on parvient à concentrer la lumière sur une petite étendue, on obtient beaucoup plus de rapidité sans que ce soit l'effet d'une préparation chimique. La difficulté porte surtout sur les épreuves d'une certaine étendue⁵¹. » Quelques mois plus tôt, Charles Nègre (1820-1880) avait fourni devant l'Académie des sciences l'explication de son secret pour obtenir des épreuves "instantanées" sur papier ciré (notamment les célèbres "Ramoneurs en marche", *voir fig. 31*), qui résidait tout entier dans une modification du dispositif optique : par l'adjonc-

⁵¹. *Ibid.*, p. 97. Le lien de la réduction du temps de pose et de la réduction du format peut être résumé de la façon suivante : pour réduire la durée d'exposition sans agir sur la sensibilité du support, il faut faire parvenir plus de lumière sur la couche sensible, ce qui conduit à augmenter l'ouverture du diaphragme. Cette ouverture réduisant considérablement, dans les conditions optiques de l'époque, la zone de netteté de l'image, les opérateurs sont amenés à diminuer en proportion la distance focale des objectifs, la combinaison de ces deux déterminations ayant évidemment pour conséquence une réduction notable du format utile. Cette règle se vérifie sur l'ensemble de l'iconographie de la période, et explique notamment la sensation provoquée par les marines de Le Gray (*voir fig. 25*), dont la réussite tient moins au sujet proprement dit qu'à sa représentation dans un format exceptionnel, plus proche de celui des reproductions de monuments que de celui habituellement réservé aux images rapides.



Fig. 31. C. Nègre, "Les ramoneurs en marche", papier albuminé d'après négatif papier ciré, 1852, diam. 10 cm (coll. SFP). La découpe circulaire de l'image montre l'ensemble du cercle optique produit par l'objectif. Le champ de netteté se réduit à la zone centrale, sur environ 6 cm de diamètre.

tion d'une lentille additionnelle de grand format devant un objectif à verres combinés (type Chevalier), et en intercalant un diaphragme entre cette lentille et l'objectif, il augmentait notablement la taille de la pupille d'entrée, et donc la luminosité de l'image, au prix d'une réduction du champ de netteté à quelques centimètres, et d'une très faible profondeur de champ⁵².

Or, dans sa réponse en séance, Bertsch décrit avec précision, pour la seule et unique fois, les conditions de prise de vue qui lui ont permis d'atteindre le quart de seconde : ayant reçu de Pouillet une optique achromatique simple de 3 pouces de diamètre (similaire à celle de Daguerre), il a disposé celle-ci dans un objectif à très court foyer (70 mm⁵³, soit l'équivalent d'un grand angulaire, qui augmente le champ de l'image), en opérant à grande ouverture (f/4,6), pour couvrir une surface d'environ 5 cm de côté. Dans ces conditions, même si la sensibilité de son collodion est vraisemblablement un peu supérieure à celle des préparations courantes, l'essentiel du gain de temps de pose s'explique en effet par les caractéristiques du dispositif optique, qui ne valent

⁵². Cf. Charles NÈGRE, "Gravure héliographique", communication à la séance du 18 juillet 1854, *CRAS*, t. 39, p. 1180 (repris dans *La Lumière*, 4e année, n° 51, 23 décembre 1854, p. 203-204). Je remercie Jacques Roquencourt d'avoir testé par le calcul cette disposition, qui témoigne d'une indiscutable ingéniosité : sur le plan optique, l'augmentation de la pupille d'entrée par diaphragme intercalaire est une solution théorique élégante, mais dont les résultats pratiques restent médiocres, dans le cadre des formats utilisés à cette époque.

⁵³. Et non 70 cm, comme l'indique par erreur la transcription du *Bulletin*.

que pour un éventail iconographique limité (excluant notamment le portrait), et imposent une taille d'image médiocre. De ce point de vue, l'essai ne représente qu'une performance très relative, comparable aux capacités du daguerréotype accéléré.

Même si nous ne disposons pas des mêmes informations procédurales pour la série de la barrière Blanche, l'examen des images suggère qu'elles ont été produites dans des conditions analogues à celles décrites ci-dessus. Si les épreuves déposées à la SFP, conformément aux souhaits de Regnault, sont d'un format plus important (22 x 19 cm), c'est que Bertsch a usé d'un second stratagème, en recourant à une technique originale, proposée par Paymal-Lerebours en 1853, et qu'il est l'un des rares à maîtriser à cette époque⁵⁴: l'agrandissement du négatif. Si l'on ajoute à ce dernier procédé, de caractère strictement expérimental⁵⁵, la difficulté propre à la préparation de son collodion (dont Bertsch lui-même avouait « qu'il n'était pas toujours maître de reproduire [la sensibilité] ⁵⁶»), on comprend que les épreuves présentées forment un cas d'espèce analogue aux images de

⁵⁴. « Nous n'avons vu qu'une seule épreuve, faite par M. Bertsch, dans laquelle les détails agrandis avaient conservé une netteté suffisante », Henri de LA BLANCHÈRE, "Agrandissement des images photographiques", *Répertoire encyclopédique de photographie*, Paris, Amyot, s. d., t. I [1862], p. 16.

⁵⁵. Cf. C. TROUFLÉAU, *Les Premices de l'agrandissement photographique au XIXe siècle (1839-1880)*, mémoire de maîtrise, université Paris I, 1997.

⁵⁶. L. KRAFFT, *loc. cit.*

Bacot ou des frères Macaire, loin des conditions de régularité recherchées par les instances de la SFP.

À cet égard, le silence de la commission⁵⁷ n'est pas moins éloquent qu'un rapport en bonne et due forme : en 1855, en matière d'instantanéité, il n'est tout simplement pas possible de produire des conclusions formelles à partir de l'examen des travaux existants. Si une poignée d'expérimentateurs réussissent effectivement à réaliser des prises de vue rapides, ces images exceptionnelles reposent, plus que sur la mise au point d'un support qui présenterait un progrès décisif par rapport à la sensibilité des procédés disponibles, sur un « tour de main⁵⁸ » difficilement reproductible.

Peut-on tenter de reconstituer ce qui aurait pu être, sinon le relevé de conclusions de la commission, du moins leurs prémisses ? La première difficulté qu'ont nécessairement rencontrée

⁵⁷. Qui s'explique probablement aussi, à l'endroit de l'un des membres éminents de la SFP, par une précaution d'ordre diplomatique. Dans le cas d'examens semblables, lorsque les résultats s'avèrent concluants, la Société ne manque pas d'assurer aux travaux de ses adhérents une abondante publicité – ce qui suffit *a contrario* à démontrer le caractère insuffisant des performances du “collodion Bertsch”.

⁵⁸. « Quelques personnes, après un essai trop rapide, rebutées par un premier échec, se montrent disposées, soit à contester la valeur des méthodes, soit à supposer que l'auteur n'a pas entièrement développé ses secrets. Mais [...] on ne doit pas oublier que, dans toutes les expériences où la chimie entre en jeu, le résultat dépend beaucoup de l'habitude, et en quelque sorte du *tour de main* des manipulateurs », F. WEY, “Publications héliographiques. II”, *La Lumière*, 1e année, n° 26, 3 août 1851, p. 103.

ses membres réside dans l'indécision, à cette époque, de la notion même d'instantané, largement entretenue par les opérateurs. En 1873, le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse définit l'instant comme « la plus petite partie du temps qu'il soit possible de considérer ». La relativité qu'implique cette appréciation se retrouve dans les textes photographiques de la période, dont les références à l'instantané oscillent entre une évaluation purement individuelle et un emploi ostensiblement abusif, les plus prudents se bornant à évoquer une « presque instantanéité⁵⁹ » non moins problématique. En 1853, Eugène Disdéri (1819-1889) estime par exemple que le collodion qu'il emploie (dont la formule est proche de celle de Bertsch) lui procure « des épreuves réellement instantanées, c'est à dire qu'il [lui] suffit de découvrir l'objectif et de le boucher aussitôt⁶⁰ ». Si cette détermination pratique rejoint celle de nombreux opérateurs⁶¹, l'auteur s'empresse de la démentir, lorsqu'il affirme : « Pour se rendre compte de la rapidité avec laquelle j'opère, l'on n'a qu'à remarquer toutes mes épreuves

⁵⁹. « Le temps de pose peut varier depuis la presque instantanéité jusqu'à plusieurs minutes », Charles-Louis BARRESWIL, Alphonse DAVANNE, *Chimie photographique*, Paris, Mallet-Bachelier (1e éd.), s. d. [1854], p. 103.

⁶⁰. E. DISDÉRI, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*, Paris, Alexis Gaudin, 1853, p. 10.

⁶¹. Voir notamment Edouard de LATREILLE, *Nouveau Manuel simplifié de photographie sur plaque, verre et papier, albumine et collodion...*, Paris, Librairie Roret, 2e éd., 1856, p. 49 ; A. KEN, *op. cit.*, p. 64.

qui demandent l'instantanéité pour être obtenues, surtout mes sujets animés, intitulés "Passe-temps de l'enfance"; mes sujets d'animaux, tels que les groupes de chevaux, chiens, paons, moutons, canards, etc⁶².» L'examen des épreuves en question, conservées au département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, révèle que toutes ces prises de vue, y compris celles qui mettent en scène un simulacre d'action, ont été posées, et excèdent manifestement les termes de la propre définition du photographe⁶³ (*voir fig. 16 et 32 à 39*).

Il n'est pourtant pas certain que les contemporains aient pu apercevoir la pose dans de telles images⁶⁴. Si celle-ci est aisément décelable pour un œil accoutumé à la saisie du mouvement, qui remarque par exemple le caractère conventionnel de certaines attitudes, inspirées des codes de la représentation manuelle (*voir fig. 39*), la culture visuelle des spectateurs de l'époque ne leur offre que rarement les repères nécessaires à

⁶². E. DISDÉRI, *Manuel opératoire...*, *op. cit.*, p. 18.

⁶³. L'une d'entre elles, figurant une "Laveuse" (*voir fig. 36*), a même été truquée pour obtenir par montage le reflet du personnage dans l'eau (comme le montre d'ailleurs une autre épreuve du même sujet, sans trucage, *cf.* BNF, Eo19b, t. 1, n° 89). Anne McCAULEY, qui reproduit et commente cette image, ne remarque pas le montage (*cf.* A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 16 et fig. 7).

⁶⁴. E. LACAN décrit par exemple ainsi la série des "Passe-temps de l'enfance": « Il y a des mains levées, des têtes penchées, des bras tendus qui sont aussi nettement dessinés que s'ils avaient eu l'immobilité du marbre. On comprend avec quelle rapidité il a fallu que l'artiste pût opérer » ("La photographie en province", *La Lumière*, 3e année, n° 44, 29 octobre 1853, p. 174).

Travail de l'imaginaire



Fig. 32 (*en haut à gauche*). E. Disdéri, "Digo Djanetto", papier salé d'après négatif sur verre au collodion, 1853, 15 x 11,8 cm (coll. BNF).

Fig. 33 (*en haut à droite*). *Id.*, "Le joueur d'orgue", 14,8 x 11,7 cm.

Fig. 34 (*en bas à gauche*). *Id.*, "Un déjeuner de laboureurs", 14,5 x 11,7 cm.

Fig. 35 (*en bas à droite*). *Id.*, "Un chien", 8,3 x 7,5 cm.

Travail de l'imaginaire



Fig. 36 (en haut à gauche). *Id.*, "Laveuse", 8,2 x 7,3 cm.
Fig. 37 (en haut à droite). *Id.*, "L'escrime", 10,5 x 15,2 cm.
Fig. 38 (en bas à gauche). *Id.*, "La lutte" (détail).
Fig. 39 (en bas à droite). *Id.*, 10,5 x 15,2 cm.

l'appréciation de la justesse de la traduction d'un mouvement. Face aux "Ramoneurs en marche" de Nègre, qu'un examen moderne décrit comme « une habile mise en scène⁶⁵ », Charles Bauchal témoigne de son admiration devant ces « sombres oiseaux d'hiver », qui « suivent nonchalamment le parapet gris d'un de nos quais⁶⁶ », sans remarquer le caractère posé de l'image. Il faudra en effet attendre les premiers véritables instantanés de la marche, au début des années 1880, pour découvrir que « contrairement à toutes les conceptions admises, c'est le talon qui s'appuie le premier sur le sol ; en même temps le bout du pied s'élève fortement en l'air⁶⁷ ». En d'autres termes, à côté d'une indécision sémantique, il existe à propos de l'instantané une indécision proprement visuelle, qui autorise toutes les licences. Accentué par la difficulté concrète de produire une mesure précise du temps de pose en deçà de la seconde, ce caractère doublement indécis sert évidemment les visées propagandistes des expérimentateurs, qui peuvent se prévaloir de résultats avantageux sans crainte d'être contredits.

⁶⁵. Françoise HEILBRUN, *Charles Nègre photographe (1820-1880)*, Paris, éd. de la RMN, 1980, p. 67. Voir également Michel FRIZOT, "Comment on marche. De l'exactitude dans l'instant", *La Revue du musée d'Orsay*, n° 4, printemps 1997, p. 75-76.

⁶⁶. Charles BAUCHAL, "Soirée photographique", *La Lumière*, 1^e année, n° 23, 29 mai 1852, p. 91.

⁶⁷. Josef-Maria EDER, *La Photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences* (trad. de l'allemand par O. Campo), Paris, Gauthier-Villars, 1888, p. 201. Dans le domaine anglo-saxon, Oliver Wendell HOLMES avait produit une

En présence d'une appréciation relative, un autre point à considérer est l'élément de référence à partir duquel celle-ci s'élabore. Il est frappant de constater que les mentions qui vantent la rapidité du collodion ne le comparent presque jamais au daguerréotype, mais le situent par rapport à son plus proche parent : l'albumine sur verre⁶⁸, ou plus généralement à l'ensemble des procédés aboutissant à un positif sur papier. Fin connaisseur des délicates nuances des diverses technologies photographiques, Antoine Claudet est l'un des rares auteurs à proposer un parallèle plus ample entre les procédés négatifs-positifs et la plaque daguerrienne : « Le plus grand perfectionnement apporté au procédé de M. Talbot est celui du collodion, qu'on doit à M. Archer. Ce perfectionnement est au talbotype ce que les substances accélératrices sont au daguerréotype ; et grâce à cet ingénieux procédé, le talbotype est aussi rapide que le daguerréotype, on peut dire instantané⁶⁹. »

description similaire dès 1861 ("Sun-Painting and Sun-Sculpture", *The Atlantic Monthly*, 1861, p. 40-41 ; je remercie Denis Pellerin de m'avoir communiqué cette référence).

⁶⁸. « En résumé, le seul avantage qu'offre l'albumine sur le papier, c'est de donner des épreuves d'une grande finesse ; l'avantage du collodion est de fournir des épreuves soixante fois plus rapides, ce qui est un avantage immense, si l'on réfléchit que pour obtenir un portrait à l'albumine avec une très bonne chambre noire, il faut au moins dix minutes, tandis que le collodion donne une excellente image en dix secondes », Désiré VAN MONKHOVEN, *Traité populaire de photographie sur collodion*, Paris, Leiber, 1862, p. 13-14.

⁶⁹. Antoine CLAUDET, "Correspondance" (lettre du 28 janvier 1853), *La Lumière*, 3e année, n° 6, 5 février 1853, p. 23. Claudet regroupe ici sous le terme "talbotype" l'ensemble des procédés négatifs-positifs.

Si le collodion humide, à l'inverse des autres procédés négatifs-positifs, s'est imposé rapidement dans la pratique, c'est parce qu'il permettait d'obtenir une épreuve sur papier à partir de conditions d'exposition équivalentes à celles de la plaque daguerrienne, tout en ne possédant pas ses défauts (image unique, miroitante, inversée et fragile). D'autres qualités, comme une plus grande facilité de manipulation, un coût bien moins élevé, sans oublier la possibilité de se procurer des préparations toutes faites dans le commerce, ont joué un rôle largement aussi important que sa prétendue instantanéité. Son principal défaut réside dans son caractère « capricieux⁷⁰ », qui s'explique très simplement, au-delà des multiples causes d'instabilité répertoriées par les manuels⁷¹, par la nécessité qu'il impose d'opérer à l'état humide, sa sensibilité diminuant avec la dessiccation de la couche. Dans ces conditions, on conçoit qu'une simple variation de la durée qui sépare le moment de l'étendage de la préparation sur la plaque, celui de la prise de vue, et celui du développement, puisse occasionner d'importants écarts, et constitue le principal obstacle à la régularité du procédé.

⁷⁰. « Quel est le photographe qui ne se soit plaint des succès nombreux inhérents au procédé sur collodion ? Nous dirons avec tous ceux qui s'occupent de photographie que certes ce procédé est le plus capricieux, mais nous ajouterons bien vite qu'il présente aussi des avantages incontestables », D. VAN MONKHOVEN, *Traité général de photographie*, Paris, Gaudin et frère, 2^e éd. augm., 1856, p. 220.

⁷¹. Voir notamment : *ibid.*, p. 53-54 et p. 160 *sq.*

De ces divers éléments composant le puzzle de la « vérité » sur l'instantanéité du collodion, on ne rencontrera, dans les publications de l'époque, qu'une expression partielle et dispersée. Le rêve de l'instantané est puissant : rares sont les auteurs qui choisissent délibérément de s'opposer à la force de la rumeur. L'un d'entre eux est Eugène Disdéri, qui décrivait avec enthousiasme la rapidité du procédé en 1853. Les quelque dix années de pratique qui séparent cette première appréciation d'une conclusion nettement plus sévère donnent tout son poids à son jugement, d'une pertinence remarquable, où l'on retrouve un balancement dialectique du même ordre que celui esquissé par Alphonse de Brébisson⁷² : « On a beaucoup parlé de la prétendue instantanéité des procédés au collodion : oui, le procédé est rapide, à la condition que, par un tour de force, l'opticien vienne au secours de l'opérateur, et qu'on sacrifie la beauté dans la représentation ; mais si l'on tient avant tout à obtenir cette beauté et à remplir la double condition qui doit présider à la formation du type négatif, savoir : le respect des proportions dans des dimensions suffisantes, le procédé est extrêmement lent⁷³. »

⁷². Voir *ci-dessus*, p. 92-93.

⁷³. E. DISDÉRI, *L'Art de la photographie*, *op. cit.*, p. 35-36.

Aux marges de l'esthétique : la photographie rapide

À l'examen visuel, l'ensemble des épreuves dites "instantanées" de la période 1840-1860 peuvent être partagées en deux catégories : celles qui comportent des flous de bougé ; celles qui ont été posées⁷⁴. C'est assez dire que l'instantané proprement dit est encore techniquement hors de portée, et que sa mention dans les textes de l'époque relève soit de l'abus pur et simple, soit d'une forme de licence qu'autorise l'indécision affectant la reproduction des sujets animés.

Mais, si l'on se déplace du plan iconographique au plan paradigmatique, on est frappé de constater à quel point le terme recouvre un imaginaire précisément délimité. Au contraire des premiers travaux sur la photographie en couleurs, où il s'agit essentiellement de résoudre un problème à caractère technique⁷⁵, l'évocation de l'instantané n'apparaît pas d'abord sous la modalité de la performance technologique, traduite par une stricte

⁷⁴. Cet examen porte évidemment sur le corpus d'épreuves conservées qu'il m'a été donné d'observer. Il me faut insister sur le caractère de probabilité, non de certitude, d'une conclusion qui ne fait que traduire un état par définition provisoire de la recherche : je n'exclus aucunement qu'il ait existé des images à la fois nettes et non posées (comme semble par exemple l'indiquer la description par Lacan du portrait de 1852 de Bertsch, Delahaye et Krafft [voir *ci-dessous*, p. 169], que je n'ai malheureusement pas pu retrouver), mais tout indique que celles-ci devaient être tout à fait exceptionnelles.

⁷⁵. Cf. Nathalie BOULOUCH, "L'utopie de la couleur", *La Photographie autochrome en France (1904-1931)*, thèse de doctorat, université Paris I, 1994, vol. 1, p. 32-53.

information de durée d'exposition, mais au contraire sous la forme d'un *programme iconographique* révélateur.

Dès 1841 et le procédé mort-né de Daguerre, la liste de sujets énumérés par Arago (« les arbres agités par le vent, les eaux courantes, la mer pendant la tempête, un navire à la voile, les nuages, une foule agitée et en marche⁷⁶») pointe en direction d'un site bien défini. Loin de manifester une pure capacité d'enregistrement d'ordre indiciel, les phénomènes naturels cités recouvrent avec précision les principales figures de la peinture de paysage – dont on retrouve par exemple les deux premières dans le *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles, au titre des « choses qui donnent de l'âme au paysage⁷⁷ ». Motifs mis à la mode depuis les années 1820 par la vogue de la peinture de paysage anglaise, une mer agitée et plus encore les formations nuageuses appartiennent aux nouveaux éléments du « paysage moderne », que John Ruskin décrit en 1860 comme le signe du « triomphe de la mutabilité », en opposition avec le « paysage médiéval », caractérisé par la stabilité et la netteté⁷⁸.

⁷⁶. Communication de F. ARAGO, *loc. cit.*

⁷⁷. Roger de PILES, *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, 1989.

⁷⁸. John RUSKIN, *Modern Painters*, vol. IV, Londres, Smith, Elder & Co, 1860, cité dans la traduction de E. Cammaerts, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris, Renouard-Laurens, 1914, p. 112. Voir également Hubert DAMISCH, « Le service des nuages », *Théorie du nuage*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 253-276.

Le dernier terme de la liste désigne clairement la représentation du monde contemporain, sous l'espèce de l'animation urbaine, dont il n'est meilleur commentaire que le célèbre essai de Charles Baudelaire intitulé "Le peintre de la vie moderne" – où se trouvent liés explicitement, comme deux figures en miroir, foule et modernité⁷⁹.

Dans l'esprit de Daguerre comme dans celui de ses contemporains, le cadre de référence qui relie entre eux les différents éléments de cette liste de sujets n'est autre que la forme de représentation descriptive emblématisée par la peinture de genre, étendue à l'ensemble des modes de figuration mineurs (dessin, aquarelle, gravure, etc.), qu'un lent mouvement a progressivement dressé contre la peinture académique, dans ses orientations esthétiques (par la représentation de la vie quotidienne) comme dans son statut symbolique (par son exclusion des territoires les plus nobles de l'art). Modèle iconographique pour la production de photographies rapides, la peinture de genre forme également le premier cadre de référence pour la réception et la lecture de ces images. Ainsi s'explique par exemple le trait le plus constant utilisé pour caractériser l'apport attendu de l'instantané, soit la figuration de « la vie elle-même » – qui constitue depuis longtemps le compliment le plus commun formulé à l'endroit des

⁷⁹. Cf. Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], *Œuvres complètes* (éd. Cl. Pichois), Paris, Gallimard, 1976, t. II, p. 683-724.

tableaux de genre : non pas la référence à un modèle biologique, pas plus que l'expression imagée du désir de voir reproduire le mouvement, mais une appréciation d'ordre esthétique et stylistique, que l'on pourrait traduire par la glose : "Voici la reproduction d'une réalité familière que je reconnais, représentée sans emphase ni préciosité, où le sujet m'apparaît tel qu'en lui-même, comme si l'art n'y avait aucune part." S'inscrivant dans la lignée de l'une des plus anciennes figures de la critique des beaux-arts⁸⁰, cette forme d'éloge qui signifie le comble de l'art par l'apparente disparition de ses effets prend évidemment sur le terrain de la photographie un tour paradoxal. Pourtant, lorsqu'un critique d'art comme Henri de Lacretelle adresse ce compliment aux photographies du peintre Charles Nègre⁸¹, le registre de l'énoncé montre que l'usage de la formule relève encore du strict contexte de la flatterie de rapin.

De nombreuses analyses consacrées à la peinture de genre

⁸⁰. Voir notamment Pascale DUBUS, "Notes sur la notion de portrait 'vivant' au Cinquecento", *Deux figures de l'irreprésentable : mort et tempête dans la peinture du Cinquecento*, thèse de doctorat, EHESS, 1997, vol. 1, p. 412-425.

⁸¹. « Les portefaix marchent, les marchandes élèvent le bras, la volaille frissonne sous la main qui la saisit. Ils ont tous laissé leur image exacte dans la chambre obscure de M. Nègre, plus rapidement que leur ombre sur le pavé. C'est la vie elle-même, et M. Nègre l'a arrêtée par un prodige, dans un centième de seconde », Henri de LACRETELLE, "Beaux-arts. Revue photographique. I", *La Lumière*, 2e année, n° 10, 28 février 1852, p. 37. Formé dans les ateliers de Delaroche et d'Ingres, Nègre, qui s'intéresse à la photographie depuis 1844, ne délaissera la peinture qu'à partir de 1853 (cf. F. HEILBRUN, *op. cit.*, p. 17).

insistent sur le caractère incertain de ses délimitations. Tantôt définie négativement, par opposition à la peinture d'histoire, et regroupant toutes les catégories mineures de peinture descriptive, dont la nature morte, le paysage et les sujets animaliers ; tantôt positivement, par la figuration de personnages représentés dans le cadre d'activités quotidiennes, la peinture de genre serait « une notion vague, aux frontières indécises⁸² ». Mais ces deux acceptions, qui coexistent depuis la fin du XVIIe siècle, sont évidemment complémentaires, et composent une appréciation globale au sein de laquelle les scènes de genre ne font qu'exemplariser l'antithèse fermement établie d'une forme de représentation majeure, noble, idéaliste, gouvernée par l'invention et l'imagination, visant aux plaisirs de l'intellect, exécutée par les maîtres de l'art et destinée à l'élite, avec une forme de représentation mineure, vulgaire, matérialiste, soumise à l'observation, visant la pure délectation visuelle, due à des peintres de second rang et appréciée du plus grand nombre.

La ligne de fracture décisive de cette opposition demeure « la représentation d'une réalité observée⁸³ ». Comme l'explique Diderot : « Les peintres de genre et les peintres d'histoire

⁸². M. FRIEDLÄNDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, La Haye, 1947, cit. in Étienne JOLLET, *Les Figures de la paysan*, Nîmes, J. Chambon, 1998, p. 35, note 1.

⁸³. Christopher BROWN, *La Peinture de genre hollandaise au XVIIe siècle* (trad. de l'anglais par S. Schnall), Amsterdam, De Bussy, 1984, p. 10.

n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se portent réciproquement ; mais on le devine. Ceux-ci regardent les premiers comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue. [...] À les entendre, ce sont des gens à petits sujets mesquins, à petites scènes domestiques prises du coin des rues, à qui l'on ne peut rien accorder au-delà du mécanique du métier, et qui ne sont rien quand ils n'ont pas porté ce mérite au dernier degré. Le peintre de genre, de son côté, regarde la peinture historique comme un genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité, où tout est outré, qui n'a rien de commun avec la nature, où la fausseté se décèle, et dans les caractères exagérés, qui n'ont existé nulle part ; et dans les accidents, qui sont tous d'imagination ; et dans le sujet entier, que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse ; et dans les détails, qu'il a pris on ne sait où ; et dans ce style qu'on appelle grand et sublime, et qui n'a point de modèle en nature ; et dans les actions et les mouvements des figures, si loin des actions et des mouvements réels⁸⁴. »

Rarement mentionné dans les traités d'esthétique, sinon sur un mode dédaigneux⁸⁵, le succès populaire et commercial de la

⁸⁴. Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture* [1766], *Œuvres esthétiques* (éd. P. Vernière), Paris, Garnier, 1968, p. 724-725.

⁸⁵. Voir par exemple QUATREMÈRE DE QUINCY [Antoine Chrysostome], *De l'imitation* [1823], Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980, p. 93-94.

peinture de genre, attesté depuis les époques les plus reculées⁸⁶, constitue un autre critère déterminant de l'antithèse. Peu influencé par les prescriptions académiques, le marché fait un accueil favorable aux tableaux descriptifs dès la première moitié du XVIIIe siècle, et en particulier à la peinture de genre hollandaise, dont la vogue s'accroît notamment à l'occasion de l'occupation française de la Belgique et des Pays-Bas entre 1794 et 1815, et de l'acquisition de nombreux tableaux par le musée du Louvre⁸⁷. « Les tableaux hollandais et flamands, note un historien d'art, étaient si prisés du public que l'administration du musée jugea nécessaire de les placer dans des vitrines de verre⁸⁸. » Esquissée dès 1819 par Schopenhauer⁸⁹, l'opposition paradigmatique de la peinture italienne et de la peinture hollandaise forme

⁸⁶. Plin le Jeune prend par exemple soin de noter que le peintre Piraeicus « tout en se bornant à des sujets bas, [...] n'en a pas moins atteint dans le genre le sommet de la gloire. Il a peint des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes, des comestibles et d'autres sujets du même ordre – il fut pour cela surnommé le “rhyparographe” (peintre d'objets vils) –, faisant montre en cela d'un choix fort habile, car le prix de tels tableaux monta bien plus que les très grandes compositions de nombreux maîtres », PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV, 37, cité dans la traduction de J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 99.

⁸⁷. Cf. Pietra TEN DIESCHATE CHU, *French Realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch 17th Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*, Utrecht, Hantjens, Dekker & Gumbert, 1974, p. 9.

⁸⁸. François BENOÎT, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Société française d'édition d'art, 1897, p. 118.

⁸⁹. Cf. Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (trad. de l'allemand par A. Burdeau, éd. R. Roos), Paris, Presses universitaires de France, 1966, livre II, 48, p. 295-300.

un thème récurrent de la période, et se développe comme l'antithèse d'un art métaphysique, issu des âges religieux, et d'un art matérialiste, emblématique de la modernité. En 1860, Thoré-Bürger résume cet antagonisme par une métaphore : ayant accroché côte à côte deux portraits, l'un de Raphaël, regardant vers la gauche, l'autre de Rembrandt, regardant vers la droite, il explique qu'ils forment à eux deux le *Janus bifrons* de l'art : « Raphaël regarde en arrière, Rembrandt regarde en avant. L'un a vu l'humanité abstraite, sous les symboles de Vénus et de Vierge, d'Apollon et de Christ ; l'autre a vu directement et de ses propres yeux une humanité réelle et vivante. L'un est le passé, l'autre, l'avenir⁹⁰. »

Eu égard aux contraintes techniques de la photographie rapide, un autre point de repère important que pouvait fournir la peinture de genre est son petit format – état de fait transformé au fil du temps en une manière de dogme (« Ces tableaux de genre, explique par exemple Hegel en 1828, doivent être de petites dimensions et apparaître, dans tout leur aspect extérieur, comme quelque chose d'insignifiant, de façon à nous permettre de dominer à la fois l'objet extérieur et le contenu du tableau⁹¹ »). Au XIXe siècle, la petite taille est devenue l'un des critères dis-

⁹⁰. W. BÜRGER [Théophile Thoré], *Musées de la Hollande*, Paris, Vve J. Renouard, 1860, vol. II, p. X.

⁹¹. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique* (traduit de l'allemand par S. Jankelevitch), Paris, Flammarion, 1979, vol. I, p. 229.

tinctifs du genre, de sorte que Barbier peut railler « cette huitième plaie d'Égypte, [...] la fécondité presque fabuleuse de nos artistes dans le genre *nain*⁹² », et Baudelaire s'étonner devant une marine de Duveau : « Au premier aspect, l'on cherche dans sa mémoire quelle scène historique il peut représenter. En effet, il n'y a guère que les Anglais qui osent donner de si vastes proportions au tableau de genre⁹³. »

Dans son ouvrage consacré à la peinture hollandaise du XVIIe siècle, Svetlana Alpers remarque qu'il existe une forte similitude entre la représentation photographique et la modalité descriptive propre à la peinture de genre⁹⁴. De grande portée théorique, cette observation est globalement pertinente, dans la mesure où la photographie paraît s'inscrire d'emblée dans la catégorie seconde de l'antithèse de la figuration – et semble notamment confirmée par la plupart des critiques qui accueillent négativement l'apparition du médium (et qui ne font en effet que reprendre la liste des griefs formulés de longue date à l'endroit de la peinture descriptive). Pourtant, dans les années 1850-1860, alors que la pratique picturale s'émancipe progressivement des préceptes idéalistes et se rapproche de la réalité observée, alors

⁹². Alexandre BARBIER, *Salon de 1836*, Paris, P. Renouard, 1836, p. 37.

⁹³. Charles BAUDELAIRE, “Salon de 1846”, *Œuvres complètes* (éd. Cl. Pichois), Paris, Gallimard, 1976, t. II, p. 447-448.

⁹⁴. Cf. Svetlana ALPERS, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle* (traduit de l'anglais par J. Chavy), Paris, Gallimard, 1983, p. 94-95, note 1.

même que « la peinture de pure imitation est l'objet de l'engouement général⁹⁵ », on constate que les avocats de la photographie, dans un chiasme surprenant, cherchent au contraire à établir sa légitimité du côté des préceptes de l'art académique, et choisissent de la défendre à l'aide des arguments du style, de la composition, de l'interprétation ou de la théorie des sacrifices. Critique d'art formé à l'école du romantisme finissant, Francis Wey est l'initiateur de cette stratégie qui a tout du malentendu, et qui sera illustrée après lui par Henri de Lacretelle, Paul Périer, et à un moindre titre Ernest Lacan – les premiers critiques de la photographie. C'est ainsi que Nègre, pour qui Lacan et Durieu créent l'expression de « photographe de genre⁹⁶ », voit ses épreuves louées parce qu'on y aperçoit la stricte application de l'enseignement académique, excluant tout hasard au profit d'une intentionnalité qui rachète leur caractère descriptif : « “Le Chiffonnier” de M. Nègre n'est plus une photographie ; c'est une composition pensée et voulue, exécutée avec toutes les qualités étrangères au daguerréotype, et ne revendiquant que celles-là⁹⁷ » (voir fig. 40).

⁹⁵. Étienne Jean DELÉCLUZE, “Feuilleton sur l'Exposition de 1850. VII”, *Journal des débats*, 21 mars 1851.

⁹⁶. Cf. E. LACAN, “Revue photographique”, *La Lumière*, 3e année, n° 37, 10 septembre 1853, p. 147 ; E. DURIEU, *Rapport de la Commission chargée de l'examen de l'exposition ouverte dans les salons de la Société française de photographie, du 1er août au 15 novembre 1855*, Paris, Mallet-Bachelier, s. d. [1855], p. 30.

⁹⁷. F. WEY, “Album de la Société héliographique”, *La Lumière*, 1e année, n° 15,



Fig. 40. C. Nègre, "Le petit chiffonnier", papier salé d'après négatif papier ciré, 1851, 14 x 10,4 cm (coll. A. Jammes).



Fig. 41. *Id.*, "Pifferari assis", papier salé d'après négatif au collodion, 1853, 6,2 x 10 cm (coll. SFP). Épreuve présentée à l'exposition de 1855.

De la part de ceux qui souhaitent défendre la photographie contre les multiples attaques dont elle est alors l'objet, le réflexe est compréhensible. Proposer d'associer la reproduction mécanique à la peinture de genre – catégorie qui, malgré sa position seconde, appartient malgré tout au domaine des beaux-arts –, puis tenter d'identifier ce qui, dans l'œuvre du photographe, correspond à l'expression d'un style, traduit évidemment la tentative de fonder en esthétique les raisons d'être de la photographie. Mais ce type d'argumentation, qui ne suffira jamais à convaincre les contempteurs du médium, conduit à renier l'une de ses plus puissantes potentialités. Certes, comme la plupart des essais les plus anciens de Disdéri ou de Humbert de Molard (*voir fig. 42 et 43*) et comme d'innombrables exemples de la production photographique professionnelle des années 1850-1860⁹⁸, les images les plus connues de Nègre ne sont souvent que de simples transpositions des figures et des codes de la peinture de genre la plus classique, où la photographie n'est requise

18 mai 1851, p. 58. E. LACAN écrira de même à propos du "Joueur d'orgue": « Elle n'est pas seulement une froide reproduction de trois figures posées par le hasard: c'est un tableau raisonné, avec ses intentions et ses enseignements » ("Revue photographique", *loc. cit.*).

⁹⁸. Citons pour mémoire les travaux d'Antoine-Samuel Adam-Salomon, Adolphe Bilordeaux, Julien Vallou de Villeneuve ou Félix Jacques Moulin. Tout comme la peinture de genre de la première moitié du XIXe siècle n'a jusqu'à présent suscité qu'un médiocre intérêt de la part des historiens d'art, il est notable que cette partie, quantitativement importante, de la production photographique (bien représentée dans les collections du département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France) reste à peu près inexplorée par les historiens de la photographie.

Fig. 42. Louis Adolphe,
baron Humbert de Molard,
sans titre, calotype, 1847,
14,3 x 14,2 cm (coll. SFP).



Fig. 43. *Id.*, sans titre,
calotype, 1847,
16,4 x 13,3 cm (coll. SFP).



que pour enregistrer l'exercice de mise en scène et de manipulation des modèles qui forme encore le préalable essentiel du métier de peintre. Pourtant, si les premiers expérimentateurs de l'instantané ont retenu la scène de genre comme un cadre de référence, c'est aussi pour la liberté théorique et pratique offerte par un site que son exclusion des territoires les plus nobles de l'art a préservé de toute législation dogmatique. Or, il existe au sein de la tradition descriptive une virtualité explosive : pousser au bout la logique de la chose vue, c'est accepter de jouer avec l'occasion, de laisser entrer une part de hasard, d'ouvrir l'image à la dimension de l'impréparé. C'est cette dimension que vont explorer intuitivement, sans l'appui d'aucun fondement théorique, par le seul jeu de la mise à l'épreuve des capacités du médium, les praticiens de la photographie rapide.

La première mention explicite d'un effet de surprise lié à la vitesse de l'opération de prise de vue est exemplaire. Elle s'inscrit dans le contexte d'une tentative de reportage sur les Champs-Élysées effectuée par Bertsch, Delahaye et Léon Krafft le 2 décembre 1852, jour anniversaire de la proclamation de l'Empire. Ernest Lacan fournit un compte rendu détaillé de l'expérience, qui ne produit que de maigres résultats⁹⁹. Pour atténuer cet aspect négatif, le critique mentionne également

⁹⁹. « On se rappelle le temps sombre et brumeux qui a régné pendant la plus grande partie de cette journée, ce qui rendait presque impossible la reproduction

deux portraits, réalisés par les mêmes auteurs « dans des conditions plus favorables ». L'un d'entre eux, « très-curieux », est celui d'un enfant : « Le bambin, placé sans doute trop tôt sur la sellette, a oublié l'attitude magistrale qu'on lui avait recommandé de conserver, et dans son impatience il se gratte l'oreille d'une façon fort expressive, en faisant une moue qui ne laisse aucun doute sur son impression du moment, évidemment peu favorable à la photographie¹⁰⁰. »

Futur dogme de la photographie instantanée, cette captation sans préparation d'un événement imprévu, où la décision de l'opérateur se limite à l'acte d'enregistrement, ne peut encore être appréciée qu'à l'aune de la curiosité. De même que la série de la barrière Blanche (dont le caractère d'essai technique, minorant la préoccupation esthétique, a notamment autorisé la coupe de personnages par les bords du cadre, *voir fig. 29*), de

des scènes animées dont les Champs-Élysées étaient le théâtre. [...] Cependant MM. Bertsch, Delahaye et Krafft ne se laissèrent pas décourager. On leur avait accordé, pour leurs opérations, une chambre de la caserne qui fait le coin de la rue de Chaillot [...]. Ils n'avaient point de cabinet noir, et devaient préparer leurs plaques de verre à l'ombre d'une couverture de corps de garde, dont ils se servaient comme d'une tente sous laquelle ils travaillaient à genoux. Aussi leurs épreuves se sont-elles ressenties des difficultés qui les entouraient. Bien qu'elles soient fort intéressantes comme souvenirs, ce ne sont, à vrai dire, que des ébauches un peu confuses. Il y a bien, çà et là, des groupes de figures qui ont une grande valeur comme vérité et comme réussite même ; mais l'ensemble laisse à désirer, et l'on devait s'y attendre », E. LACAN, "Épreuves au collodion rapide", *La Lumière*, 2e année, n° 52, 18 décembre 1852, p. 206.

¹⁰⁰. *Ibid.*

telles images appartiennent, pour leurs auteurs, soit au domaine de la recherche, soit à celui de l'amusement, que seul un regard expert peut goûter, et qu'il ne leur viendrait pas à l'esprit de présenter au sein d'une exposition. Pourtant, c'est bien dans ces marges que s'élaborent les traits d'une esthétique neuve : une forme de représentation où l'intentionnalité figurative est pour la première fois mise en balance avec le hasard, et qui fait progressivement apercevoir une autre image du monde.

L'élément essentiel par lequel se manifeste primitivement cette esthétique est l'abandon de la mise en scène préalable du sujet, qui apparaît tout particulièrement dans le cadre d'un motif encore peu exploité par la peinture de genre contemporaine : les vues urbaines animées. Une fois l'appareil disposé dans l'alignement d'une artère ou d'une place, et en respectant quelques règles élémentaires, comme une prise de vue en plongée (disposition que l'on peut expliquer par une meilleure traduction des perspectives, mais qui présente surtout l'intérêt de réduire la dimension des sujets mobiles, en évitant de trop amples déplacements au premier plan), généralement située aux alentours de midi (heure favorable du point de vue de la densité de la circulation mais aussi, bien sûr, de l'ensoleillement), le rôle du photographe se borne à fixer l'image d'une activité incontrôlable.



Fig. 44 (*en haut*). Ferrier & Soulier, “Vue instantanée de l’église de la Madeleine”, couple stéréoscopique sur verre d’après négatif sur verre au collodion, 1860, 14,5 x 7,7 cm (coll. Sirot-Angel).
Fig. 45 (*en bas*). *Id.* (détail).



Fig. 46 (*en haut*). *Id.*, "Vue de la rue de Rivoli, côté des Tuileries".
Fig. 47 (*en bas*). *Id.* (détail).



Fig. 48 (en haut). *Id.*, "Vue instantanée du pont des Saints-Pères".
Fig. 49 (en bas). *Id.* (détail).



Fig. 50 (*en haut*). *Id.*, "Vue instantanée
du boulevard de Sébastopol", 1862.

Fig. 51 (*en bas*). *Id.* (détail).

Les premières épreuves de cette sorte font l'objet de commentaires élogieux, telle une vue du boulevard Montmartre exécutée en 1854 par Disdéri : « Le regard s'étend à perte de vue ; les voitures, qui se croisent en tous sens, les passants, les promeneurs qui se pressent en foule sur les trottoirs, tout a été reproduit dans l'espace d'une fraction de seconde. C'est un effet surprenant et qui donne le vertige¹⁰¹. » Dès la fin des années 1850, ce type de vues connaîtra un essor considérable auprès des photographes professionnels, sous la forme de couples stéréoscopiques sur verre ou sur papier. Claude et Alexandre Ferrier, associés à Charles Soulier, à la tête d'un atelier d'une quinzaine de personnes, éditent par exemple à partir de 1859 un vaste ensemble de vues de Paris, dont une remarquable série d'"instantanés", souvent cités en exemple¹⁰² (voir fig. 44 à 51).

Technique appliquée à la photographie à partir de 1851¹⁰³, la stéréoscopie forme incontestablement le premier laboratoire de l'esthétique de la photographie rapide, pour un ensemble de

¹⁰¹.E. LACAN, "Revue photographique", *La Lumière*, 4e année, n° 24, 17 juin 1854, p. 95.

¹⁰².La Société photographique de Marseille publie notamment en 1862 le programme d'un concours pour l'invention d'un "collodion sec instantané", « c'est à dire d'un collodion qui, employé à l'état sec, permettrait d'obtenir en plein soleil la reproduction d'une rue en mouvement, semblable, par exemple, à la vue du boulevard de Strasbourg, due à MM. Ferrier et Soulier, qui serait prise pour type de comparaison » (*BSFP*, t. VIII, avril 1862, p. 115).

¹⁰³.Cf. Denis PELLERIN, *La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire* (cat. exp.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995.

raisons liées à la question du format. Par le mode particulier de visualisation qui la caractérise, soit la reconstitution mentale d'un espace en trois dimensions par l'intermédiaire d'un dispositif optique binoculaire¹⁰⁴, la stéréoscopie présente à la fois la propriété de s'affranchir de la notion même de format (l'image virtuelle reconstituée par nos sens prenant la dimension de la réalité reproduite), et celle de nécessiter l'usage d'images de petite taille (imposées par les règles optiques de la production de l'illusion spatiale à partir d'un dispositif binoculaire). Ces déterminations s'avèrent particulièrement précieuses pour l'esthétique qui s'élabore avec la photographie rapide. D'abord, sur un plan technique, parce que le format usuel des stéréogrammes (environ 6 x 6 cm) permet l'usage d'objectifs de courte focale, et donc des temps de pose réduits¹⁰⁵, mais aussi parce que les dimensions des plaques permettent d'utiliser des chambres de petite taille, plus légères et plus aisément manipulables dans l'exercice de la photographie en déplacement. Enfin, sur un plan symbolique, parce que le petit format de la stéréophotographie

¹⁰⁴. « Vantée comme réaliste et naturelle, l'image stéréoscopique n'est cependant rien d'autre qu'une apparition, une hallucination de nos sens, une simple illusion de réalité qui n'existe que par un *effort* de notre volonté. Car si le daguerréotype stéréoscopique, l'épreuve binoculaire sur verre ou le stéréogramme sur carton sont des entités observables, tangibles, [...] l'image en relief ne possède quant à elle aucune existence physique. C'est une image virtuelle », Denis PELLERIN, "Les lucarnes de l'infini", *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, p. 31.

¹⁰⁵. Voir ci-dessus, note 51, p. 142.

la fait percevoir comme une forme mineure, ludique : un enfantillage, une « récréation amusante¹⁰⁶ » – autrement dit un mode figuratif moins tenu de respecter les préceptes académiques et plus accessible à l'expérimentation esthétique.

Si l'essentiel de la pratique stéréoscopique des années 1850-1860 demeure placée sous les auspices de la production commerciale, et flatte le plus souvent les goûts du public, y compris dans ce qu'ils ont de plus bas¹⁰⁷, c'est bien au sein de son iconographie que l'on rencontre les images qui forment l'étape de transition entre la scène de genre et ce qui ne s'appelle pas encore le photoreportage : l'enregistrement sur le vif de la réalité contemporaine. Dans un déplacement très progressif, les temps

¹⁰⁶. Selon les termes de Paul PÉRIER, vice-président de la SFP, dont l'appréciation constitue un exemple typique de la réception de l'époque : « Hélas ! Nous aussi nous friserons le sacrilège en avouant que dans la pyramide stéréoscopique nous ne voyons guère qu'un objet d'étrennes pour les enfants, grands ou petits. Ce n'est plus là de la perspective ou du relief ; mais une façon de jeu de quilles pittoresque, au milieu desquelles votre œil se promène comme la boule, en franchissant des espaces chimériques. Pour aller si prestement à travers des intervalles si démesurément agrandis, il semble que le spectateur ait les prunelles de sept lieues dont l'ogre avait les bottes. Et là, sincèrement, le stéréoscope n'est-il pas à notre art ce que la boîte à cylindre est à la musique ? Quel régal d'avoir à tirer sa tabatière de sa poche, à pousser des boutons, à poser le tout sur un verre à boire, pour entendre les mêmes ariettes chantées avec une voix de sauterelle ! [...] Nous accepterons donc la solidarité du conseil qu'on donnait aux photographes, assez habiles pour avoir découvert ou perfectionné le stéréoscope, en les adjurant de faire tout simplement quelque chose d'artistique et de sérieux », « Exposition universelle. Sixième article. Photographes étrangers », *BSFP*, t. I, novembre 1855, p. 327.

¹⁰⁷. On se souvient que l'attaque de Baudelaire à l'endroit de la stéréophotographie porte sur la production d'images pornographiques (cf. Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859. Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 617).

de pose brefs autorisés par le stéréogramme permettent d'abord de donner aux imitations de la peinture de genre un caractère plus animé. Il s'agit pour la plupart de reconstitutions en studio qui s'inspirent des moyens du théâtre, souvent sur fond de décor peint, avec de multiples accessoires, où les modèles s'immobilisent dans une simulation d'action (*voir fig. 52 et 54*). Une autre catégorie de clichés témoigne de la tentative d'enregistrer les activités quotidiennes sur leur site propre. Délaissant les moyens du studio et les possibilités décoratives d'arrangement des fonds, ces vues en extérieur conservent un aspect préparé, par la disposition préliminaire des personnages (*voir fig. 53*). Enfin, quelques épreuves se dégagent plus nettement de la référence visuelle à la scène de genre, et font apparaître l'espace indéfini entre un sujet déterminé au préalable et une action effective, saisie dans son déroulement (*voir fig. 55*). Ayant fait l'objet d'un choix éditorial dans le cadre d'une production commerciale, de telles images attestent que le charme de l'impréparé a déjà été identifié en tant que ressort esthétique.

À la fin des années 1850, malgré une iconographie peu fournie, dont les réussites font figure d'exception, le programme de la photographie rapide comme genre est d'ores et déjà formé. Il se caractérise à la fois par certains traits opératoires (une durée d'exposition brève, une prise de vue le plus souvent en extérieur), par une esthétique inspirée des principes de la peinture



Fig. 52 (*en haut à gauche*). Gaudin frères, scène de mœurs anglaise, tirage albuminé d'après négatif au collodion humide, détail d'un couple stéréoscopique, 1857, 5,7 x 4,7 cm (coll. D. Pellerin).

Fig. 53 (*en haut à droite*). Gaudin frères, vue familiale, *id.*, 1858, 5,6 x 5 cm (coll. D. Pellerin).

Fig. 54 (*en bas à gauche*). Furne & Tournier, "Une maison à Paris. N°2. Le sous-sol", *id.*, 1860, 5,5 x 5,4 cm (coll. D. Pellerin).

Fig. 55 (*en bas à droite*). Furne & Tournier, jeux d'enfants, *id.*, 1857, 5,6 x 5,5 cm (coll. D. Pellerin).

descriptive (privilégiant la réalité observée) et par un ensemble de sujets (marines, animaux, groupes, scènes de genre et vues urbaines). Pour atteindre un résultat satisfaisant, la faible sensibilité des supports impose en outre certaines restrictions procédurales : des conditions de luminosité particulièrement favorables, l'enregistrement de déplacements de faible amplitude, l'usage d'un objectif de court foyer à pleine ouverture, et un format modeste.

Si les prémices en sont clairement posées, le genre ne réussit toutefois pas à percer au-delà d'un cercle restreint d'opérateurs ni, parmi ceux-là, à s'imposer comme une pratique durable. La plupart d'entre eux, après quelques années de recherches, abandonnent le pénible exercice d'équilibrisme technologique qu'imposent les supports de l'époque et, soit qu'ils aient atteint par ce biais la notoriété qu'ils escomptaient, soit qu'ils aient été définitivement rebutés par ses difficultés, se tournent vers des activités aux résultats moins hasardeux et plus valorisants. Car au-delà de l'obstacle technique, il semble que les catégories mêmes auxquelles se trouvait alors associée la photographie rapide aient contribué à freiner son essor. Perçues comme des pratiques inférieures jusque dans les rangs de leurs partisans, objets de violentes attaques de la part des tenants de l'esthétique officielle, la photographie de genre comme la stéréophotographie constituent des catégories mal défendues par la

critique, qui ne s'y intéresse que sous l'angle de la curiosité ou de la prouesse technique, leur préférant les épreuves de meilleure qualité formelle et d'une taille plus avantageuse, comme les reproductions de monuments ou les portraits de grand format. Pour passer de cet exercice mineur à la photographie instantanée proprement dite, il faudra certes améliorer la sensibilité des procédés – il faudra aussi chercher le soutien d'autres cadres de référence que ceux que peut offrir le domaine de l'esthétique.