

LYCÉE BOSSUET • CDI • FÉVRIER/MARS 2022

# EXPO PHOTO ARTS ET TECHNIQUES

A black and white photograph of a hand holding a camera lens, with light rays and bokeh effects in the background. The hand is positioned in the lower right quadrant, holding the lens towards the center. The background is a soft, out-of-focus light with numerous circular bokeh spots and light rays emanating from the right side, creating a dreamy and artistic atmosphere.

**02-04** • La Camera obscura

**05-33** • Histoire de la photographie

**34-46** • Mouvements photographiques

**47-92** • Le Hors-champ



D O S S I E R  

---

P H O T O

sommaire



**93-106** • Photographie & Littérature

**107-118** • La photographie est-elle une image ?

**119** • Extrait du Salon de 1859 / C. Baudelaire

**120-122** • Liste de photographes

**123-127** • Références bibliographiques

Éléments de recherches

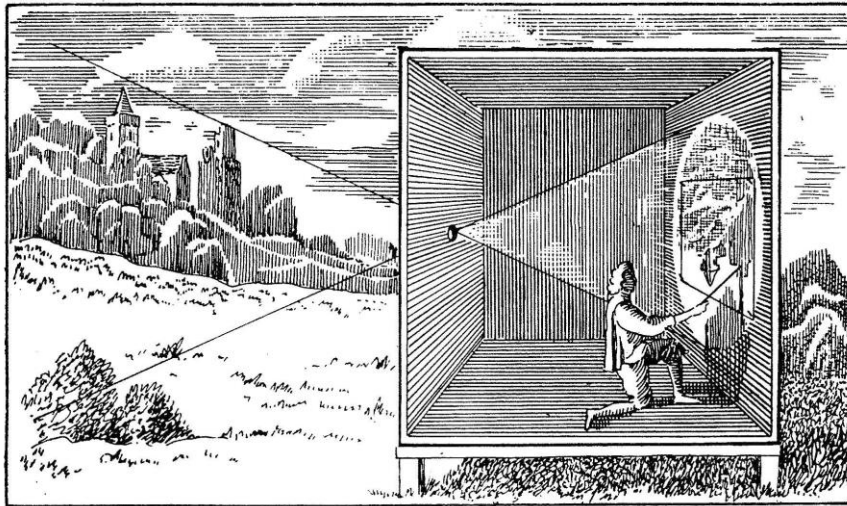
*“Aucun art ne me donne cette sensation. Aucune peinture, aucune fiction, aucune musique ne me conduit vers ce lieu presque indicible où, en regardant un présent construit par la photographie, je peux croiser les flottements du cœur et de l’âme d’un passé qui s’éloigne et se cogne contre aujourd’hui.”*

Arlette Farge

# LA CAMERA OSCURA

La " **camera oscura** " ou **chambre noire** est un appareil d'optique permettant d'obtenir une image nette d'un objet dont on désire généralement faire le calque.

Il s'agit d'une sorte de boîte dans laquelle la lumière pénètre seulement par un petit trou et qui est fermée à l'opposé par un papier blanc peu épais ou un verre dépoli. On peut aussi placer le dépoli horizontalement au-dessus de la boîte. Il faut en ce cas que l'image soit réfléchiée à l'intérieur de la boîte par un miroir incliné. On peut encore perfectionner cet instrument en utilisant une lentille convergente au lieu de se contenter d'un simple trou. L'image est d'autant plus lumineuse que la lentille est plus grande. La distance entre cette dernière et la paroi doit alors être sensiblement égale à la distance focale de la lentille.



L'histoire de la photographie est intimement liée à celle de la peinture : elle a été inventée par des peintres, pour des peintres, qui en conçurent l'idée dès le XVe siècle pour apporter des solutions toujours plus satisfaisantes aux problèmes posés par la peinture comme représentation du monde réel sur une surface plane, notamment le problème de la perspective.

**Nicéphore Niepce (1765-1833), F.H. Talbot (1800-1877) et J. L. M Daguerre (1787-1851)** n'ont fait que développer chimiquement et fixer l'image projetée par la camera oscura, dont **Léonard de Vinci**, reprenant un thème platonicien, explique le mécanisme et à laquelle **Giovanni Battista della Porta** suggère dès 1588 d'ajouter une lentille convexe pour donner plus de luminosité à l'image ainsi projetée.

C'est surtout chez les peintres de la vie quotidienne dans la Hollande de la seconde moitié du XVIIe siècle (**Vermeer de Delft, Hoostraten**) et chez les vedutistes italiens des XVIIe et XVIIIe siècles (**Vanvitelli, Zucarelli, Canaletto et Bellotto**) que l'emploi de la camera oscura fut systématique.

## Chronologie du procédé photographique

- **Au Moyen-âge** : Découverte de l'action des rayons lumineux sur le **chlorure d'argent**.
- **1822** : Premières lithographies au chlorure d'argent et **positifs au bitume de Judée (sels d'argent)**
- **1826-1827** : Première photographie en noir & blanc par Nicéphore Niepce. En **1828** : Amélioration du procédé grâce aux vapeurs d'iode qui permettent des **demi-teintes de gris**.
- **1833** : Plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie – Iodure d'argent : **raccourcissement du temps de pose à quelques minutes seulement (Louis Daguerre)**.
- **1839** : Mise au point du **daguerréotype** le procédé photographique par **Louis Daguerre** à partir de la découverte de l'héliographie par Nicéphore Niepce.
- **1840** : **Le calotype** : Feuille de papier enduite de chlorure d'argent. Négatif ciré transparent qui permet par le principe du négatif, de reproduire plusieurs fois la même vue par tirage contact. Tirage contact du positif (**Henry Fox Talbot**)
- **1884** : Premier film en celluloïde (George Eastman, Kodak)
- **1903** : Autochrome des frères Lumière. Première photographie en couleur (trichromie avec fécula de pomme de terre). Image unique, projetée.
- **1946** : Démocratisation de la photographie en couleurs (Kodak Ektachrome) En **1948** : Le Polaroid, procédé de développement instantané.
- **Années 80** : Début de l'ère numérique. Inventeur de l'appareil photographique électronique - numérique > **Steven Sasson en 1975**.

## Le "POINT DE VUE DU GRAS" •••

Première image fixée de l'Histoire prise en 1827 en France par Nicéphore Niepce



# HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

**La photographie a profité de nombreuses innovations technologiques et techniques** dans les domaines de l'**optique**, de la **chimie**, de la **mécanique**, de l'**électricité**, de l'**électronique** et de l'**informatique**.

Les deux phénomènes nécessaires à l'obtention d'images photographiques (**chambre noire** et phénomènes de réflexion et de réfraction lumineuses) étaient pour certains connus depuis longtemps et exposés dans le *Traité d'optique* au XI<sup>e</sup> siècle écrit par le scientifique arabe Alhazen (nom latinisé d'Ibn al-Haytham).

La **chambre noire** était déjà connue par Aristote (384-322 av. J.-C.) et par Léonard de Vinci (1452-1519)

Nous pouvons la considérer comme l'ancêtre des appareils photographiques. Elle est constituée par une **boîte fermée, étanche à la lumière, dont une des faces est percée d'un très petit trou, le sténopé**. L'image inversée d'un objet éclairé placé à l'extérieur devant le trou se forme sur la paroi opposée.

À l'époque de la Renaissance, les peintres italiens commencent à découvrir **les lois de la perspective**.

Pour simplifier le tracé de leurs paysages, ils utilisent des appareils optiques qui permettent de projeter sur une surface l'image d'un paysage ou d'un objet : la chambre noire, le perspectographe (le portillon d'Albrecht Dürer). Elle fut employée par de nombreux artistes, dont Giambattista Della Porta, Vermeer, Guardi et Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto, qui l'utilisa notamment pour mettre en perspective ses célèbres paysages des canaux de Venise.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la netteté de l'image s'est améliorée avec l'**introduction de la lentille**. Une lentille de verre, qui peut focaliser les rayons lumineux, améliore les performances du sténopé : le diamètre de l'ouverture étant plus important, on admet davantage de lumière et l'image est plus claire. De nombreux artistes ont d'ailleurs utilisé cet accessoire de façon à rendre avec plus d'exactitude la perspective de l'échelle.

## **Premières images fixant la lumière**

**Joseph Nicéphore Niépce**, un inventeur de Chalon-sur-Saône, associe trois procédés pour fixer des images (de qualité moyenne) sur des plaques d'étain recouvertes de bitume de Judée, sorte de goudron naturel qui possède la propriété de durcir à la lumière (env.1826)

**Le bitume de Judée** : Cette substance perd sa solubilité sous l'action du soleil. Une plaque de métal enduite de bitume est exposée plusieurs heures, puis rincée au solvant, puis rongée par l'acide aux endroits où le bitume est dissous.

Entre la fixation du négatif et la première photographie stable, de nombreux essais ont été nécessaires ; certains sont parvenus jusqu'à nous.

La vue de la propriété de Saint-Loup-de-Varenes (Saône-et-Loire) "**Le Point de vue du Gras**" de Nicéphore Niépce réalisée en 1826 est majoritairement reconnue comme la première photographie en raison de sa stabilité et parce qu'il s'agit de la première image connue prise d'après nature avec une chambre noire utilisée comme appareil photographique. Celui-ci plaça une plaque d'étain recouverte de bitume dans une chambre noire, face à une fenêtre de sa propriété. Il l'exposa ainsi pendant plusieurs jours. Cela forma une image floue – mais maintenant très connue – d'un bâtiment, d'un arbre et d'une grange.

**Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851)** est un inventeur, un artiste et un peintre qui s'intéresse, dans le **milieu des années 1830**, à la photographie et il va se rapprocher de Niépce en devenant son fournisseur d'optique à Paris. Ils mettent en place un contrat de collaboration pour perfectionner l'héliographe. Il y a deux défis à relever : le premier est de réduire le temps de pose, le second est l'amélioration de la chimie sensible pour plus de précision.

Il propose alors d'améliorer la chambre en utilisant des optiques plus lumineuses. Niépce va, de son côté, tenter d'améliorer la chimie sensible mais il meurt en 1833 après avoir échangé toute une correspondance codée avec Daguerre.

**À partir de 1829, Daguerre a commencé véritablement ses travaux en chimie en utilisant l'iode.**

Les vapeurs d'iode sont utilisées comme agent sensibilisateur sur une plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie. La réaction entre l'iode et l'argent produit de l'iodure d'argent, une substance qui s'est révélée être plus sensible à la lumière que le bitume. Par hasard, il a découvert que si une plaque qui avait été exposée était traitée aux vapeurs de mercure, l'image latente apparaissait nettement.

À partir de ce moment-là, le temps de pose se réduit considérablement. Plus tard, Daguerre se rend compte qu'en trempant la plaque dans une solution saline, il pouvait empêcher l'image de noircir avec le temps.

**En 1839, il promeut son invention auprès du savant et député François Arago, qui lui accorde son soutien.**

**Ainsi, la date conventionnelle de l'invention de la photographie est le 7 janvier 1839, jour de la présentation par Arago à l'Académie des sciences de l'« invention » de Daguerre, le daguerréotype.**

Le daguerréotype a pour caractéristique d'être à la fois positif et négatif, on parle alors d'amphitype. L'image est de grande finesse, mais aussi très fragile car elle n'est composée que d'une fine couche d'argent. Grâce au daguerréotype, on obtient des images après « seulement » une demi-heure de pose.



En 1839, quand l'invention de Daguerre — le daguerréotype — a été présentée au public, elle a reçu un accueil des plus enthousiastes.

**Honoré de Balzac**, puis **Théophile Gautier** et **Gérard de Nerval** ont été jusqu'à attribuer à cette invention des pouvoirs magiques. Cependant, tout le monde n'a pas fait bon accueil à cette invention. En 1856, le roi de Naples a interdit la photographie, peut-être parce qu'il la croyait liée au mauvais œil.

**L'invention a causé une vive inquiétude parmi les peintres qui l'ont perçue comme une menace pour leur gagne-pain.** Un commentateur a affirmé une autre de leurs craintes en ces termes : « La photographie est si rigoureusement fidèle à la réalité optique qu'elle risque de détruire la conception que chacun se fait de la beauté ». En outre, les images photographiques ont même été critiquées pour leur réalisme implacable qui a fait voler en éclats les illusions de la beauté et de la jeunesse dont on se berçait jusqu'alors.

Par la suite, la photographie évolue très vite. En effet, le résultat des recherches est acquis par l'État français et chacun peut très vite l'améliorer.

Les progrès suivent trois directions :

**La réduction du temps de pose par augmentation :**

- De la sensibilité des surfaces sensibles
- De la luminosité des objectifs

**L'amélioration de la stabilité du tirage**

**La simplification de l'utilisation des appareils, grâce à l'invention :**

- D'appareils de plus en plus légers et de moins en moins chers
- De préparations stables évitant les manipulations chimiques
- De l'introduction de l'informatique avec la numérisation de l'image, dite « photo numérique »

**William Henry Fox Talbot (1800-1877)** mène quant à lui des recherches en parallèle à celles de Niépce et Daguerre.

En **1840** il invente **le calotype**, un procédé négatif-positif permettant la diffusion multiple des images.

**>>> Talbot installait une feuille de papier enduite de chlorure d'argent dans sa chambre noire. Il obtenait un négatif, qu'il cirait pour le rendre transparent. Il le plaçait ensuite sur une autre feuille imprégnée, puis l'exposait à la lumière du jour. Il créait ainsi une image positive.**

Si, au départ, le procédé de Talbot a été beaucoup moins populaire que celui de Daguerre, et de qualité inférieure, il avait néanmoins de l'avenir. Il permettait de produire plusieurs

exemplaires d'une image à partir d'un seul négatif ; de plus, le papier coûtait moins cher et il était plus facile à manipuler que le fragile daguerréotype.

**Malgré son succès initial, la daguerréotypie n'a eu aucun débouché, alors que la technique de Talbot sert toujours de base à la photographie moderne.**

Suivent d'autres recherches qui, petit à petit, permettent d'améliorer la qualité des images, la sensibilité à la lumière des surfaces sensibles et de simplifier la procédure de prise de vue : **le procédé à l'albumine, le procédé au collodion humide, l'ambrotypie, la ferrotypie, la panotypie.**

Il ne faut pas non plus oublier **les travaux négatif/positif** sur papier d'**Hippolyte Bayard**, photographe français qui publia en 1839 le premier autoportrait ("Autoportrait en noyé").

**Félix Tournachon** plus connu sous le nom de **Nadar** en fait une utilisation commerciale. Il réalise des portraits des personnalités de l'époque, et en 1858 il réalise à Bièvres la première photographie aérienne, prenant une vue de Paris depuis un aérostat.

## **De la plaque de verre au film souple**

**Les premiers clichés étaient réalisés sur des plaques de verre, relativement encombrantes, lourdes et fragiles.**

**En 1884, George Eastman** met au point les surfaces sensibles souples, et le film en celluloïd, permettant de stocker plusieurs images dans le magasin de l'appareil photographique, supplantant la plaque de verre.

La diminution de la taille des appareils facilite la pratique de la prise de vue en (presque) tous lieux et toutes circonstances, ouvrant la voie à la photographie de voyage et de reportage. Le procédé de la miniaturisation de l'appareil permet de faire des clichés avec différents types de prise de vue.

Le **Kodak** sera le premier appareil photographique fabriqué par la compagnie Eastman permettant d'enregistrer une centaine d'images sur support souple. Une fois le film exposé, l'appareil était renvoyé à Rochester (État de New York aux États-Unis) où le film était développé, les épreuves tirées, l'appareil rechargé, et le tout renvoyé à son propriétaire.

**L'avènement de la photographie en 1839 ouvre la voie à une nouvelle activité professionnelle : photographe.**

L'apparition en 1854 de la photo en série et la profusion des photographes permet de regarder cette histoire sous l'angle industriel.

L'angle financier devient l'angle majeur, et l'angle artistique mineur. La dimension sociale est alors prépondérante.

Les photographes durant cette période ont eu une production considérable et la photo carte de visite représente alors la majorité de la production. **Produite en plusieurs millions d'exemplaires de 1854 aux années 1910, la photo-carte apprend à connaître l'évolution de cette profession.**

En 1872, il sort des ateliers de Disderi 2 400 photos-cartes par jour.

**Une véritable histoire sociale de la profession de photographe en découle, montrant les mutations de la société, l'évolution de l'activité professionnelle et la mobilité des hommes vivant de la photographie.** Débutant à Paris, la profession se diffuse sur l'ensemble du territoire national durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La démocratisation du procédé au travers du territoire est un révélateur de l'engouement de la population pour la photographie. La rapidité de cette propagation permet d'analyser et de mettre en évidence la prédisposition du pays à recevoir un procédé de diffusion de masse pour les images.

## **Photographie moderne**

### **L'autochrome et la photographie en couleurs**

**Charles Cros et Louis Ducos du Hauron** présentent le même jour à l'académie des sciences le principe de la photographie en couleurs indirecte en trichromie soustractive en 1869, nécessitant l'exposition de 3 images correspondant aux trois couleurs primaires.

Une étape importante fut ensuite le premier procédé véritablement pratique de photographie en couleur, l'« **autochrome** », inventé par les frères Louis et Auguste Lumière en 1903 et commercialisé à partir de 1907. L'utilisation est simple (une seule image) mais la sensibilité très faible oblige à des poses de quelques secondes et le format des plaques 9 × 12 impose des appareils lourds.

**Les couleurs sont obtenues grâce à une trichromie composée de grains de fécula de pomme de terre et les couleurs primaires, rouge, vert, bleu. Chaque autochrome est donc une image unique.**

La photographie autochrome était faite pour être regardée en projection. La reproduction sur papier révèle les subtilités de ce type de vision, et aussi son caractère d'objet unique : se voient en effet les imperfections de l'émulsion, les marques du temps.

**Il faudra attendre 1935 avec l'entrée en production de l'Agfacolor** puis du **Kodachrome** pour que la photographie en couleur se répande avec des appareils compacts faciles à transporter (pellicule souple) mais toujours limitée à des diapositives.

## Naissance du petit format

**En 1909, le Français Étienne Mollier eut l'idée d'utiliser le film cinématographique 35 mm dans son appareil photographique appelé le Cent-Vues**, un appareil « de poche » qui prenait tout de suite cent vues 18/24 mm.

Le Cent-Vues fut fabriqué en 1910, obtint la Médaille d'or du Concours Lépine et fut commercialisé aussitôt, à petite échelle et sans grand succès.

**En 1913, Oskar Barnack construisit le premier prototype du Leica**, qui fut commercialisé à partir de 1925 et fut le premier des appareils utilisant le **format 24 × 36 mm**, qui est resté le plus courant jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Le Leica fut à l'origine du concept de « petit format ». Auparavant le format des images négatives était au minimum de 4,5 × 6 cm, et plus souvent de 6 × 9 cm et plus, et un tirage par contact permettait d'obtenir une épreuve positive lisible. En revanche, il était difficile de disposer sur une même pellicule plus d'une douzaine de vues.

**L'utilisation du film de 35 mm sur lequel les clichés mesurent 24 × 36 mm permet de tripler l'autonomie d'un film.**

Le 24 × 36 (comme on le désigne couramment), s'il représente le standard le plus utilisé dans la pratique photographique tant amateur que professionnelle, n'a pas supplanté totalement les autres formats. Une taille de négatif supérieure permet une image d'encore meilleure qualité, et les professionnels ou les amateurs les plus avertis continuent d'utiliser **le moyen format (Rolleiflex, Hasselblad)** qui va de 4,5 × 6 cm à 6 × 9 cm et dont le support est un film souple, et le grand format sur plans films ou plaques de verre.

**Vers 1948**, le docteur Edwin H. Land met au point le premier appareil à développement instantané, **le Polaroid**, et en 1962, il adapte ce procédé à la couleur.

## La photographie numérique

**Avec le XXI<sup>e</sup> siècle, la photographie est entrée dans l'ère numérique**. La surface sensible, négative ou positive, dont l'image est révélée chimiquement, est remplacée par un **capteur photosensible**. Chaque image est délivrée par l'appareil sous la forme d'un **fichier numérique**, exploitable au moyen d'un ordinateur personnel ou professionnel, mais qui peut aussi donner lieu au tirage d'une épreuve photographique sur un support papier, à des bornes automatiques payantes placées dans certains magasins.

La photographie numérique ouvre toutes sortes de possibilités nouvelles : le même fichier peut en effet donner lieu à une image en couleurs ou noir et blanc, ou présentant tout contraste ou toute tonalité (trait, sépia...). Lors de la prise de vue, le photographe dispose d'une très grande autonomie (jusqu'à plusieurs milliers de vues sur le même support numérique) et peut modifier sensibilité et ton de l'image à volonté. Les appareils numériques donnent aussi la possibilité de capter des images animées (vidéographie) avec le son ambiant.

## /// Usages du daguerréotype

D'abord cantonné au domaine de la **nature morte**, en raison de la **longueur des temps de pose**, le daguerréotype reçut de nombreuses améliorations dès les années 1840.

Tandis que la stabilité de l'image et la sensibilité de la plaque étaient renforcées, la durée de la pose diminua considérablement, passant d'une quinzaine de minutes par temps clair en 1839 à environ une minute.

Désormais, les portraits au daguerréotype devinrent possibles, entraînant la multiplication des ateliers spécialisés dans ce type de prises de vue à Paris.

Celui des **frères Bisson**, qui accompagnèrent les débuts de la daguerréotypie, réalisant des portraits en quelques secondes dès 1841. Leur atelier parisien vit défilet de nombreuses célébrités, parmi lesquelles **Honoré de Balzac, dont le portrait, exécuté en mai 1842, peut être attribué à Louis-Auguste Bisson (1814-1876).**

Cette photographie est célèbre à double titre, car il s'agit du seul portrait photographique authentifié de l'écrivain et de la plus ancienne épreuve précisément datée de l'atelier Bisson.

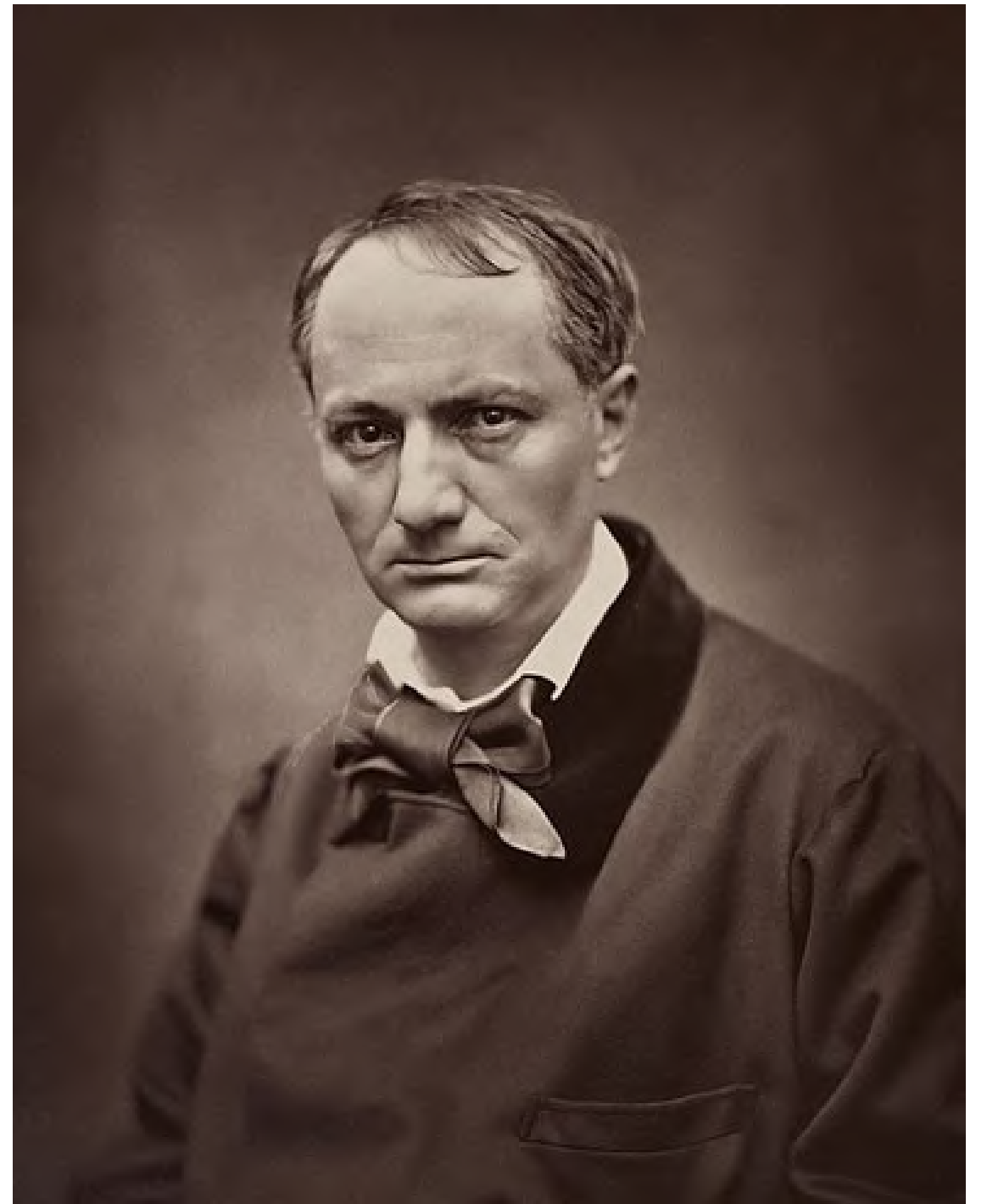
Ce portrait, qui se démarque nettement de la production stéréotypée de l'époque, représente le modèle dans une **pose non conventionnelle**, en buste, une main posée à hauteur du cœur sur la chemise largement ouverte, la tête légèrement de biais. Le fait que Balzac ne regarde pas l'objectif traduit sa défiance vis-à-vis du nouveau procédé – il lui prêtait un caractère magique et redoutait qu'il le prive de son enveloppe charnelle.

**Le daguerréotype était également employé à d'autres fins, en particulier pour les prises de vue en extérieur.**

De nombreux amateurs-voyageurs se sont ainsi lancés dans l'aventure, parmi lesquels Joseph-Philibert Girault de Prangey et, surtout, le baron Louis Gros (1793-1870). Peintre et diplomate de profession, ce dernier pratiqua la daguerréotypie à l'occasion de ses déplacements à l'étranger, car il voyait dans le nouveau procédé l'occasion d'une **reproduction « mathématique » de la réalité**. Ses vues se distinguent par leur maîtrise technique, leur composition équilibrée et leur exceptionnelle luminosité, comme celle des *Pont et bateaux sur la Tamise*, prise lors de l'Exposition universelle de 1851 à Londres, où les reflets de l'eau et les nuances du ciel sont admirablement traduits grâce au miroitement de la plaque daguerrienne.



Portrait d'Honoré de Balzac par Louis-Auguste Bisson / 1842



Portrait de Charles Baudelaire  
par Etienne Carjat / 1862



Margaret Bourke-White, Autoportrait à la camera  
tirage argentique



Maria Chambefort, Autoportrait, vers  
1870, épreuve sur papier albuminé au  
format carte de visite

## Eastman, ça ne vous dit rien ?

### Eastman / Kodak peut être ?

Initialement on utilisait des plaques de verre de grand format, leur manipulation n'était pas évidente.

Elles étaient difficiles à transporter à cause de leur poids et de leur fragilité.

La solution, c'est un monsieur dont vous avez tous entendu parler, qui l'a trouvée.

En appliquant une **émulsion photosensible** sur un **film souple en celluloid**, **George Eastman** invente la pellicule !

**Et oui !** Et il ne s'était pas contenté d'inventer la pellicule souple, il a aussi créé un **appareil compact** qui contenait cette pellicule et que le client renvoyait chez le fabricant pour qu'il soit développé, il récupérait alors son appareil chargé d'une nouvelle pellicule, prêt à photographier.



THE KODAK CAMERA.

"You press the button, -  
- - - we do the rest."

The only camera that anybody can use without instructions. Send for the Primer, free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

**The Eastman Dry Plate and Film Co.,**

Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures. ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau Street, New York.

Ne partez pas sans un

**Kodak**



depuis

110 frs.

A  
LA  
MER

A LA MONTAGNE

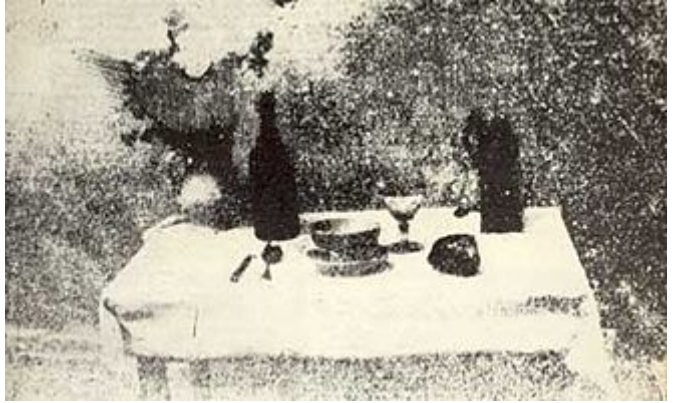
A LA CAMPAGNE



# Histoire de la photographie

---

L'**histoire de la photographie** retrace les étapes qui jalonnent l'évolution du procédé photographique depuis son invention jusqu'à nos jours. L'invention de la photographie nécessitait, d'une part la réalisation d'un dispositif optique permettant la création de l'image, et d'autre part de fixer cette image sur un support pérenne par un processus chimique irréversible. Les usages de cette technique ont évolué, et sa dimension artistique a notamment été reconnue.



*La Table servie* est la première nature morte fixée et une des premières photographies (physautotype), attribuée à Nicéphore Niépce, datant des années 1820 ou de 1833.

## Sommaire

---

### Techniques précurseurs de la photographie

Les origines

La chambre noire

L'objectif

La chimie photographique

### Premières images fixant la lumière

Nicéphore Niépce

Louis Daguerre

Le daguerréotype

Évolution

### Reproductions photographiques

L'invention du négatif

Le procédé Talbot

De la plaque de verre au film souple

### Une nouvelle profession : photographe

#### Photographie moderne

L'autochrome et la photographie en couleurs

Naissance du petit format

Invention du positif direct

Une variante, la photographie en relief

La photosculture

#### L'ère numérique

La photographie de synthèse

#### Notes et références

#### Annexes

Bibliographie

Articles connexes

Liens externes

## Techniques précurseurs de la photographie

---

### Les origines

---

La photographie a profité de nombreuses innovations technologiques et techniques dans les domaines de l'optique, de la chimie, de la mécanique, de l'électricité, de l'électronique et de l'informatique. Les deux phénomènes nécessaires à l'obtention d'images photographiques (chambre noire et phénomènes de réflexion et de réfraction lumineuses) étaient pour certains connus depuis longtemps et exposés dans le *Traité d'optique* au x<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

La chambre noire était déjà connue par Aristote (384-322 av. J.-C.), par le savant perse Ibn Al-Haytham (965-1038) et par Léonard de Vinci (1452-1519) ; on peut la considérer comme l'ancêtre des appareils photographiques. Elle est constituée par une boîte fermée, étanche à la lumière, dont une des faces est percée d'un très petit trou, le sténopé. L'image inversée d'un objet éclairé placé à l'extérieur devant le trou se forme sur la paroi opposée.

D'autre part, les alchimistes savaient que la lumière noircissait le chlorure d'argent. Vers 1780 Jacques Charles, plus connu pour son invention de l'aérostat gonflé à l'hydrogène, parvint à figer, mais de façon fugitive, une silhouette obtenue par le procédé de la chambre noire sur du papier imbibé de chlorure d'argent. Thomas Wedgwood (1771-1805) fit des expériences analogues avec le nitrate d'argent ; il en publia un mémoire en 1802. De son côté John Herschel en 1819 décrit les propriétés de l'hyposulfite de sodium qui deviendra le fixateur.

## La chambre noire

---



Camera obscura.

Les réflexions d'Aristote et les travaux du père de l'optique moderne Ibn al-Haytham, ont permis de mettre la réalité en boîte ; il suffit de percer un « petit trou » (sténopé) dans une chambre noire (en latin : camera obscura) pour voir apparaître une image inversée dans le fond blanc de la boîte. À l'époque de la Renaissance, les peintres italiens commencent à découvrir les lois de la perspective. Pour simplifier le tracé de leurs paysages, ils utilisent des appareils optiques qui permettent de projeter sur une surface une image d'un paysage ou d'un objet : la chambre claire, la chambre noire, le perspectographe (le portillon d'Albrecht Dürer). Elle fut employée



Giambattista della Porta.

par de nombreux artistes, dont Giambattista della Porta, Vermeer, Guardi et Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto, qui l'utilisa notamment pour mettre en perspective ses célèbres paysages des canaux de Venise.

Les visiteurs de l'érudit italien Giambattista della Porta (ca 1535 - 1615) auraient été effrayés en voyant sur le mur l'image des petits personnages se déplaçant la tête en bas (Magia naturalis livre XVII chap.6). Pris de panique, ils se seraient précipités hors de la pièce. Della Porta a été accusé de sorcellerie. Della Porta voulut divertir ses invités en leur faisant découvrir une camera obscura c'est-à-dire la chambre noire en latin.

Celle-ci peut produire un effet spectaculaire, bien que son principe de fonctionnement soit simple. Quand la lumière pénètre par un trou minuscule dans une boîte ou une pièce obscure, une image inversée et renversée de l'extérieur est projetée sur la paroi opposée. Ce que les invités de Della Porta avaient vu n'était rien de plus que les acteurs qui jouaient dans la pièce voisine. Ce qu'on appelle maintenant la chambre noire était l'ancêtre de l'appareil photo moderne. La chambre noire n'était pas une nouveauté à l'époque de Della Porta. Aristote (384 - 322 av. J.-C.) avait observé le principe selon lequel elle fonctionnerait. Alhazen, un savant arabe du x<sup>e</sup> siècle, en avait donné une description détaillée, et les carnets du célèbre Léonard de Vinci, au xv<sup>e</sup> siècle, en faisaient aussi mention.

## L'objectif

---

Le principal inconvénient du sténopé est son manque de luminosité. En effet, la définition de l'image produite c'est-à-dire la finesse des détails est en fonction de la dimension du trou. Pour obtenir une image

produire, c'est à dire la finesse des détails, est en fonction de la dimension du trou. Pour obtenir une image suffisamment détaillée, celui-ci doit être le plus petit possible ; mais alors il ne passe que très peu de lumière et l'image est peu visible.

Au xvi<sup>e</sup> siècle, la netteté de l'image s'est améliorée avec l'introduction de la lentille. Une lentille de verre, qui peut focaliser les rayons lumineux, améliore les performances du sténopé : le diamètre de l'ouverture étant plus important, on admet davantage de lumière et l'image est plus claire. De nombreux artistes ont d'ailleurs utilisé cet accessoire de façon à rendre avec plus d'exactitude la perspective de l'échelle.

## La chimie photographique

---

Le dispositif physique permettant de créer l'image étant inventé, il restait une étape importante à franchir : comment faire en sorte que la vision fugitive créée par la lumière dans la chambre noire se transforme en une image véritable, stable et durable comme un dessin ou une peinture. Autrement dit, comment supprimer le travail du dessinateur ou du peintre, avec tout ce qu'il suppose d'interprétation personnelle, d'erreurs et d'imprécisions, et faire exécuter ce travail automatiquement par la lumière elle-même ?

Pourtant, malgré de multiples tentatives, il a fallu attendre le xix<sup>e</sup> siècle pour obtenir une image permanente.

La découverte de l'action des rayons lumineux sur une surface sensible est attribuée aux alchimistes du Moyen Âge, qui connaissaient les propriétés du chlorure d'argent, sensible à la lumière. Elle fut suivie durant les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles par diverses recherches (Johann Heinrich Schulze, Giovanni Battista Beccaria, Thomas Wedgwood).

## Premières images fixant la lumière

---



Joseph Nicéphore Niépce.

### Nicéphore Niépce

---

Première expérience réussie de fixation permanente d'une image de la nature Point de vue du Gras : la cour du domaine du Gras, dans le village de Saint-Loup-de-Varennes (Nicéphore Niépce en 1826). Cette photographie représente une partie de la propriété de Niépce.

propriété de durcir à la lumière (1826 ou 1827). Au début du xix<sup>e</sup> siècle Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) se consacrait à l'amélioration de la technique de la lithographie, très à la mode à cette époque-là. Parce qu'il avait peu de talent pour dessiner les épreuves qu'il voulait reproduire, Niépce pensa à utiliser la lumière<sup>2</sup>. Dès 1812, il parvint à obtenir en lithographie des négatifs (grâce au nitrate d'argent) et des positifs

Joseph Nicéphore Niépce, un inventeur de Chalon-sur-Saône, associe ces trois procédés pour fixer des images (de qualité moyenne) sur des plaques d'étain recouvertes de bitume de Judée, sorte de goudron naturel qui possède la

(avec du bitume de Judée), mais ces images n'étaient pas stables. Il utilise pour cela du sel d'argent placé au fond d'une chambre noire, mais le sel d'argent continue de noircir après l'exposition et l'image finit par disparaître<sup>3</sup>. En 1819, John Herschel décrit les propriétés de l'hyposulfite de sodium qui deviendra le fixateur de Mijus.

Après un premier négatif non fixé en 1816, la première photographie conservée représente une aile de sa propriété à Saint-Loup-de-Varenes en Saône-et-Loire. Ce cliché de 16,2 × 20,3 cm est visible à l'Université d'Austin au Texas depuis qu'Helmut Gernsheim en a fait don à cette institution, en 1963<sup>4</sup>. Si on regarde bien cette image (ci-contre), on remarque son éclairage particulier. En effet, la pose a duré de nombreuses heures (on estimait la pose entre 8 et 10 heures, réévaluée depuis à plusieurs jours<sup>5</sup>) ; le Soleil a donc éclairé le mur de droite puis celui de gauche plus tard dans la journée.

Niépce se rend compte que l'important est d'interrompre l'action du produit après une période d'exposition à la lumière. Après avoir tenté des produits qui éclaircissent à la lumière au lieu de noircir avec toujours le même problème de stabilité, il s'intéresse à différents acides qui agiraient sur une plaque de métal ou de calcaire et seraient lavés ensuite. Mais l'acide ne réagit pas à la lumière. Il comprend grâce à cette expérience que l'action de la lumière n'a pas besoin d'être visible immédiatement, mais peut être révélée ensuite. Il tente d'utiliser la résine de gaiac, sensible aux ultra-violets qui perd sa solubilité dans l'alcool (dont le procédé peut donc être interrompu). Possible en plein Soleil, l'opération est un échec en chambre noire, car les ultraviolets (inconnus de Niépce) sont filtrés<sup>3</sup>.

L'expérience suivante, en 1822, utilise le contact et l'asphalte, ou bitume de Judée. Cette substance perd sa solubilité sous l'action du Soleil. Donc une plaque de métal enduite de bitume est exposée plusieurs heures, puis rincée au solvant, puis rongée par l'acide aux endroits où le bitume est dissous. Le résultat est concluant et permet en particulier de créer des supports métalliques pour l'imprimerie. Niépce constate néanmoins que les dégradés ne sont pas satisfaisants. Des hachures peuvent rendre ce dégradé en imprimerie, mais limite la source de l'image à des gravures, impossible d'avoir des sujets réels<sup>3</sup>.

Entre la fixation du négatif et la première photographie stable, de nombreux essais ont été nécessaires ; certains sont parvenus jusqu'à nous. En 1824, Niépce explique sa découverte qu'il appellera Héliographie qui consistait à reproduire spontanément par l'action de la lumière, avec les dégradations de teintes noirs, sur les images reçues dans la Camera Obscura<sup>6</sup>. Par exemple cette image datée de 1825 est la plus ancienne gravure héliographique connue<sup>7,8</sup>. Elle est une reproduction par Niépce d'une gravure néerlandaise représentant un petit cheval. La vue de sa propriété de Saint-Loup-de-Varenes (Saône-et-Loire) est majoritairement reconnue comme la première photographie en raison de sa stabilité et parce qu'il s'agit de la première image connue prise d'après nature avec une chambre noire utilisée comme appareil photographique<sup>9</sup> ; elle date de 1826. Niépce plaça une plaque d'étain recouverte de bitume dans une chambre noire, face à une fenêtre de sa propriété. Il l'exposa ainsi pendant plusieurs jours<sup>5</sup>.



Première gravure héliographique connue, obtenue par Niépce en 1825 avec le procédé de l'héliographie ; copie d'une gravure du xvii<sup>e</sup> siècle montrant un homme menant un cheval.

Cela forma une image floue – mais maintenant très connue – d'un bâtiment, d'un arbre et d'une grange.

Les dégradés et la précision que Niépce souhaite ne sont réellement satisfaisants qu'après un nouveau changement de support et d'activateur. En 1828, il utilise une plaque d'argent et de la vapeur d'iode, le résultat est enfin à la hauteur de ses espérances. Le temps d'exposition est toujours de plusieurs heures à plusieurs jours<sup>3</sup>.

## Louis Daquerre

Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) est un inventeur, un artiste et un peintre qui s'intéresse, dans le milieu des années 1830, à la photographie et il va se rapprocher de Niépce en devenant son fournisseur d'optique à Paris. Ils mettent en place un contrat de collaboration pour perfectionner l'héliographe. Il y a deux défis à relever : le premier est de réduire le temps de pose, le second est l'amélioration de la chimie sensible pour plus de précision. Tout cela va être proposé par Daguerre grâce à sa connaissance des optiques et des chambres noires. Il propose alors d'améliorer la chambre en utilisant des optiques plus lumineuses. Niépce va, de son côté, tenter d'améliorer la chimie sensible mais il meurt en 1833 après avoir échangé toute une correspondance codée avec Daguerre qui va reconduire le contrat avec le fils du défunt pour signer en 1837 un traité définitif dans lequel l'invention est attribuée à Daguerre<sup>10</sup>. À partir de 1829, Daguerre a commencé véritablement ses travaux en chimie en utilisant l'iode découverte par Bernard Courtois. Daguerre a accompli des progrès importants dans les années qui ont suivi la mort de Niépce, survenue en 1833. Les vapeurs d'iode sont utilisées comme agent sensibilisateur sur une plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie. La réaction entre l'iode et l'argent produit de l'iodure d'argent, une substance qui s'est révélée être plus sensible à la lumière que le bitume. Par hasard, il a découvert que si une plaque qui avait été exposée était traitée aux vapeurs de mercure, l'image latente apparaissait nettement.



Timbre : le 7 janvier 1839, Arago annonce la découverte de la photographie.

À partir de ce moment-là, le temps de pose se réduit considérablement. Plus tard, Daguerre se rend compte qu'en trempant la plaque dans une solution saline, il pouvait empêcher l'image de noircir avec le temps.

En découvrant le principe du développement de l'image latente, Daguerre trouve le moyen de raccourcir le temps de pose à quelques dizaines de minutes. En 1839, il promeut son invention auprès du savant et député François Arago, qui lui accorde son soutien.

Ainsi, la date conventionnelle de l'invention de la photographie est le 7 janvier 1839, jour de la présentation par Arago à l'Académie des sciences de l'« invention » de Daguerre, le daguerréotype<sup>11</sup>. C'est en fait une amélioration de l'invention de Niépce. L'État français l'acquiert contre une rente viagère annuelle de 6 000 francs à Daguerre et de 4 000 francs à Isidore Niépce, le fils de Nicéphore, puis en fait don « au monde »<sup>12</sup>.

## Le daguerréotype



Louis Daguerre.

En 1839, quand l'invention de Daguerre — le daguerréotype — a été présentée au public, elle a reçu un accueil des plus enthousiastes. Dans son *Histoire de la photographie*, le spécialiste Helmut Gernsheim déclare : « il est probable qu'aucune invention n'a autant exalté l'imagination du public et n'a conquis le monde en une vitesse aussi fulgurante que le Daguerréotype. » Un témoin écrit : « Une heure après, toutes les boutiques étaient prises d'assaut. Mais il n'a pas été possible de rassembler assez d'instruments pour satisfaire la marée des daguerréotypeurs en herbe. Quelques jours plus tard, on pouvait voir sur toutes les places de Paris, face aux églises et aux palais, des chambres noires montées sur leur trépied. Tous les physiciens, chimistes et intellectuels de la capitale polissaient des plaques argentées. Même les épiciers prospères n'ont pas pu se refuser le plaisir de sacrifier un peu de leurs ressources sur l'autel du progrès, en les laissant se volatiliser avec de l'iode et fondre dans les vapeurs de mercure. » Le daguerréotype a pour caractéristique d'être à la

vapeurs de mercure. » Le daguerréotype a pour caractéristique d'être à la fois positif et négatif, on parle alors d'amphitype. L'image est de grande finesse, mais aussi très fragile car elle n'est composée que d'une fine couche d'argent. Afin de les protéger des abrasions et de pollution atmosphérique, les daguerréotypes sont souvent placés dans des écrans ou encadrés.

La presse parisienne n'a pas tardé à nommer cette mode de « daguerréotypomanie ». Devant la qualité remarquable des daguerréotypes, Sir John Frederick William Herschel, un scientifique britannique a écrit : « On peut sans exagérer, les qualifier de miraculeux ». Honoré de Balzac, puis Théophile Gautier et Gérard de Nerval ont été jusqu'à attribuer à cette invention des pouvoirs magiques<sup>13,14</sup>. Cependant, tout le monde n'a pas fait bon accueil à cette invention. En 1856, le roi de Naples a interdit la photographie, peut-être parce qu'il la croyait liée au mauvais œil.

L'invention a causé une vive inquiétude parmi les peintres qui l'ont perçue comme une menace pour leur gagne-pain. Un commentateur a affirmé une autre de leurs craintes en ces termes : « La photographie est si rigoureusement fidèle à la réalité optique qu'elle risque de détruire la conception que chacun se fait de la beauté ». En outre, les images photographiques ont même été critiquées pour leur réalisme implacable qui a fait voler en éclats les illusions de la beauté et de la jeunesse dont on se berçait jusqu'alors.

Dans le domaine scientifique, en matière d'astronomie, François Arago, alors directeur des observations à l'Observatoire de Paris, soutient dès 1839 l'utilisation du procédé pour la prise de clichés d'objets célestes<sup>15</sup>. En mars 1840, John William Draper réussit le premier daguerréotype net de la Lune.

Grâce au daguerréotype, on obtient des images après « seulement » une demi-heure de pose (lorsque le ciel est parfaitement dégagé). Cette lenteur est quelque peu problématique : les rues de Paris, même à une heure d'affluence apparaissent totalement vides. Mais qu'importe, la photographie était inventée. La première photographie représentant des êtres humains sera réalisée un peu plus tard : un passant se fait cirer les chaussures par un cirneur des rues, les deux personnages sont restés immobiles pendant plusieurs minutes.

Cependant toutes ces images ne pouvaient être produites qu'en un seul exemplaire à la fois, et elles nécessitaient des temps d'exposition de plusieurs dizaines de minutes, ce qui rendait très difficile la réalisation de portraits.

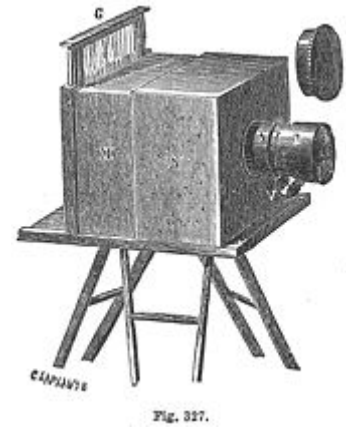
## Évolution

---

Par la suite, la photographie évolue très vite. En effet, le résultat des recherches est acquis par l'État français et chacun peut très vite l'améliorer.

Les progrès suivent trois directions :

1. La réduction du temps de pose par augmentation :
  - de la sensibilité des surfaces sensibles ;
  - de la luminosité des objectifs.
2. L'amélioration de la stabilité du tirage
3. La simplification de l'utilisation des appareils, grâce à l'invention :
  - d'appareils de plus en plus légers et de moins en moins chers ;



Daguerréotype. En C, insertion de la plaque argentée au fond de la chambre noire.

- de préparations stables évitant les manipulations chimiques ;
- de l'introduction de l'informatique avec la numérisation de l'image, dite « photo numérique ».

## Reproductions photographiques

### L'invention du négatif

William Henry Fox Talbot (1800-1877) mène des recherches parallèles à celles de Niépce et Daguerre à partir de 1833 et est persuadé d'avoir inventé la photographie. En 1840, il invente le « calotype », procédé négatif-positif qui permet la diffusion multiple des images<sup>16</sup>. Suivent d'autres recherches qui, petit à petit, permettent d'améliorer la qualité des images, la sensibilité à la lumière des surfaces sensibles et de simplifier la procédure de prise de vue : 1847 « procédé à l'albumine » (Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor, cousin de Nicéphore), 1850 « procédé au collodion humide » et 1851 « ambrotypie » (Frederick Scott Archer), 1852 « ferrotypie » (Adolphe-Alexandre Martin) et la "panotypie" (Jean Nicolas Truchelut<sup>17</sup>). Il ne faut pas non plus oublier les travaux négatif/positif sur papier d'Hippolyte Bayard, photographe français (contemporain de Fox Talbot), qui publia en 1839 le premier autoportrait (le noyé-suicide). Niépce, Daguerre et Talbot n'ont cependant pas été les seuls à revendiquer la paternité de la photographie. Après l'annonce de Daguerre en 1839, au moins 24 hommes, de la Norvège au Brésil, ont fait de même.



La Grande Mosquée de Kairouan (Tunisie), photographie prise vers 1880, collections du Tropenmuseum.



William Talbot.

### Le procédé Talbot

Talbot installait une feuille de papier enduite de chlorure d'argent dans sa chambre noire. Il obtenait un négatif, qu'il cirait pour le rendre transparent. Il le plaçait ensuite sur une autre feuille imprégnée, puis l'exposait à la lumière du jour. Il créait ainsi une image positive.

Si, au départ, le procédé de Talbot a été beaucoup moins populaire que celui de Daguerre, et de qualité inférieure, il avait néanmoins de l'avenir. Il permettait de produire plusieurs exemplaires d'une image à partir d'un seul négatif ; de plus, le papier coûtait moins cher et il était plus facile à manipuler que le fragile daguerréotype. Malgré son succès initial, la daguerréotypie n'a eu aucun débouché, alors que la technique de Talbot sert toujours de base à la photographie moderne.

Félix Tournachon plus connu sous le nom de Nadar en fait une utilisation commerciale. Il réalise des portraits des personnalités de l'époque, et en 1858 il réalise à Bièvres la première photographie aérienne, prenant une vue de Paris depuis un aérostat.



Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art, par Honoré Daumier.

### De la plaque de verre au film souple





Négatifs sur plaques de verre de la fin du 19e siècle (Archives de Milvignes)

Les premiers clichés étaient réalisés sur des plaques de verre, relativement encombrantes, lourdes et fragiles. En 1884, George Eastman met au point les surfaces sensibles souples, et le film en celluloïd, permettant de stocker plusieurs images dans le magasin de l'appareil photographique, supplantant la plaque de verre. La diminution de la taille des appareils facilite la pratique de la prise de vue en (presque) tous lieux et toutes circonstances, ouvrant la voie à la photographie de voyage et de reportage. Le procédé de la miniaturisation de l'appareil permet de faire des clichés avec différents types de prise de vue.

Le Kodak sera le premier appareil photographique fabriqué par la compagnie Eastman permettant d'enregistrer une centaine d'images sur support souple. Une fois le film exposé, l'appareil était renvoyé à Rochester (État de New York aux États-Unis) où le film était développé, les épreuves tirées, l'appareil rechargé, et le tout renvoyé à son propriétaire.<sup>18</sup>

## Une nouvelle profession : photographe



Concours de photographie en 1897.

L'avènement de la photographie en 1839 ouvre la voie à une nouvelle activité professionnelle : photographe. Un grand nombre de peintres embrassent cette activité naissante, mais également des hommes (et quelques femmes) qui comprennent très vite l'intérêt financier que représente cette profession.

Pierre-Jean Amar relève que « bien des artistes décrient l'arrivée intempestive de cette technique et lui dénie toute valeur artistique » : c'est le cas d'Alphonse de Lamartine — qui révisera cependant son jugement avec son portrait réalisé par Antoine Samuel Adam-Salomon — ou encore de Charles Baudelaire, qui conçoit la photographie uniquement comme une science appliquée — mais dont le portrait réalisé en 1863 par Étienne Carjat (*ci-contre*) passe pour l'une des œuvres majeures de la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>19</sup>

L'histoire de la photographie est généralement racontée au travers d'une cinquantaine de noms de photographes, représentant la dimension artistique de cette profession. L'apparition en 1854 de la photo en série et la profusion des photographes permet de regarder cette histoire sous l'angle industriel. L'histoire de la photographie peut alors être envisagée au travers de plus de 11 500 photographes.

L'angle financier devient l'angle majeur, et l'angle artistique mineur. La dimension sociale est alors prépondérante. Les photographes sont si nombreux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que dans son dictionnaire des professions, Edouard Charton présente cette profession comme le type même des professions émergentes.

Les photographes durant cette période ont eu une production considérable et la photo carte de visite représente alors la majorité de la production. Produite en plusieurs millions d'exemplaires de 1854 aux années 1910, la photo-carte apprend à connaître l'évolution de cette profession. Le verso des photos-cartes



Photographie de Giuseppe Verdi par Disdéri.

apporte une foule de renseignements : adresse, changement d'adresse, apparition du téléphone et du métropolitain, parfois leurs différentes professions... Des annotations manuscrites renseignent sur les usages de la photo. Cette multitude d'informations fournies par les photographies ouvre la voie à d'immenses possibilités de recherches et d'études dans le domaine social ou dans le domaine culturel. En 1872, il sort des ateliers de Disderi 2 400 photos-cartes par jour.

Une base de données, réalisée par François Boisjoly propose plus de 22 000 photographies et présente plus de 16 000 noms et adresses d'hommes ayant vécu pour et par la photographie à cette époque<sup>20</sup>. L'un des intérêts de cette base de données est de fournir des informations sur les photos elles-mêmes et sur les photographes.

Une véritable histoire sociale de la profession de photographe en découle, montrant les mutations de la société, l'évolution de l'activité professionnelle et la mobilité des hommes vivant de la photographie. Débutant à Paris, la profession se diffuse sur l'ensemble du territoire national durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La démocratisation du procédé au travers du territoire est un révélateur de l'engouement de la population pour la photographie. La rapidité de cette propagation permet d'analyser et de mettre en évidence la prédisposition du pays à recevoir un procédé de diffusion de masse pour les images.

Un grand concours photographique est organisé lors de l'exposition universelle de 1900, sous l'égide d'Alphonse Davanne, président de la Société française de photographie, et de M. le commandant Houdaille, membre du Comité de cette même société. Chaque concurrent doit soumettre au jury douze épreuves sur plaques ou pellicules prises durant le concours de ballons du parc d'aérostats basés à Vincennes, développées par leurs soins, et rassemblées préimbrées au bâtiment de protection des dirigeables.

On compte aujourd'hui en France environ 25.000 photographes professionnels.

### **Datation des photos :**

Certaines caractéristiques permettent de dater approximativement ces photos de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est cependant important de noter que ces méthodes de datation ne sont pas toujours exactes : Le photographe a peut-être utilisé d'anciennes cartes plusieurs années après leur acquisition pour produire la photo originale.

#### . Support des photos

1866-1880 Monture carrée

1880-1890 Carton carré épais - Bords festonnés dans les années 1890

#### . Couleurs des cartes

1866-1880 Papier cartonné fin et léger blanc, blanc cassé ou crème clair. Les couleurs blanches et claires ont été utilisées plus tard, mais généralement sur du papier cartonné plus lourd.

1880-1890 Différentes couleurs pour le visage et l'arrière des supports

1882-1888 Face avant mate, dos jaune crème brillant.



Portrait de Charles Baudelaire par Étienne Carjat.

. Bordures

1866-1880 Liserés, lignes rouges ou or, lignes simples et doubles

1884-1885 Grandes bordures dorées

1885-1892 Bords biseautés en or

1889-1896 Règle de coin arrondi d'une seule ligne

Années 1890 Bordures ou lettrage en relief

## Photographie moderne

---

### L'autochrome et la photographie en couleurs

---

Charles Cros et Louis Ducos du Hauron présentent le même jour à l'académie des sciences le principe de la photographie en couleurs indirecte en trichromie soustractive en 1869, nécessitant l'exposition de 3 images correspondant aux trois couleurs primaires. Le procédé sera utilisé à grande échelle par Prokudin-Gorskii entre 1900 et 1918.

Une étape importante fut ensuite le premier procédé véritablement pratique de photographie en couleur, l'« autochrome », inventé par les frères Louis et Auguste Lumière en 1903 et commercialisé à partir de 1907. L'utilisation est simple (une seule image) mais la sensibilité très faible oblige à des poses de quelques secondes et le format des plaques 9 × 12 impose des appareils lourds. Les couleurs sont obtenues grâce à une trichromie composée de grains de fécule de pomme de terre et les couleurs primaires, rouge, vert, bleu. Chaque autochrome est donc une image unique.

La photographie autochrome était faite pour être regardée en projection. La reproduction sur papier révèle les subtilités de ce type de vision, et aussi son caractère d'objet unique : se voient en effet les imperfections de l'émulsion, les marques du temps. Les vues prises « sur le vif » sont peu fréquentes, le procédé ne permettant pas les prises de vues rapides.

Il faudra attendre 1935 avec l'entrée en production de l'Agfacolor puis du Kodachrome pour que la photographie en couleur se répande avec des appareils compacts faciles à transporter (pellicule souple) mais toujours limitée à des diapositives. Les amateurs devront attendre l'Ektachrome vers 1946 pour disposer d'un traitement abordable bien que délicat.

Le succès à grande échelle dépendait de la possibilité de tirage sur papier que permet le Kodacolor introduit en quantité limitée pendant la Seconde Guerre mondiale (1942) puis plus largement dans les années 1950 sous le format 135.

### Naissance du petit format

---

On ne peut aborder l'histoire de la photographie sans évoquer le « petit format », tant ce concept a été décisif dans l'évolution ultérieure de la discipline.

Thomas Edison avait défini vers 1891 les dimensions et les perforations de la pellicule utilisée dans le kinéscope. En 1912, l'Américain Edgar Fahs Smith construisit une caméra utilisant ce support, mais le manque de sensibilité des émulsions fit échouer sa commercialisation.

En 1909, le Français Étienne Mollier eut l'idée d'utiliser le film cinématographique 35 mm dans son appareil photographique appelé le Cent-Vues, un appareil « de poche » qui prenait tout de suite cent vues 18/24 mm. Le Cent-Vues fut fabriqué en 1910, obtint la Médaille d'or du Concours Lépine et fut commercialisé aussitôt, à petite échelle et sans grand succès<sup>21</sup>.

En 1913, Oskar Barnack construisit le premier prototype du Leica, qui fut commercialisé à partir de 1925<sup>22</sup> et fut le premier des appareils utilisant le format 24 × 36 mm, qui est resté le plus courant jusqu'à la fin du xx<sup>e</sup> siècle.

Le Leica fut à l'origine du concept de « petit format ». Auparavant le format des images négatives était au minimum de 4,5 × 6 cm, et plus souvent de 6 × 9 cm et plus, et un tirage par contact permettait d'obtenir une épreuve positive lisible. Par contre il était difficile de disposer sur une même pellicule de plus d'une douzaine de vues. L'utilisation du film de 35 mm sur lequel les clichés mesurent 24 × 36 mm permet de tripler l'autonomie d'un film. Corollaire négatif : les images sont trop petites pour permettre une lecture directe et nécessitent un agrandissement. Celui-ci n'est rendu possible que par l'amélioration de la qualité des émulsions, notamment l'augmentation de la sensibilité sans altération de la définition qui est liée à la finesse du grain<sup>23</sup>.

Le 24 × 36 (comme on le désigne couramment), s'il représente le standard le plus utilisé dans la pratique photographique tant amateur que professionnelle, n'a pas supplanté totalement les autres formats. Une taille de négatif supérieure permet une image d'encore meilleure qualité, et les professionnels ou les amateurs les plus avertis continuent d'utiliser le moyen format qui va de 4,5 × 6 cm à 6 × 9 cm et dont le support est un film souple, et le grand format sur plans films ou plaques de verre.

## **Invention du positif direct**

---

Vers 1948, le docteur Edwin H. Land met au point le premier appareil à développement instantané, le Polaroid, et en 1962, il adapte ce procédé à la couleur.

Tous les procédés photographiques actuels en argentique ne sont que des perfectionnements des inventions citées plus haut.

Les premières versions du polaroid comportaient un internégatif. Dans les années 1980 la technique est améliorée pour se passer de l'internégatif et obtenir un véritable positif direct.

C'est pourtant une des premières recherches de la photographie sur laquelle le français Bayard avait travaillé autour de 1838-1839, simultanément aux recherches de Niépce et Daguerre sur le daguerréotype. On connaît de Bayard avec ce procédé le premier autoportrait (dit « l'Autoportrait en noyé ») de l'histoire de la photographie.

## **Une variante, la photographie en relief**

---

La stéréoscopie a été inventée avant la photographie (Wheatstone, 1838). Des photographes se sont mis dès 1841 à prendre des photos en relief, en deux poses successives avec un décalage entre les deux prises de vues. Cette prise de vues en deux temps n'étant pas possible pour les portraits, des appareils à deux objectifs ont été construits à cet effet dès les années 1850.

## **La photosculpture**

---

La photosculpture inventée par François Willème en 1859-1860<sup>24</sup>, est une technique combinant la prise de vue simultanée d'un sujet par 24 appareils photographiques disposés autour de lui sur un plan circulaire. Les 24 clichés une fois tirés, combinés avec l'usage d'un pantographe, permettant de réaliser des images en trois dimensions.

Par la suite, une autre technique de réalisation de photographie en trois dimensions fut inventée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le photographe Lernac : la photostérie. Nadar s'y intéressa et contribua à la perfectionner et la faire connaître<sup>25</sup>.

## L'ère numérique

---

Avec le XXI<sup>e</sup> siècle, la photographie est entrée dans l'ère numérique. La surface sensible, négative ou positive, dont l'image est révélée chimiquement, est remplacée par un capteur photosensible. Chaque image est délivrée par l'appareil sous la forme d'un fichier numérique, exploitable au moyen d'un ordinateur personnel ou professionnel, mais qui peut aussi donner lieu au tirage d'une épreuve photographique sur un support papier, à des bornes automatiques payantes placées dans certains magasins.

La photographie numérique ouvre toutes sortes de possibilités nouvelles : le même fichier peut en effet donner lieu à une image en couleurs ou noir et blanc, ou présentant tout contraste ou toute tonalité (trait, sépia...). Lors de la prise de vue, le photographe dispose d'une très grande autonomie (jusqu'à plusieurs milliers de vues sur le même support numérique) et peut modifier sensibilité et ton de l'image à volonté. Les appareils numériques donnent aussi la possibilité de capter des images animées (vidéographie) avec le son ambiant. Les appareils sont en général devenus plus petits, tout en offrant des possibilités techniques et une souplesse très supérieures à celles de leurs prédécesseurs argentiques, pour un niveau de qualité équivalent, bien que le rendu soit différent (le grain n'est pas le même, les effets de moiré ne sont pas rendus de la même façon...), mais à un coût très inférieur : le prix d'un support numérique, minuscule, à grande capacité et réinscriptible donc réutilisable en théorie à l'infini, est équivalent à celui de quelques rouleaux argentiques, à usage unique et spécialisé (un rouleau égale une sensibilité et ou bien la couleur, ou bien le noir et blanc), et ne fournissant que quelques dizaines d'images.

Toutes les retouches sont envisageables : recadrage, colorimétrie, contraste, netteté... et jusqu'au contenu même de l'image (ajout/suppression de personnes ou d'objet, modification de l'apparence physique d'une personne, etc.). Les images peuvent être sauvegardées sur un support numérique quelconque, être envoyées en pièce jointe à un courrier électronique, faire l'objet d'un tirage papier dans le commerce ou à domicile...

L'évolution actuelle semble condamner la technique argentique à ne subsister que sous forme d'expression purement artistique pratiquée par quelques rares amateurs.

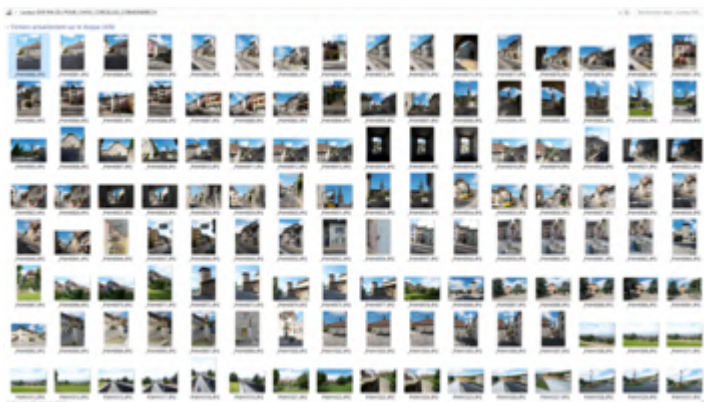
Les techniques informatiques permettent de transformer une image en une série de points, les pixels, dont les caractéristiques sont exprimées par des nombres. Grâce à cette numérisation, il est possible de reconstruire l'image à volonté sur des périphériques informatiques adaptés : on peut ainsi la traiter avec des logiciels de développement et retouche puis l'imprimer ou la diffuser au format numérique.

La difficulté rencontrée avec cette technologie, qui marque une rupture complète avec les procédés physico-chimiques initiaux, se situe dans la conception des capteurs électroniques de l'image qui remplacent



En janvier 2007, Kodak annonce la fermeture de son dernier laboratoire en France.

le film. La résolution de ces derniers, le nombre de pixels d'une image qu'ils sont capables de générer et la sensibilité évoluent très rapidement. Le nombre de photosites par millimètre carré joue un rôle non négligeable, même si, comme pour les anciennes techniques, la qualité de l'image finale dépend de nombreux autres paramètres, comme la taille du capteur, en rapport avec le pouvoir séparateur des optiques employées. En utilisant une même optique, un capteur 12 millions de pixels plein format aura une bien meilleure qualité d'image qu'un capteur d'appareil compact numérique ayant le même nombre de pixels.



Photographies numériques conservées sur CD-R (Archives de Corcelles-Cormondrèche)

La photographie numérique permet de disposer instantanément et en grand nombre du résultat pour l'évaluer, le transmettre ou le diffuser ; elle permet aussi de retraiter et retoucher les images avec un ordinateur et un logiciel de traitement d'image. Ces logiciels permettent une grande liberté de création, allant de la simple correction de lumière, de contraste ou de couleur à la retouche et la composition d'images.

La plupart des appareils bon marché souffrent d'une latence entre le moment où on appuie sur le déclencheur et celui où la photo est prise ce peut nuire au naturel de la photo.

Les réseaux de communication, internet et les services communautaires de photo en ligne apparus depuis 2003, ont déployé les possibilités d'usage de la photo numérique. Avec les blogs et les services de partage de photographies comme Pikeo, Flickr, deviantART ou encore Piixeo, les photographes internautes disposent d'outils et de services permettant de communiquer, d'échanger et d'exposer leurs photos numériques, autant dans la sphère privée ou communautaire qu'à l'échelle planétaire. Les services offrent des possibilités d'exploitation en ligne considérables : gestion des contacts, diaporamas, localisation géographique, etc. Les artistes et professionnels y trouvent leur compte avec des audiences importantes pouvant dépasser n'importe quel lieu d'exposition physique.

Les grandes marques d'appareils photo numériques sont : Nikon, Canon, Olympus, Sony, Leica, Fujifilm, Kodak, Panasonic, Pentax, Samsung, Casio

## La photographie de synthèse

---

Mimétisme de la photographie matérielle, elle s'inscrit dans l'espace numérique 3D. L'infographie 3D, en créant des univers numériques sur copie de l'univers matériel, nécessite un procédé de représentation visuel de ces univers. La photographie de synthèse est donc l'application à l'espace numérique de la photographie matérielle (analogique et numérique). Bien que reprenant les caractéristiques de la photographie matérielle, elle permet de s'en éloigner n'étant pas contrainte par les limites physiques du monde matériel<sup>26</sup>.

## Notes et références

---

1. Pierre-Jean Amar, *La photographie : histoire d'un art*, Edisud, 1993, p. 8.
2. Claude Nori, *La Photographie Française-Des Origines à nos Jours*
3. « Niépce et l'invention de la photographie - Musée Photo Maison Nicéphore Niépce » (<http://www.photo-museum.org/fr/niepce-invention-photographie/>), sur [www.photo-museum.org](http://www.photo-museum.org) (consulté le 3 février 2018)
4. (en) The First Photograph (<http://palimpsest.stanford.edu/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html>) - By Barbara Brown

5. Jean-Louis Marignier, *Niépce : L'invention de la photographie*, Paris, Belin, 1999, 592 p. (ISBN 2-7011-2433-6), p. 532-536
6. Claude Nori, *La Photographie Française- Des Origines à nos jours*
7. Chroniques de la BnF, juin 2002, Rubrique Événement ([http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2002/numero\\_courant/evenement/niepce.htm](http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2002/numero_courant/evenement/niepce.htm))
8. Cette héliogravure, ou héliographie de Nicéphore Niépce, datée de 1825, accompagnée de 48 lettres autographes, estimée entre 500 000 et 750 000 euros, a été préemptée à 450 000 euros par l'État au profit de la Bibliothèque nationale de France lors de la vente de la collection Jammes en mars 2002 chez Sotheby's à Paris.
9. Hans-Michael Koetzle, *Photos Icons, Petite histoire de la photo*, « Nicéphore Niépce : vue prise de la fenêtre du cabinet de travail », Taschen, 2005.
10. François BRUNET, *Naissance de l'Idée de Photographie*, Paris, Presse universitaire de France, 2000, 361 p. (lire en ligne (<https://etudesphotographiques.revues.org/250>))
11. Jean-Louis Marignier, *Invention de la photographie*, Belin, 1999, p. 74.
12. Pierre-Jean Amar, *La photographie : histoire d'un art*, Edisud, 1993, p. 18.
13. Quentin Bajac, *L'Image révélée, l'invention de la photographie*, Gallimard-découvertes, 2001, p. 143-4 (ISBN 2-0707-6167-3)
14. Nadar, *Quand j'étais photographe*, Flammarion, 1900, avec une préface de Léon Daudet, réédition Seuil, 1994, (ISBN 2-0202-2918-8) réédition Acte Sud 1999, (ISBN 2-7427-1797-8)
15. Archives photographiques de l'Observatoire de Paris (<http://www.obspm.fr/archives-photographiques.html>), consulté le 2 octobre 2015.
16. (fr) Ferrante Ferranti, *Lire la photographie*, éd. Bréal, 2003, p. 212 (<https://books.google.fr/books?id=AJLoUqnhWzMC&pg=PT213&dq=false#v=onepage&q&f=false>) (ISBN 9782749500027)
17. Christophe Dubois Rubio, « Le panotype, un procédé photographique oublié. », *Support / Tracé - ARSAG*, 2019, Page 173 à 182 (ISSN 1632-7667 (<https://www.worldcat.org/issn/1632-7667&lang=fr>))
18. « George Eastman » (<https://www.kodak.com/en/company/page/george-eastman-history>), sur *Kodak* (consulté le 3 juillet 2021)
19. Pierre-Jean Amar, *Histoire de la photographie*, Que sais-je ?, 2020 (ISBN 9782715402898, lire en ligne ([https://www.google.fr/books/edition/Histoire\\_de\\_la\\_photographie/WIDNDwAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=braquehais+nus&pg=PT54&printsec=frontcover](https://www.google.fr/books/edition/Histoire_de_la_photographie/WIDNDwAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=braquehais+nus&pg=PT54&printsec=frontcover))).
20. photo-carte.com (<http://www.photo-carte.com>)
21. Étienne Mollier, *Mémoires d'un inventeur : De la photographie 35 mm au rétroprojecteur. 1876-1962*, Paris, L'Harmattan (Acteurs de la Science), 2009, 164 p. (ISBN 978-2-296-08369-1, lire en ligne (<https://books.google.com/books?id=6qHE3EO3VCMC&printsec=frontcover>)), p. 77-80
22. Évelyne Rogniat, *André Kertész : le photographe à l'œuvre*, Presses Universitaires de Lyon (PUL), 1997 (ISBN 978-2-7297-0590-9) [lire en ligne (<https://books.google.fr/books?id=iLg2vMANYnoC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=1913+Oskar+Barnack+Leica&source=bl&ots=dMLpH7xaT7&sig=ylib6j1XH9Y3FLSGSAYK0JXnWkU&hl=fr&sa=X&ei=MPcPUMCnNej-4QTHzYCQDQ&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=1913%20Oskar%20Barnack%20Leica&f=false>)] p. 15
23. Le grain photographique est le plus petit détail visible d'un tirage.

24. Le brevet français pour la photosculpture a été déposé par François Willème le 14 août 1860 (*The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art* ([https://books.google.fr/books?id=mkJfbdTS--UC&pg=PA500&lpg=PA500&dq=photosculpture+society+new+york+hutson+kurtz+1866&source=bl&ots=WI1ho1KRbb&sig=c0htEXSY\\_fUXyBkvzfh\\_pzzhEVo&hl=fr&sa=X&ei=t0TAVK6rOMvmaPy9glg&sqi=2&ved=0CDQQ6AEwAw#v=onepage&q=photosculpture%20society%20new%20york%20hutson%20kurtz%201866&f=false](https://books.google.fr/books?id=mkJfbdTS--UC&pg=PA500&lpg=PA500&dq=photosculpture+society+new+york+hutson+kurtz+1866&source=bl&ots=WI1ho1KRbb&sig=c0htEXSY_fUXyBkvzfh_pzzhEVo&hl=fr&sa=X&ei=t0TAVK6rOMvmaPy9glg&sqi=2&ved=0CDQQ6AEwAw#v=onepage&q=photosculpture%20society%20new%20york%20hutson%20kurtz%201866&f=false)), publié par Gerald W. R. Ward, page 500, 2<sup>e</sup> colonne). Son brevet déposé aux États-Unis porte le n° 43 822 et la date du 9 août 1864. Voir la première page du brevet américain reproduit sur la base Commons.
25. Nadar : « A Marseille, il s'intéresse à la photostérie, application de la photogravure qui donne une image en relief rappelant la sculpture (cf. André Grignan dans le *Petit Provençal* du 5 avril 1897). » Alix Chevallier *Catalogue de l'exposition Nadar, Bibliothèque nationale, 19 mars, 16 mai 1965.* (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6456858c/f41.textePage.langEN>)
26. Marc-Olivier Paux, *Photographie de synthèse et architecture (conférence)*, Monaco, imagina, 1<sup>er</sup> février 2011 (lire en ligne (<http://www.zhongart.com/marcol/photographie-de-synthese-et-architecture/>)) (voir archive)

## Annexes

---

### Bibliographie

---

- Jean Sagne, *L'atelier du photographe 1840-1940*, Presses de la Renaissance, 1984 (ISBN 2-85616-288-6)
- Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, 1980 (ISBN 2-0702-0541-X)
- Pierre-Jean Amar, *La photographie, histoire d'un art*, Édisud, 1993 (ISBN 2-8574-4680-2)
- Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, 1994 (ISBN 2-0401-9976-4), 775 pages
- Pierre-Jean Amar, *Histoire de la photographie*, P.U.F., collection Que sais-je ?, 1997 (ISBN 2-1304-8122-1)
- Christian Sixou, *Les grandes dates de la photographie*, Éditions V.M, 2000 (ISBN 2-8625-8208-5), 227 pages
- Gisèle Freund, *Photographie et société*, réédition Seuil, coll. Points Histoire n° 15, 2001 (ISBN 2-0200-0660-X), 224 pages
- Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Larousse, 2001 (ISBN 2-0350-5280-7), 776 pages
- Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, 241 p., Bourgois, 2003 (ISBN 2-2670-1189-1)
- Bertrand Mary, *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Métailié, 1993.
- François Boisjoly, *La photo-carte*, Édition Lieux Dits, 2007 (ISBN 2-9145-2823-X), 160 pages
- François Boisjoly, *Répertoire des photographes parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle*, Édition de l'amateur, 2009 (ISBN 978-2-85917-497-2), 295 pages
- Bertrand Lavédrine, Jean-Paul Gandolfo et Sibylle Monod, *[re]Connaître et conserver les photographies anciennes*, Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), coll. Orientations et méthodes, 2007, (ISBN 978-2-7355-0632-3)
- Étienne Mollier, *Mémoires d'un inventeur : De la photographie 35 mm au rétroprojecteur*, Éd. L'Harmattan (Acteurs de la Science), 2009 (ISBN 978-2-2960-8369-1), 164 pages
- Fabrice Masanès, *Eugène Disdéri Essai sur l'art de la photographie*, Séguier, 2003.
- Roger Vaux, *Histoire de la photographie française: des origines à 1920*, catalogue



- Roger Vauis, *Histoire de la photographie française. Des origines à 1920*, catalogue exposition itinérante 1978, Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, Musée français de la photographie, 1978
- Messikh Mohamed Sadek, *L'Algérie des premiers photographes 1850-1910*, éditions RAIS, Skikda, Algérie
- François-Hubert Forestier et Charles Vérot, *La photographie à Yssingeaux des origines à nos jours* : in *Cahiers de la Haute-Loire 2001*, Le Puy-en-Velay, Cahiers de la Haute-Loire, 2001



## Livres numérisés disponibles en ligne

- Louis Figuier, *Les merveilles de la science*, 1869 [lire en ligne (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k246767>)]
- Auguste Belloc, *Photographie rationnelle : Traité complet théorique et pratique. Applications diverses. Précédé de l'histoire de la photographie et suivi d'éléments de chimie appliquée à cet art*, 1862, rééd. Nabu Press, 2010 (ISBN 978-1-1423-9112-6) [lire en ligne (<https://books.google.com/books?id=MK4aAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=histoire+de+la+photographie&hl=fr>)]

## Articles connexes

- Histoire de l'art
- Astrophotographie
- Albert Kahn et les Archives de la Planète
- Collodion humide
- Partage de photographies
- Visite virtuelle
- La catégorie « Chronologie de la photographie »
- Histoire de la photographie en art
- Liste des centres de la photographie en France
- Place des femmes dans la photographie

Sur les autres projets Wikimedia :

-  *Histoire de la photographie* ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:History\\_of\\_photography?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:History_of_photography?uselang=fr)), sur Wikimedia Commons
-  *Photographie*, sur Wikibooks

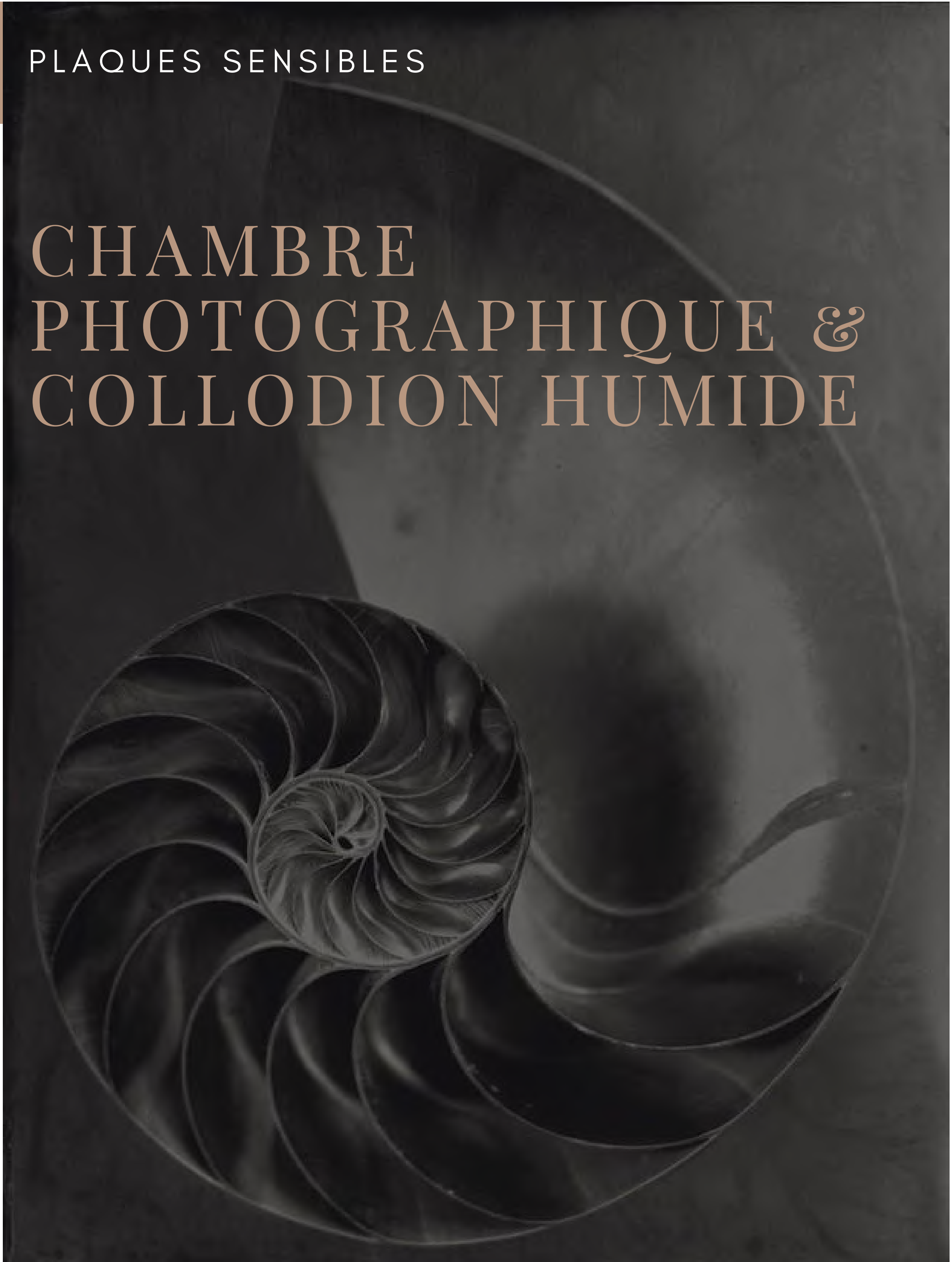
## Liens externes

- Base de données (<http://brevetsphotographiques.fr>) - Pour la recherche sur les brevets photographiques pris en France au xix<sup>e</sup> siècle (ceux qui mentionnent des procédés photographiques y sont transcrits ou résumés).
- Musée Maison Nicéphore Niépce (<http://www.photo-museum.org/fr/niepce-invention-photographie/>), diverses pages sur l'invention de la photographie.

Ce document provient de « [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Histoire\\_de\\_la\\_photographie&oldid=186663481](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Histoire_de_la_photographie&oldid=186663481) ».

PLAQUES SENSIBLES

# CHAMBRE PHOTOGRAPHIQUE & COLLODION HUMIDE



Photographie Jean-Philippe Pernot

Le collodion humide est un procédé photographique attribué à l'anglais Frederick Scott Archer en 1851. En fait, le procédé était déjà connu dès le 1<sup>er</sup> juin 1850, date de la première publication du *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre* par le Français Gustave Le Gray



Photographie Eric Antoine



L'artiste TOUMS par Pierre Wetzel



Pierre Wetzel

# LE PICTORIALISME

## Naissance du mouvement pictorialiste entre 1890 et 1914

Ce mouvement occupe une place charnière dans l'histoire de la photographie.

Dérivé du terme "picture" signifiant "image", ce mouvement s'est constitué autour de l'idée de faire entrer la photographie parmi les beaux-arts.

La mise au point vers 1880 de nouveaux appareils photographiques instantanés, de petit format et au fonctionnement simplifié, mit à la portée d'un large public d'amateurs le procédé élaboré par Daguerre dès 1839. Luttant contre la standardisation des images qui découlait de cette révolution technique, une catégorie d'amateurs issus de la bourgeoisie s'efforça d'élaborer une esthétique photographique propre et de placer l'acte artistique au cœur même de la pratique de la photographie. Derrière cette ambition, il s'agissait de proposer une autre mise en image du réel, en privilégiant la sensibilité de l'artiste-photographe.

### Un art nouveau : entre photographie et peinture

Explorant les genres artistiques traditionnels tels que le portrait, le paysage ou la vue d'architecture, les photographes pictorialistes s'attachèrent à mettre en avant la vision du sujet et à transformer le réel à l'aide d'artifices divers tels que flous, effets de clair-obscur ou cadrages tronqués, et de techniques sophistiquées de tirage autorisant l'intervention manuelle.

A la manière des impressionnistes, les photographes créent une sorte d'atmosphère parfois brumeuse en utilisant un grain épais et jouant sur les différentes nuances de gris et le flou.

Ils obtiennent des effets picturaux à l'aide des procédés dits pigmentaires, tels que la gomme bichromatée.

**VOLONTE DE PRIVILEGIER L'IMPRESSION  
AU DETRIMENT DE LA PRECISION**

## Edward Steichen (1879-1973)

C'est également un effet de clair-obscur qui est employé afin de représenter le « *Flatiron* » (fer à repasser), l'un des premiers gratte-ciels de New York, symbole par excellence de la puissance américaine.

Datée de 1906, cette photographie porte en elle la plupart des germes de la modernité artistique : outre l'effet de contre-jour, qui relègue dans l'ombre les passants et les arbres situés au premier plan, le cadrage serré, coupant délibérément le sommet de l'édifice, et la brume qui l'entoure révèlent l'influence des recherches esthétiques de l'avant-garde américaine et européenne avec laquelle Steichen entretenait de fréquents contacts.



## Julia Margaret Cameron (1815-1879)

Parmi le peu de noms de femmes photographes du XIXe siècle qui soient parvenus jusqu'à nous émerge celui de la britannique Julia Margaret Cameron.

Artiste photographe britannique, surtout connue pour ses portraits de célébrités de son temps. Elle réalisa aussi des illustrations photographiques inspirées par la peinture préraphaélite anglaise et le romantisme victorien.

Photographe amatrice devenue portraitiste renommée, Julia Margaret Cameron eut une véritable démarche artistique. Animée par une recherche de la beauté et de l'esthétique, elle cherchait à capter la personnalité des sujets qui posaient pour elle. Cette démarche était novatrice, à une époque où la photographie, technique encore récente, était surtout estimée pour sa précision documentaire.

La carrière photographique de Cameron fut courte (environ 12 ans) de 1863 à 1874 et commença tardivement dans sa vie. En 1863, alors qu'elle fêtait ses 48 ans, sa fille aînée lui offrit un appareil photo. Elle se lança avec passion dans la photographie et entreprit alors une véritable carrière de photographe.

Elle employait le procédé au collodion humide, convertissant sa cave à charbon en cabinet noir et un poulailler vitré en atelier. En moins d'un an, elle devint membre de la Société photographique de Londres.

Son travail a eu un impact notable sur la photographie moderne, en particulier ses portraits, au cadrage serré et au flou artistique.

*"Qu'est-ce qu'une mise au point ? Et qui a le droit de dire quelle mise au point est légitime ? Mon aspiration est d'ennobler la photographie et d'inscrire sa particularité et ses usages dans les beaux-arts en associant le réel et l'idéal, et, sans y sacrifier la vérité, par un dévouement total à la poésie et à la beauté."*

— Lettre de Julia Margaret Cameron à John Herschel, 31 décembre 1864



Virginia Woolf 1902



Julia Jackson, en buste, de profil et en buste de de trois-quarts à droite -Photographies de Julia Margaret Cameron, 1867

# LES SURREALISTES

## Naissance d'un mouvement

Le mouvement surréaliste est un mouvement intellectuel et artistique qui touche tous les arts de la littérature jusqu'aux arts plastiques et visuels. Il naît dans les années 1920 à Paris avant de conquérir rapidement le reste du monde.

Durant la période 1919-1939, un véritable changement s'opère dans la perception qu'ont les hommes du monde et de l'art. Ceci est dû en partie à l'état d'esprit de l'entre-deux-guerres, en réaction à l'horreur et à l'absurdité de cette première guerre mondiale meurtrière. Les hommes cherchent de nouveaux moyens d'évasion et développent des innovations technologiques qui rendent possible une transformation de la production artistique.

Les artistes se veulent novateurs, révolutionnaires, en réaction contre l'ordre établi (cette impulsion s'inscrit dans la continuité du mouvement Dada).

*« SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »*

*André Breton, Manifeste du surréalisme, 1924*

La photographie est encore jeune quand ce mouvement s'empare d'elle. Jusque-là, la photographie capturait le visible ; les surréalistes vont lui donner accès à l'invisible, à l'imaginaire. Avec elle, ils vont exprimer leur inconscient, mettre en image leurs rêves.

Dans la continuité partielle du mouvement Dada (par son esprit de révolte), d'anciens dadaïstes comme André Breton et Man Ray poursuivent leur réflexion. Avec Aragon, Ernst, Soupault, Apollinaire, ils se réunissent pour développer de nouvelles formes d'expressions, de nouveaux jeux artistiques. Le surréalisme n'est pas une école, mais un courant de pensées, un mouvement artistique.

L'inconscient, le rêve, l'automatisme, l'imagination sont des concepts sur lesquels s'appuient le mouvement surréaliste.

Les artistes photographes (Man Ray, Lee Miller, Raoul Ubac, Dora Maar, Hans Bellmer) mettent au point différentes techniques comme les rayogrammes (technique qui consiste à placer un objet sur du papier photographique et d'exposer l'ensemble à la lumière, ainsi apparaissent après développement, des formes noires ou blanches), la solarisation (qui consiste à exposer les photos à la lumière blanche lors du développement), la surimpression, la double exposition, le coupage et collage, la distorsion et le photomontage.

## Dora Maar (1907-1997)

Dora Maar est passée dans l'histoire comme la muse et la maîtresse de Pablo Picasso, mais son image de *Femme qui pleure*, aux limites de la folie, occulte l'œuvre singulière de cette photographe centrale du mouvement surréaliste.

A Paris en 1926, elle suit les cours de peinture de l'académie Julian et étudie à l'École de photographie. À la fin des années 1920, elle contracte son nom en Dora Maar et privilégie son travail photographique, qui commence à recevoir un accueil favorable.

Elle appartient pleinement, dans les années 1930, au groupe surréaliste, dont elle réalise de nombreux portraits. Au sommet de sa créativité, en 1935-1936, elle compose des photomontages étranges et audacieux et certaines de ses compositions touchent à l'érotisme, comme ce photomontage qui montre des doigts sortant d'un coquillage et s'enfonçant voluptueusement dans le sable (*Sans titre*, 1933-1934).

## Raoul Ubac (1910-1985)

Né à Cologne, Raoul Ubac photographe, peintre, graveur et sculpteur belge fréquente les ateliers de Montparnasse, fait la connaissance de Camille Bryen et d'Otto Freundlich, rencontre André Breton et fréquente le milieu surréaliste. Il est initié à divers procédés de transformation de l'image que sont le photomontage, le photogramme, la solarisation, la surimpression.

Il combine de multiples procédés : association des négatifs, surimpression et solarisation, superposition ou décalage du négatif et du positif, qui donne une impression de pétrification, soufflage, fumage, brûlage ou voilage du cliché.

Le procédé du brûlage consiste à ramollir l'émulsion au contact de la chaleur. L'image finale est formée en partie par de la chance ce qu'il nomme aussi le «divin hasard».

Le brûlage permet des déformations très aléatoires, qui peuvent relever de la fantasmagorie.



Sans titre, Dora Maar, 1933-1934



La nébuleuse, Raoul Ubac, 1939



## LEE MILLER (1907-1977)

Lee Miller est une photographe à la carrière hors norme. À l'âge de 22 ans, elle voyage de New York à Paris, où elle rencontre l'avant-garde artistique parisienne et commence à créer. Avant d'être photographe pour Vogue et correspondante de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale, elle consacre les premières années de sa carrière à la réalisation d'images surréalistes. Dans ces premières expérimentations, sous l'influence de Man Ray (et leur relation amoureuse et artistique), elle détourne des objets du quotidien et fragmente des corps.

Lee Miller redécouvre le procédé de la solarisation (appelé également effet Sabatier), technique largement employée par Man Ray qu'il systématisa pour en faire une figure de style, offrant ainsi à l'écriture photographique une des caractéristiques du dessin : le trait noir qui vient souligner les formes et donne cet aspect irréel.



Dorothy Hill, 1933



Lilian Harvey, 1933

## MAN RAY (1890-1976)

Man Ray est un artiste américain d'avant-garde et une figure importante des mouvements dadaïste et surréaliste. Pionnier de la peinture moderne, du cinéma et de la photographie, il est surtout connu pour ses photos noir et blanc et l'utilisation de différents procédés photographiques, comme dans sa série « Rayographies ».

Le Violon d'Ingres (1924) et Larmes (Tears) (1930 - 1932) sont des exemples populaires de ses photos imaginatives qui décrivent l'imaginerie onirique caractéristique du mouvement dadaïste.

Né Emmanuel Radnitsky le 27 août 1890 à Philadelphie en Pennsylvanie, il s'installe à New York, où il se lie d'amitié avec Marcel Duchamp et se consacre à la photographie grâce à sa collaboration avec Alfred Stieglitz. Il s'installe à Paris en 1921, rejoint la cohorte française composée, entre autres, de Jean Arp, Max Ernst, André Masson et commence à faire des films. Man Ray retourne en Europe en 1951 après avoir vécu à Hollywood et New York durant la guerre et meurt le 18 novembre 1976 à Paris. Son autobiographie Self Portrait est publiée en 1963.



La Chevelure, 1927



Les larmes, 1933



Portraits de Lee Miller & de Man Ray

# LES HUMANISTES

## L'esthétique du « réalisme poétique »

La photographie humaniste est un mouvement photographique français qui réunit des photographes ayant en commun un intérêt pour l'être humain dans sa vie quotidienne.

Ce courant est apparu en 1930 dans les quartiers populaires de Paris et sa banlieue, et a connu un grand essor entre 1945 et 1960.

Pour les photographes humanistes, l'environnement du sujet a autant d'importance que le sujet lui-même ; ce dernier est donc souvent photographié dans son cadre de vie intime ou en public. Certains lieux comme la rue ou le bistrot sont particulièrement exploités parce qu'ils sont des espaces de liberté et de convivialité.

Dans les années 1930, la photographie commence à s'imposer dans la presse illustrée. Cet élan est coupé par la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle les activités sont réduites, voire impossibles à cause des pénuries et du pouvoir en place. Dès la fin de la guerre, les photographes sont amenés à couvrir la libération des villes, ou tout simplement à photographier celles-ci pour témoigner des dommages causés par la guerre.

En 1950, ce mouvement photographique, qui avait débuté avant la guerre, reprendra son cours avec une nouvelle génération de photographes ([Willy Ronis](#), [Izis](#), [Robert Doisneau](#)).

Dans la France d'après-guerre, ruinée et divisée, les photographes humanistes contribuent à produire une iconographie nationale teintée à la fois de nostalgie et d'optimisme. Saisissant dans leur quotidien « les Parisiens tels qu'ils sont » et une France dont ils chantent l'art de vivre, ils donnent à voir les archétypes sociaux français.

## « L'infiniment humain »

« *C'est l'humanité qui m'intéresse, c'est la pulpe* ». À l'instar d'[Henri Cartier-Bresson](#), les photographes humanistes n'ont de cesse selon Soupault de « donner à voir (...) l'infiniment humain », en saisissant dans le quotidien de la rue les figures d'une humanité authentique et sincère : hommes simples, travailleurs et leurs familles issus des classes modestes, enfants riches de leur seule innocence et spontanéité, ou couples d'amants rendus meilleurs par la force de leurs sentiments. C'est, d'après [Boubat](#), un véritable « comportement visuel amoureux » que ces photographes adoptent sur leurs semblables dont ils cherchent à éclairer la face bonne, noble et vraie.

## Izis (1911-1980)

Photographe et photojournaliste français d'origine lituanienne.

Il fut, aux côtés d'Édouard Boubat, de Robert Doisneau, de Willy Ronis et de Sabine Weiss, l'un des principaux représentants du courant de la photographie humaniste parisienne française.

## Édouard Boubat (1923-1999)

Il fait partie des trois photographes principaux de la revue Réalités où il a travaillé de 1951 à 1969. Il est, avec Brassai, Willy Ronis, Robert Doisneau, Izis, l'un des principaux représentants de la photographie humaniste française. Son œuvre empreinte de poésie fera dire de lui à Jacques Prévert : « Boubat, un correspondant de paix ».

## Sabine Weiss (1924-2021)

Dernière représentante de l'école humaniste, incarnée par Robert Doisneau, Willy Ronis, Édouard Boubat ou Brassai, Sabine Weiss occupe une place unique au sein de la photographie française. Pendant près de soixante ans, elle a exploré une grande variété de domaines, du reportage au portrait et de la mode à la publicité, en parallèle d'essais plus personnels.

Au fil de ses multiples pérégrinations, elle a œuvré pour la presse illustrée française et internationale, avec une passion jamais démentie et une curiosité insatiable.



Remi écoutant la mer, E.Boubat, 1995



Françoise Sagan par Sabine Weiss, 1954



Bords de Seine, Izis, 1949

# Henri Cartier-Bresson (1908-2004)

Henri Cartier-Bresson, né le 22 août 1908 à Chanteloup-en-Brie et mort le 3 août 2004 à Montjustin, est un photographe, photojournaliste et dessinateur français.

Il s'est surtout illustré dans la photographie de rue, la représentation des aspects pittoresques ou signifiants de la vie quotidienne (Les Européens). Avec Robert Capa, David Seymour, William Vandivert et George Rodger, ils fondent en 1947 l'agence coopérative Magnum Photos.

Il est considéré comme l'un des monstres sacrés de la photographie mondiale, en matière d'art comme de photojournalisme. Il s'intéresse dès l'âge de 15 ans à la peinture et, après trois échecs au baccalauréat, étudie dans l'atelier d'André Lhote (1927-1928). En 1930, au retour d'un séjour en Côte d'Ivoire, il décide d'être photographe. Deux ans plus tard, New York consacre une exposition aux «carnets de croquis» photographiques du jeune homme. Il parcourt la planète en long et en large, part en Afrique noire et en Espagne, d'où il ramène des images inoubliables de la guerre civile, et rencontre aux Etats-Unis le cinéaste Jean Renoir, dont il devient l'assistant pour «Une partie de campagne» et «La règle du jeu» (1938). Mobilisé en 1939, il est fait prisonnier par les Allemands et reste en captivité de 1940 à 1943. Il s'évade, rejoint la Résistance et s'associe à un groupe de professionnels qui photographient la libération de Paris. Dépouillés mais composés comme une peinture, ses portraits de prisonniers ou de «traîtres» rasés par la foule sont saisissants d'émotion.

*«La photo, c'est la concentration du regard. C'est l'œil qui guette, qui tourne inlassablement, à l'affût, toujours prêt. La photo est un dessin immédiat. Elle est question et réponse. »*

Entretien avec Henri Cartier-Bresson, 1975

*«La composition doit être une de nos préoccupations, mais au moment de photographier elle ne peut être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. Pour appliquer le rapport de la section d'or, le compas du photographe ne peut être que dans son œil. »*

« L'instant décisif », Les Cahiers de la photographie n° 18, 1986. H. Cartier Bresson

Il a épousé en 1970 **Martine Franck**, également un grand nom de la photographie. Lors de ses voyages, Cartier-Bresson «tenait son journal de bord non avec des mots mais avec des images», parcourant le globe en quête du cliché d'exception depuis que, à la fin des années 1920, l'écrivain Paul Morand lui avait dit: «Allez donc en Patagonie, vous verrez de très belles tempêtes».

Sa 95 ème année avait été marquée par une exposition à la Bibliothèque nationale de France (BNF), la création de la Fondation Henri Cartier-Bresson, notamment pour préserver et garantir l'indépendance de son œuvre, et par la création d'un grand prix de photo portant son nom. De la guerre civile espagnole à la révolution chinoise, de l'Inde au Sud profond des Etats-Unis, de Truman à De Gaulle, de Faulkner à Picasso, peu d'événements ou de géants de l'histoire auront échappé à son Leica.



Behind the Gare St. Lazare, Paris, 1932  
© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Martine Franck par Henri Cartier-Bresson, Paris, 1975  
© Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Henri Matisse dans sa villa de Vence, 1944  
© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Dimanche sur les bords de Seine, France, 1938.  
© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

# Martine Franck (1938-2012)

**Anthropologue et photographe, Martine Franck est une figure incontournable de la photographie européenne du XXe siècle. Souvent dans l'ombre de son mari, le photographe français Henri Cartier-Bresson, elle s'est engagée pour les peuples opprimés du monde et les pauvres déçus du développement de l'Occident**

**Martine Franck est née le 2 avril 1938 à Anvers et morte le 16 août 2012 à Paris.**

**Elle s'est principalement focalisée sur des portraits d'artistes et d'écrivains mais aussi sur des thèmes tels que la vieillesse et la solitude ou encore l'Asie et le bouddhisme. Elle travaille essentiellement en noir et blanc, sauf quand elle photographie le travail de compagnies théâtrales.**

**Elle voyage en 1963 en Extrême-Orient avec Ariane Mnouchkine, son amie d'enfance, et y fait ses premiers pas de photographe.**

**Elle montre ces photographies au bureau de Time-Life à Paris, puis y travaille comme assistante des photographes Eliot Elisofon et Gjon Mili. En 1964, elle devient la photographe officielle de la compagnie du Théâtre du Soleil de son amie Ariane Mnouchkine.**

**Elle rencontre Henri Cartier-Bresson en 1966 lors de la couverture pour The New York Times des défilés de mode à Paris. Ils se marient en 1970, mais, contrairement à son époux, ne s'intéresse pas aux reportages d'actualité et travaille peu avec la presse.**

**Elle dresse le portrait d'artistes et d'écrivains, mais photographie aussi les paysages, l'hiver, les horizons brumeux.**

**Elle rejoint en 1970 l'agence VU avant de devenir l'une des cofondatrices, avec sept autres photographes, de l'agence Viva en 1972. En 1979, elle quitte Viva pour se consacrer à un livre, "Le Temps de vieillir". Au début des années 1980, elle devient membre de l'agence Magnum Photos.**

**Son ouvrage attire l'attention de l'association des Petits Frères des pauvres. Elle va ensuite travailler à plusieurs reprises avec eux sur les thèmes de la solitude, de l'exclusion, de la vieillesse.**

**Durant les années 1980, elle s'investit dans des actions sociales avec la création d'un projet en 1983 pour le ministère délégué aux Droits de la femme.**

**Elle part sur l'île de Toraigh en 1993 pour étudier les anciennes communautés gaéliques puis au Tibet et au Népal avec l'aide de Marilyn Silverstone pour effectuer un reportage sur le système éducatifs des moines Tulku. Défendant la cause tibétaine, elle adhère avec son mari au Comité de soutien au peuple tibétain dès sa fondation en 1987.**

**Elle contribue de façon majeure à créer et financer la Fondation Cartier-Bresson, ouverte en 2003.**



"Le peintre Balthus avec son chat Mitsuko", Suisse, 1999 © Martine Franck / Magnum Photos



Un bond de foi sur l'île de Tory au large de la côte nord-ouest du comté de Donegal, Irlande, 1995 © Martine Franck



Carnaval de Bale, 1977 © Martine Franck / Magnum Photos



© Martine Franck / Magnum Photos



## Concours photo de l'académie de Créteil

### Quelques pistes pédagogiques pour travailler sur le hors-champ

**Le hors-champ, c'est tout ce qui est extérieur à l'image mais qui, d'une manière ou d'une autre, dialogue avec elle.**

La photographie, comme le cinéma, est délimitée par un cadre. On sait qu'au-delà de ces quatre bords, la vie continue, que d'autres choses existent. L'œil est alors comme attiré à l'extérieur de l'image, dans une zone imaginée par le spectateur à partir de ce qu'il voit. Le hors-cadre, c'est aussi ce qui n'est pas sous le feu des caméras, des photographes ; ce qui, volontairement ou non, reste en dehors du flot continue de l'information ou de l'attention. On peut alors, en particulier dans la photographie documentaire et journalistique, distinguer deux hors-champ : celui de l'image, et celui de l'information parcellaire que cette image illustre.

Au cinéma, les objets ou les personnes présentes à proximité peuvent être évoqués par des sons, des dialogues. Qu'en est-il en photographie ?

**Comment le hors-champ est-il perceptible à l'image ?**

Le hors-champ est perceptible par le cadrage et quand quelque chose d'absent est « appelé » par un élément de l'image. Le champ de l'image fonctionne alors comme un espace de force et de tension.

Les éléments situés hors-champ peuvent s'introduire de plusieurs manières dans le cadre de l'image. Voici quelques exemples courants, dont la liste est loin d'être exhaustive :

#### - Les effets de miroir

Un miroir, mais aussi une vitre ou tout autre objet réfléchissant, peut amener dans l'image un espace pourtant hors de la scène cadrée. Rectangulaire ou ovale, il intègre un fragment inversé qui vient clarifier ou brouiller l'ensemble de la composition.

*Marcel Duchamp autour d'une table, 1917*

*Orson Welles : photogramme tiré de « La dame de Shanghai », 1948*

*Lee Friedlander: « Route 9 W », New York, 1969*

*Alain Fleischer : « Dans le cadre miroir » 1984*

*Serge Clément : de la série « novembre vienne » 2002*

#### - Les effets de regards

Un peu comme dans les effets de miroir, l'expression et la direction des visages visibles sur l'image mais tournés vers quelque chose ou quelqu'un hors-champ ouvrent une communication avec celui-ci.

*Henri Cartier-Bresson: « Bruxelles » 1932*

*WeeGee : « Leur premier meurtre » 1936*

*WeeGee : « Faces in the Crowd » 1951*

*Carl de Keyzer: « London Tourism » 1993*

*Carl de Keyzer : « Election de Bill Clinton » 1993*

*Alexander Zemlianichenko ; « Vladimir Poutine » 2005*

*Publicité Levi's : « audience » 2007*

#### - Les ombres portées

Signe d'une présence dont on ne voit que la silhouette, l'ombre produit volontiers une atmosphère mystérieuse, voire inquiétante. Elle peut aussi, plus simplement, rappeler la présence du photographe.

*Léon Gimpel : « Vue prise à bord du dirigeable Zodiac III » 1909*

*Leon Gimpel - « Départ du dirigeable militaire Le Temps pour la revue militaire, Issy-les-Moulineaux » - 1911*

*Marc Allégret : « Congo » 1925*

### - Les éléments cachés dans l'image

Recouvertes d'un masque, d'un drap, cachées par d'autres éléments de l'image qui viennent se placer devant elles, certaines parties de la scène photographiée peuvent être occultées.

*Anonyme : amoureux de dos, s.d.*

*Henri Cartier-Bresson : « Livourne » 1933*

*Robert Franck : « Parade » 1955*

*Prisonnier à Abou-Ghraib, Irak, 2003*

*Martin Paar : « Sedlescombe » de la série « Think of England », 2000-2003*

*Ralph Gibson : de la série « The Somnambulist » 1970*

### - Les références historiques ou esthétiques

Une photographie peut aussi renvoyer volontairement à d'autres images appartenant à l'histoire de l'art ou à l'histoire tout court. Le hors-champ est alors synonyme de référence à ce qui n'est pas là (un style, une œuvre célèbre). Ces références peuvent prendre la forme d'hommages, mais aussi de clin d'œil ou d'exercice de style.

*Pierre et Gilles : « Kali - Nina Hagen » 1989*

*(voir aussi : La déesse Kali dans l'imagerie populaire indienne)*

*Hocine Zaourar : « La Madonne de Bentalha » 1997*

*Guido Mocafico « Nature Morte au hareng » 2005*

*(voir aussi : Peter Claesz : « Nature morte » 1635 environ)*

*Erwin Olaf : « Cena In Emmaus, Carravaggio » 2009*

*(voir aussi : Le Caravage : « Le souper à Emmaüs » 1601-1602)*

### Comment le hors-champ est-il constitutif de l'image ?

La définition du hors-champ, que nous avons déjà élargie, peut aussi questionner l'acte photographique tout entier.

### - La place du photographe

A l'évidence, le photographe est le premier sujet hors-champ. Il est à la fois omniprésent et, par sa position, presque toujours invisible. Le spectateur qui se trouve finalement à sa place devient un observateur parfois interpellé par le sujet. Il peut y avoir une combinaison des dispositifs déjà évoqués pour déstabiliser le spectateur.

*William Klein : Gun 1, New York, 1955*

*Lee Friedlander : « Wilmington, Delaware », 1965*

*Jehsong Baak : « Self-portrait with woman and donkey », Paris, 1999*

*Bill Brandt : « Nude », 1951*

### - Les coulisses de la photographie

A l'inverse des cas abordés jusqu'ici, le hors-champ visuel – ce que notre œil ne peut ou ne doit pas voir – est parfois dévoilé. Il peut s'agir d'un simple problème de cadrage mais aussi d'un acte volontaire : expression d'un regard critique, dénonciation de ce qui est absent du regard convenu, ou recherche d'un effet comique.

C'est le cas lorsque le décor qui devrait servir à scénariser un modèle montre ses limites et ses coulisses.

*Anonyme : Soldat au décor, s.d.*

*Anonyme : Femme au bouquet, s.d.*

*Anonyme : Enfant avec décor, s.d.*

*Anonyme : Trois femmes avec fond peint, s.d.*

*Anonyme : Nicolas Sarkozy en campagne, 2007*

*Campagne publicitaire « Méfiez vous des apparences »*

### - La photo dans la photo

La photographie comme succédané d'un sujet hors-champ peut faire irruption dans le cadre : brandie ou posée, elle est presque toujours montrée et considérée pour ce qu'elle montre et non ce qu'elle est.

*Anonyme : Femme tenant un daguerréotype, vers 1860*

*Anonyme : Femme avec portrait de soldat (détail), 1918*

*Christian Bellavia : « Bruno Mégrét » 1998*

### **- Les dispositifs techniques**

L'image peut présenter un angle de vue bien supérieur à celui de l'œil humain. Les vues panoramiques peuvent ainsi étendre le visible à 360°, tandis que les objectifs à courte focale de type fish-eyes proposent une image déformée mais offrant une sensation d'omniprésence.

*Jeff Wall : « Restoration » 1993*

*Jan Dibbets : « Saenredam-Zadkine V » 2003*

*Arnaud Frich : « Vue panoramique Paris de nuit » 2009*

### **- Les absents et les présents**

Toute photo de groupe semble réunir l'ensemble des membres qui le composent (photos de classe, de famille, événementielle...). Des personnages ont pourtant pu être évincés par recadrage, par choix du moment ou par retouche. Dans ce dernier cas, l'opération inverse peut insérer des personnages absents – hors-champ – au moment de la prise de vue.

*Mao avec et sans Po Ku (effacé), 1936*

*Adolph Hitler avec et sans Joseph Goebbels (effacé), 1937*

*Mussolini avec et sans palefrenier (effacé), 1942*

*Mathew Brady : « General Sherman avec ses généraux » ( Francis P. Blair ajouté à droite) 1865*

### **- Les titres, les légendes et les textes**

Le titre qui est hors-champ de l'image conditionne le regard et s'introduit dans la compréhension de la photographie. La légende (du latin « ce qui doit être lu », mais aussi, contradictoirement, sorte de récit imaginaire), hors-champ elle aussi, semble expliciter ce que l'image seule ne pourrait montrer mais court toujours le risque de l'erreur, de la manipulation.

*Daryll Evans : « Quai de la gare, Paris » s.d.*

*Duane Michals : « There Are Things Here Not Seen In This Photograph » 1973*

Voir en annexe les sources iconographiques

Informations complémentaires :

Jérôme Trinssoutrop  
CRDP de l'académie de Créteil  
40, quai Victor Hugo  
94500 Champigny-sur-Marne  
01 77 74 21 25  
jtrinssoutrop@ac-creteil.fr  
concours.photo@ac-creteil.fr



Marcel Duchamp autour d'une table, 1917



Orson Welles : photogramme tiré de « La dame de Shanghai », 1948



Lee Friedlander: « Route 9 W », New York, 1969



Alain Fleischer : « Dans le cadre miroir » 1984



Alain Fleischer : « l'ame du couteau » 1982



Serge Clément : de la série « novembre vienne » 2002





Henri Cartier-Bresson: « Bruxelles » 1932



WeeGee : « Leur premier meurtre » 1936



Carl de Keyzer: « London Tourism » 1993



Carl de Keyzer : « Election de Bill Clinton» 1993



Alexander Zemlianichenko ; « Vladimir Poutine » 2005



Publicité Levi's : « audience » 2007



Leon Gimpel - « Départ du dirigeable militaire Le Temps pour la revue militaire, Issy-les-Moulineaux » - 1911



Marc Allégret : « Congo » 1925





Anonyme : amoureux de dos, s.d.



Henri Cartier-Bresson : « Livourne » 1933



Robert Franck : « Parade » 1955



Prisonnier à Abou-Ghraib, Irak, 2003



Martin Paar : « Sedlescombe » de la série « Think of England », 2000-2003



Ralph Gibson : de la série « The Somnambulist » 1970



Pierre et Gilles : « Kali - Nina Hagen» 1989



(en référence à la déesse Kali dans l'imagerie populaire indienne)



Guido Mocafico « Nature Morte au hareng » (hommage à Peter Claesz )2005





Erwin Olaf : « Cena In Emmaus, Carravaggio » 2009



Hocine Zaourar : « La Madone de Bentalha » 1997



William Klein : Gun 1, New York, 1955



Lee Friedlander : « Wilmington, Delaware », 1965



Jehsong Baak : « Self-portrait with woman and donkey », Paris, 1999



Bill Brandt : « Nude », 1951



Anonyme : Soldat au décor, s.d.



Anonyme : Femme au bouquet, s.d.



Anonyme : enfant avec décor, s.d



Anonyme : Trois femmes avec fond peint, s.d.






Anonyme : Nicolas Sarkozy en campagne, 2007



Méfiez-vous  
des apparences



Exigez

PLANETE PLANETE FORUM

PLANETE, c'est pour vous la garantie de découvrir des documentaires et des reportages sur des sujets actuels, inédits, mais également sur les thèmes les plus sensibles et les plus insolites. Avec la création de PLANETE 2, l'offre s'est enrichie et permet d'aborder des faits plus de détail. Pour apporter encore plus de sens et approfondir les thèmes abordés par PLANETE 2, tous les documentaires sont suivis d'un débat sur FORUM. Avec PLANETE, PLANETE 2 et FORUM, découvrez toutes les richesses du monde!

Sur le câble et sur CANALSATELLITE

Campagne publicitaire « Méfiez vous des apparences »



Anonyme : Femme tenant une daguerréotype - ambrotype, vers 1860



Anonyme : Femme avec portrait de soldat (détail) ,1918



Christian Bellavia : « Bruno Mégret » 1998



Jan Dibbets : « Saenredam-Zadkine V » 2003

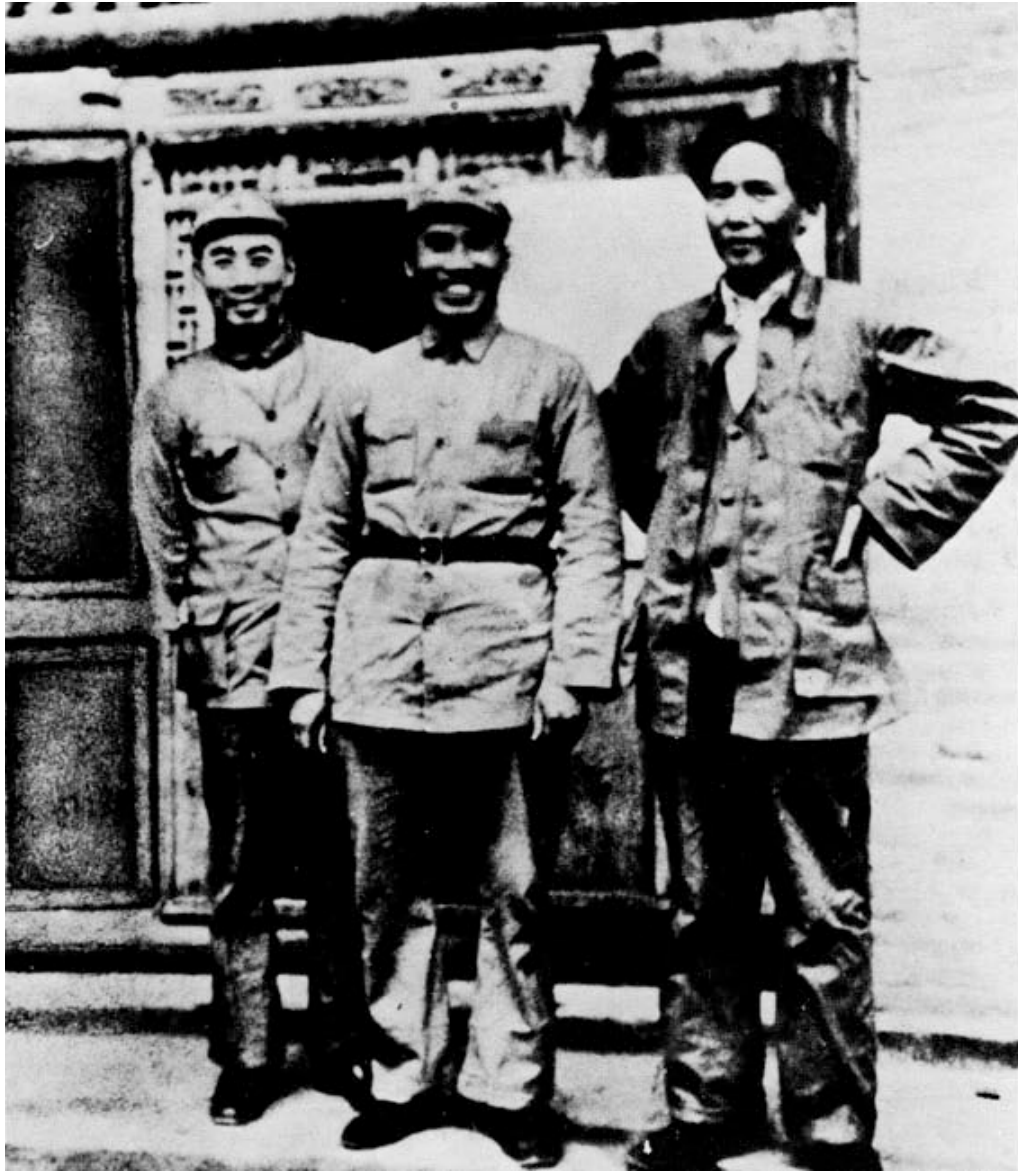


Jeff Wall : « Restoration » 1993



Arnaud Frich : « Vue panoramique Paris de nuit » 2009





Mao Tse Tung avec et sans Po Ku (effacé), 1936



Adolph Hitler avec et sans Joseph Goebbels (effacé), 1937



Mussolini avec et sans palefrenier (effacé), 1942



Mathew Brady : « General Sherman avec ses généraux » ( Francis P. Blair ajouté à droite) 1865



Daryll Evans de

Quai de la Gare, Paris : campement de sans-abris

Daryll Evans : « Quai de la gare, Paris » s.d., in *Telerama*

THERE ARE THINGS HERE NOT SEEN IN THIS PHOTOGRAPH

My shirt was wet with perspiration.  
The beer tasted good, but I was still thirsty.



Some drunk was talking to another drunk about Nixon.  
I watched a roach walk slowly along the edge of a bar stool.  
On the jukebox Glen Campbell began to sing about "Southern Nights".  
I had to go to the men's room. A derelict was walking towards me to ask for money.  
It was time to leave.

Duane Michals 1/11

## Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature

M. Philippe Ortel

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Ortel Philippe. Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature. In: Romantisme, 2002, n°118. Images en texte. pp. 93-104;

doi : <https://doi.org/10.3406/roman.2002.1164>

[https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_2002\\_num\\_32\\_118\\_1164](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1164)

---

Fichier pdf généré le 02/04/2018

## Résumé

En mettant l'accent sur le caractère indiciel de la photographie (sa nature d'empreinte lumineuse), la critique a longtemps négligé l'espace de la "vue" offert par cette image. Or, si l'empreinte photographique échappe à l'historicité (cette fonction n'a pas changé depuis 1839), en revanche la "vue" est le théâtre d'une double histoire, technique et esthétique. A partir des clichés de monuments issus de la Mission héliographique de 1851, l'article tente de dégager, au coeur de ces documents, la présence de valeurs esthétiques non documentaires. Il suggère notamment qu'un art de la vue se décompose en quatre grands genres, distincts des genres canoniques de la peinture: les sites, les scènes, les choses et les poses. Ces catégories, dont l'existence n'est que latente dans les discours et les pratiques du XIXe siècle, peuvent aussi s'appliquer au texte réaliste.

## Abstract

By focusing on the indices characterising photography (i.e. its very nature of luminous imprint), critical comment has neglected for a long time to take into account the space and the framed view which this kind of image affords. However, if the photographic imprint transcends historical classification (this property has remained unaltered since 1839), the history of the framed view has been subject to two parallel developments, technically and aesthetically. By examining photographic records of monuments taken during the Mission héliographique of 1851, the article attempts to demonstrate that these documents harbour non-documentary aesthetic considerations. Most importantly it suggests that the art of the frame is declined in four major genres, distinct from the genres in painting: sights, scenes, things and poses. These categories, whose existence is only latent in 19th century discourse and practice, can also apply to realist texts.



## Note sur une esthétique de la vue. Photographie et littérature

« Toute description littéraire est une vue », remarque Roland Barthes dans *S/Z* avant d'associer cette « vue » au modèle de la peinture. « Le réalisme », ajoute-t-il, « consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel »<sup>1</sup>. Même si des codes picturaux sont souvent à l'œuvre dans la description, on peut se demander si un autre champ visuel ne s'impose pas au XIX<sup>e</sup> siècle, celui qu'invente et véhicule la photographie depuis 1839, date officielle de sa naissance. En effet, de l'aveu même des contemporains, le recentrage des arts et notamment de la littérature autour du visible doit beaucoup à ce nouveau moyen de représentation et de communication. Dans un article de 1850, le critique Delécluze parle de « la pression toujours plus forte qu'exercent depuis dix ans environ, sur l'imitation dans les arts, deux puissances scientifiques qui agissent fatalement, [...] le daguerréotype et la photographie [...] »<sup>2</sup>. Revenir sur cette notion de « vue » devrait nous permettre de mieux comprendre la spécificité de la nouvelle image et la nature de son influence sur les textes.

### Vue, médium, document

Cette notion existe bien sûr depuis longtemps en art, dans la peinture de paysage (voir entre autres la *Vue du Campo Vaccino* de Claude Lorrain), mais aussi dès qu'une œuvre prend une valeur documentaire, comme ces « vues » des collections de tableaux de l'archiduc Léopold Guillaume peintes par Téniers le Jeune vers 1650, sans parler des merveilleuses *vedute* de Venise auxquelles Canaletto s'adonne au siècle suivant pour échapper aux décors de théâtre alambiqués qui le faisaient vivre à ses débuts. Faites à l'aide de la chambre noire avec un souci évident de réalisme et de simplicité, ses vues d'après nature annoncent la photographie<sup>3</sup>. Seulement, en photographie la vue n'est pas un genre parmi d'autres, comme en peinture, mais devient constitutive d'une image qui ressemble de près à la perception humaine. Dans la pyramide des propriétés perceptive, plastique et symbolique propres aux images traditionnelles, la part perceptive passe au premier plan ; c'est comme si la fameuse « fenêtre ouverte » à laquelle Alberti compare le bon tableau dans *De pictura* (1435) perdait sa couche graphique pour se confondre avec la représentation elle-même. À partir du moment où la vue devient une propriété de l'image, ce qui reste un genre mineur en peinture s'applique

1. Roland Barthes, *S/Z*, Le Seuil, coll. « Points », 1970, chap. XXIII, p. 61. Je reprends ici, pour la développer, une réflexion que j'ai amorcée sous un angle plus théorique dans « Réalisme photographique et réalisme littéraire », *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, chap. 6, p. 171-191. Je remercie François Brunet d'avoir attiré mon attention sur la notion de vue. Pour une analyse du statut esthétique et anthropologique de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, voir son livre, *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000.

2. Étienne-Jean Delécluze, « Feuilleton sur l'Exposition de 1850 », *Journal des débats*, 21 mars 1851, cité par André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses (1816-1871)*, Macula, 1989, p. 114.

3. Sur l'aspect pré-photographique de ces vues mais aussi les différences notables les séparant d'un simple cliché, voir Alain Buisine, *Un Vénitien dit le Canaletto*, Zulma, 2001, chap. XXVIII, p. 147-149.

désormais à l'ensemble des objets photographiés. C'est pourquoi Jean-Marie Schaeffer, pour décrire le phénomène, parle du « champ quasi-perceptif »<sup>4</sup> de la photographie. Reste à savoir comment une esthétique à part entière a pu naître de ce nouvel espace visuel qui horrifie une partie des contemporains parce qu'il semble faire l'économie de l'art.

Pour en saisir l'originalité, il faut distinguer la vue de deux autres fonctions auxquelles on associe spontanément la photographie : celle de document, où l'image n'est que le *véhicule* des informations qu'elle transmet, et celle de médium, requise chaque fois qu'on souhaite communiquer par l'image, en public ou en privé. À ces deux fonctions de transmission et de communication, très différentes dans leurs finalités<sup>5</sup>, la vue photographique oppose une fonction esthétique au sens étymologique du terme : elle réfléchit, en la fixant, la perception naturelle sur elle-même et acquiert, à travers cette réflexivité, des valeurs propres qu'on va tenter de définir.

En effet, tant que la photographie joue le rôle de médium, tout le monde la fête : on se félicite de la voir abolir les distances (photographies de voyage), le temps (photographies du passé), et même la mort, soit qu'elle conserve le visage des défunts (Nadar faisait de la photographie funéraire), soit qu'elle en fixe le fantôme lors de séances spirites comme celles dont la fin du siècle raffole<sup>6</sup>. En revanche, le jour où elle s'affiche au Salon de peinture (1859), un Baudelaire réagit violemment, alors qu'il aime manifestement se faire photographier<sup>7</sup>. Ce paradoxe, auquel la critique s'arrête souvent, se défait justement si on distingue l'image-vue de l'image médium. La vue irrite parce qu'elle affiche d'emblée des prétentions plastiques alors que l'image-médium apporte au poète certaines satisfactions, comme celle de réaliser son destin social de dandy. Ne vivant que par le regard des autres, le dandy trouve dans la reproductibilité photographique le moyen d'élargir son audience.

Réduire la photographie au rôle de document est une autre façon d'en minorer la valeur esthétique. Aujourd'hui encore, habitués aux subtiles analogies formelles ou thématiques de la photographie du XX<sup>e</sup> siècle, nous ne voyons souvent que l'effet documentaire dans les épreuves plus anciennes, comme celles issues de la légendaire Mission héliographique de 1851. Pourtant, grâce au récent catalogue que leur a consacré Anne de Mondenard, nous sommes amenés, désormais, à les voir différemment<sup>8</sup>. En restituant l'ensemble de la Mission dans son intégralité, l'auteur nous permet de confronter les épreuves, de saisir les ressemblances et les différences d'un auteur à l'autre, et de mieux repérer ainsi ce qui déborde en elles la fonction strictement informative. Pour la commission des Monuments historiques qui engagea dans cette aventure Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq et Mestral, seule comptait cette fonction. Prosper Mérimée, directeur de la commission, souhaitait avant tout répertorier, département après département, les monuments les plus dégradés par le temps pour en planifier la restauration.

4. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Le Seuil, 1989, chap. 3, p. 116-122.

5. Comme le souligne fortement Régis Debray, la transmission se fait dans la durée : une archive n'a de sens que sur le temps long de l'histoire. La communication en revanche s'exerce au présent, et plutôt dans l'espace que dans le temps. Voir à ce sujet, *Introduction à la médiologie*, PUF, 2000, chap. 1, «Le Temps de la transmission».

6. Voir à ce sujet Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, José Corti, 2002.

7. Voir Charles Baudelaire, «Le Public moderne et la photographie», *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, II, p. 614-619.

8. Anne de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Centre des Monuments Nationaux/Monum, Éditions du patrimoine, 2002.

Ainsi, à l'exception des membres de la Société héliographique, créée en 1851 en même temps que le journal *La Lumière*, presque personne n'a pu voir ces photographies, ni à la faveur d'une exposition, ni par une publication d'ensemble. Comme le souligne Anne de Mondenard, un véritable malentendu s'est installé à cette occasion entre les photographes et l'administration, qui s'est contentée de ranger leurs œuvres dans des boîtes comme de simples archives<sup>9</sup>.

Cette aventure décevante est cependant riche d'enseignements sur un plan théorique: puisque manifestement un document n'est pas fait pour être *vu*, sinon comme véhicule d'informations, à l'inverse, une image qui s'assume comme *vue* déborde forcément ses fonctions documentaires. Les photographes le rappellent d'ailleurs à loisir: «C'est toujours l'objet à reproduire qu'il faut savoir choisir; c'est le point de vue le plus avantageux qu'il faut trouver; c'est l'effet le plus en harmonie avec l'objet à reproduire qu'il faut saisir»<sup>10</sup> plaide un Charles Nègre dans sa «Note» à propos du *Midi de la France* (1853). Choix de l'objet, choix du point de vue et choix de l'effet introduisent d'emblée trois *variables* dans la fabrication de l'image dont les contenus se trouvent dès lors soumis à des opérations de sélection. On est loin du caractère monolithique du document, qui vise au contraire à réduire les facteurs négociables dans les modalités de transmission de ses informations.

Qu'est-ce en effet qu'un document? Selon le Robert, c'est «tout ce qui sert de *preuve* ou de *renseignement* sur une réalité donnée». Une vue purement documentaire se scinde donc en deux versants: en tant que *preuve*, elle ne vaut que par le lien matériel l'associant à la situation ou à l'événement dont elle témoigne; sa valeur étant indicielle, la fonction d'authentification prime la fonction de représentation. Les épreuves collectées par la Mission héliographique attestent ainsi du mauvais état des monuments français autour de 1850. À l'inverse, quand ces images offrent des *renseignements* à l'historien, la vue se dissout dans la connaissance qu'elle apporte, se transforme en denrée mentale prête à s'insérer dans l'ordre discursif de la description, du récit historique ou du commentaire savant. Ainsi, par ce qu'elle apprenait aux architectes sur l'état de délabrement de l'amphithéâtre de Nîmes, la *Vue intérieure* qu'en a prise Bal-dus<sup>11</sup> orientait la restauration vers un double travail de déblaiement et de reconstitution des gradins. Écartelé entre sa fonction matérielle d'inscription et sa fonction intellectuelle de renseignement, le document ne relève qu'accessoirement du visible, ce qui explique la présence fréquente d'un vocabulaire scripturaire sous la plume de ceux qui souhaitaient réduire la photographie à ce rôle: «qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux»<sup>12</sup> note par exemple Baudelaire dans l'article de 1859, après l'avoir comparée à l'imprimerie. Garde-note, secrétaire, mais aussi fac-similé, décalque, procès-verbal, autres termes courants, font oublier le champ quasi-perceptif et avec lui le lieu d'inscription de l'histoire technique et esthétique de la nouvelle image. Cette dernière n'est plus que l'empreinte d'une information.

9. *Ibid.*, p. 213.

10. Charles Nègre, «Note» à propos de *Midi de la France, sites et monuments photographiés*, 1853, cité par André Rouillé dans *La Photographie en France*, p. 133.

11. Anne de Mondenard, *La Mission héliographique*, p. 216-217.

12. Charles Baudelaire, «Le Public moderne et la photographie», p. 618.

### *La mécanique du visible*

Prendre en compte l'espace de la vue permet d'abord de donner un sens à l'évolution technique de l'invention. Des épreuves de Niepce à celles de Daguerre une première distinction s'opère entre ce qui n'est encore qu'une image-trace chez le premier, pour devenir «vue» à part entière chez le second. Dans le cliché pris de sa fenêtre au Gras (1822), premier essai qu'on ait conservé de lui, Niepce obtient une trace photographique mais n'offre pas encore d'image à proprement parler : les formes du bâtiment et de la cour se distinguent à peine. Même si *La Table servie*, autre épreuve conservée, est plus convaincante, il revient à Daguerre, devenu son associé en 1829, d'avoir pu livrer des vues satisfaisantes, grâce à l'amélioration de la chambre noire et à l'invention d'agents «accélérateurs» (le révélateur). En passant de la *trace* à l'*image*, l'héliographie, premier nom du procédé, changeait de système sémiotique.

Comme les premiers daguerréotypes inversaient la réalité, il fallut aussi mettre au point un système de miroirs capable de «redresser» chaque vue au moment de son enregistrement. Une nouvelle distinction fut alors introduite, *l'envers et l'endroit*, encore opérante aujourd'hui quand on met une diapositive ou un négatif à tirer dans le mauvais sens. Le daguerréotype présentant le double inconvénient de miroiter et d'être unique, il fut ensuite remplacé par l'image sur papier, plus facile à regarder et multipliable grâce au procédé du négatif (calotype de Talbot). Le passage du négatif au positif constitue une nouvelle distinction intéressante, sur laquelle on reviendra. Cette étape était délicate puisque après avoir superposé l'épreuve négative avec la feuille du positif à tirer, il fallait exposer l'ensemble au soleil durant de longues heures, sans se tromper sur le temps de pose. Enfin restait à résoudre la question de l'instantanéité, condition indispensable à l'enregistrement des sujets en mouvement. L'invention du gélatino-bromure d'argent vers 1880 élargit le champ d'application de la vue, transformant en mouvement arrêté les êtres fantomatiques des premières photographies. On expérimenta alors le passage du *filé* au *figé*. La promotion de l'indicialité photographique par une partie de la critique actuelle a quelque peu occulté ce déterminisme de la visibilité. La fonction de contact entre le signe et la chose est certes fondamentale mais elle est trop inhérente à la photographie pour rendre compte de son histoire.

Notre hypothèse est que ces étapes bien connues de l'invention ne recèlent pas que des enjeux techniques. Une telle instrumentalisation du visible, renversé et inversé dans la chambre noire, spectralisé par le négatif, latent ou révélé, voilé ou contrasté, fait désormais du champ visuel un objet manipulable, montable et démontable, en tous sens. Par ailleurs, les travaux préparatoires et les échecs techniques ne sont pas sans reste. Pour l'opérateur et son entourage, ils deviennent simultanément des catégories de l'expérience. En voyant des daguerréotypes inversés, avec leurs enseignes et leurs affiches illisibles, ou les beaux négatifs papier obtenus avec la chambre noire, les contemporains de Le Gray, de Bayard ou de Nègre découvraient des dimensions ignorées ou négligées du champ perceptif. Dans le domaine de l'expérience, le spectral et le visible, l'envers et l'endroit, le net et le flou, le négatif et le positif, le surexposé et le sous-exposé, noir et blanc et couleurs ne sont plus des réalités exclusives l'une de l'autre mais des *polarités* productrices de valeurs. Tandis que d'un point de vue technique les images daguerriennes font oublier les premières traces de Niepce (dont l'action historique a dû être réhabilitée), le positif occulte le négatif, l'endroit l'emporte sur l'envers, le net sur le flou, etc., dans l'espace sémiotisé de la perception en revanche, l'échec et les défaillances du visible se transforment en composantes du système parce que toute perception a besoin de contrastes et d'oppositions pour se structurer : dans la

vie comme en art, les ombres mettent en valeur la lumière, la grisaille fait désirer la couleur et le voilé la netteté des formes. Le champ perceptif naturel, sans aller jusqu'à nier le sensible comme le langage à l'aide de la négation, intègre cependant une composante négative, ce dont ces nouvelles techniques nous ont fait prendre conscience. Témoins de cette négativité et de l'influence de la photographie sur son expression littéraire et plastique, certains dessins de Victor Hugo exécutés durant l'exil, où la spectralisation du visible, présente depuis toujours dans son œuvre, prend une allure plus systématique encore, sous l'influence manifeste des travaux de son fils Charles.

De l'expérience sensorielle à l'expérience esthétique il n'y avait donc qu'un pas. Avant le début du XX<sup>e</sup> siècle (avec le pictorialisme) les photographes n'exploitent que rarement le flou, la spectralisation de l'image (voir Man Ray et ses solarisations), la surexposition ou la sous-exposition volontaires. En revanche, les écrivains d'obédience réaliste et naturaliste ne s'en sont pas privés, comme en témoignent ces quelques lignes de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert :

Des réverbères brillaient en deux lignes droites, indéfiniment, et de longues flammes rouges vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était de couleur ardoise tandis que le ciel, plus clair, semblait soutenu par les grandes masses d'ombre qui se levaient de chaque côté du fleuve. Des édifices, que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits [...].<sup>13</sup>

Vu le contexte, le passage devrait manifester une intense émotion puisque Frédéric Moreau, qui vient de revoir Madame Arnoux lors d'une soirée, traverse la capitale en proie à une grande exaltation. De fait, plusieurs éléments manifestent cette passion, comme les «flammes rouges» des réverbères, leur ligne infinie, en écho à l'infini du désir, ou l'effet de symbolisation émanant de l'harmonie du moment. Pourtant l'émotion ne s'inscrit qu'indirectement, Flaubert nous offrant d'abord une vue. La dimension optique passe au premier plan. Réduisant la réalité décrite à ses conditions de visibilité, puis cette visibilité à la valeur lumineuse des choses (à leur photo-génie, au sens propre), l'auteur introduit tous les motifs qu'on a repérés précédemment : l'envers et l'endroit (reflet des réverbères dans l'eau), des effets de sous-exposition («profondeur de l'eau», «grandes masses d'ombre») et de surexposition («brillaient», «brouillard lumineux»), des degrés de luminosité ou d'obscurité («redoublements d'obscurité»), sans parler de l'inversion des valeurs opérée par la nuit, véritable négatif du jour. Ce qui est lumineux dans la journée s'assombrit (le ciel et l'eau le reflétant) tandis que ce qui est sombre le jour (les choses en général – ici les réverbères) s'illumine. Certes, en usant de la métaphore («flamme» des réverbères) et de la modalisation («semblait soutenu») le texte affirme ses prérogatives : la vue est médiatisée par les capacités d'évaluation et d'analogie du narrateur, ce qui différencie ce dernier d'un simple photographe. Par ailleurs, le texte ajoute des couleurs («rouge», «ardoise») et décrit un paysage nocturne difficilement photographiable à l'époque. Pourtant, un rapport manipulateur au visible sous-tend toute cette description, occultant partiellement l'émotion du héros. L'écrivain monte et démonte le champ visuel comme un simple dispositif. L'optique, plutôt que le tableau, est devenue l'interprétant (le modèle) de la description.

13. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, préf. d'Albert Thibaudet, Gallimard, coll. «Folio», 1965, première partie, p. 68.

*Vue et réflexivité*

On s'aperçoit ici que l'optique et la chimie photographique ne sont pas uniquement des instruments techniques ; ils médiatisent aussi les façons de voir des opérateurs ou des contemporains témoins de leurs manipulations (Flaubert aida Maxime Du Camp dans ses travaux photographiques en Orient). Un jeu de miroir s'instaure entre le milieu enregistré et l'instrument. Ce qui vaut pour les échecs ou les étapes préparatoires de cette image vaut bien sûr pour ses propriétés positives : à force de faire des vues, le photographe prend l'habitude de voir des vues dans la Nature. Si on aime prendre des monuments au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est aussi que quelque chose, dans le monument, « fait vue », comme si le référent et le signe renforçaient leurs propriétés optiques respectives. Au document brut s'ajoute une valeur issue de cette redondance, dont l'effet est de surdéterminer des éléments iconiques n'ayant pas directement valeur d'information.

Ces propriétés communes sont fédérables autour de cette « valeur d'exposition » dont parle Walter Benjamin pour décrire le statut de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. La photographie, art de l'exposition, sélectionne dans la nature ce qui s'expose bien. Ceci concerne la bonne luminosité de l'objet, autrement dit sa « photogénie » au sens technique (ce qui réfléchit ou capte la lumière), mais aussi la situation topographique de l'objet à enregistrer. L'espace est en effet le premier niveau d'organisation d'une vue et le premier terrain de la réflexivité. Un monument par exemple se prête d'autant mieux à l'enregistrement photographique qu'il dispose généralement d'un espace dégagé le mettant en valeur : place devant la cathédrale, parc autour du château, etc. On est frappé, devant les clichés de la Mission héliographique, du confort offert par les lieux, sans qu'il soit toujours possible de déterminer ce qui, dans la majestueuse scénographie entourant châteaux, amphithéâtres et cathédrales, relève de la nature ou du positionnement de l'opérateur. Aux capacités naturelles d'exposition du bâtiment, thématisée automatiquement par une image faite pour célébrer le visible, s'ajoute, du côté du photographe, le choix du bon angle de vue. Une part de la réflexivité est impersonnelle, dérivant de la rencontre entre la nature et l'outil, une autre plus intentionnelle, même dans de simples vues comme celles-ci.

On objectera peut-être que l'opérateur soumis à des impératifs documentaires ne privilégie que les points de vue « prototypiques » (J. Fontanille <sup>14</sup>), capables de donner des choses une vision globale ou riche en informations. Toutefois, même quand c'est le cas, une valeur aspectuelle s'ajoute en fait à la fonction référentielle des images. Ainsi, une vision d'ensemble comme celle que donne Baldus dans *Cathédrale Notre-Dame-des-Doms et palais des Papes* (fig. 1) <sup>15</sup>, renforce généralement l'effet d'assise du bâtiment. Dans ce type de cliché l'horizontalité l'emporte ; courant d'un bord à l'autre de l'épreuve, la ligne menant de la Cathédrale à l'extrémité du palais ancre à la fois l'élément architectural dans son espace naturel et dans celui de la feuille. Une vision de trois-quarts rapprochée, comme celle choisie par Le Gray et Mestral pour le Chevet de l'église Saint-Pierre à Chauvigny <sup>16</sup> ajoute à l'effet d'assise un effet de masse donnant au spectateur le sentiment d'être dominé. La vue de profil, plus rare, crée un rapport énigmatique au bâtiment, dans la mesure où elle nous en dérobe une

14. Jacques Fontanille, « Point de vue : le retour », *Champs du signe. Capes, agrégations de Lettres modernes 1994*, PUM, 1993, p. 205-206.

15. *Ibid.*, p. 111.

16. Anne de Mondenard, *La Mission héliographique*, p. 172.



Fig. 1 – Édouard Baldus, *Cathédrale Notre-Dame-des-Doms et palais des Papes, Avignon (Vaucluse)*, 1851, deux négatifs papier gélatinés assemblés en panorama, épreuve sur papier salé retouchée à l'aquarelle pour masquer l'assemblage, Ph Philippe Berthé © CMN, Paris.

partie. C'est le cas avec l'arc de triomphe de Langres par Henri Le Secq<sup>17</sup> dont on ne voit que la tranche (voir aussi fig. 2). La vision frontale, fréquente chez Le Secq (voir le portail de la façade ouest de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg, fig. 3<sup>18</sup>), est encore plus suggestive : elle instaure un face à face avec l'opérateur rendant sa présence sensible et propice aux projections imaginaires. Un fantôme de refondation du monument par l'image semble alors habiter celle-ci, comme en témoigne le commentaire qu'en donne Lacretelle, chroniqueur du journal *La Lumière* : «La cathédrale entière est *reconstruite*, assise par assise, avec des effets merveilleux de soleil, d'ombre et de pluie. M. Le Secq a fait aussi son monument»<sup>19</sup>. À travers l'assise, la finesse des lignes, la statuaire du bâtiment et l'effet de pérennité en émanant, les épreuves photographiques célèbrent leurs propres vertus visuelles et temporelles. Quant à la vision de haut, comme celle que Baldus nous donne du Pont Saint-Bénézet d'Avignon<sup>20</sup>, elle confère à la vue un effet panoramique donnant au spectateur le sentiment de dominer le paysage. La sensation de domination tourne d'ailleurs à la jubila-

17. *Idem, ibid.*

18. *Ibid.*, p. 136.

19. Henri de Lacretelle, «Revue photographique», *La Lumière*, n° 13, 20 mars 1852, p. 49-59, cité par André Rouillé dans *La Photographie en France*, p. 129 (je souligne).

20. Anne de Mondenard, *La Mission héliographique*, p. 110.

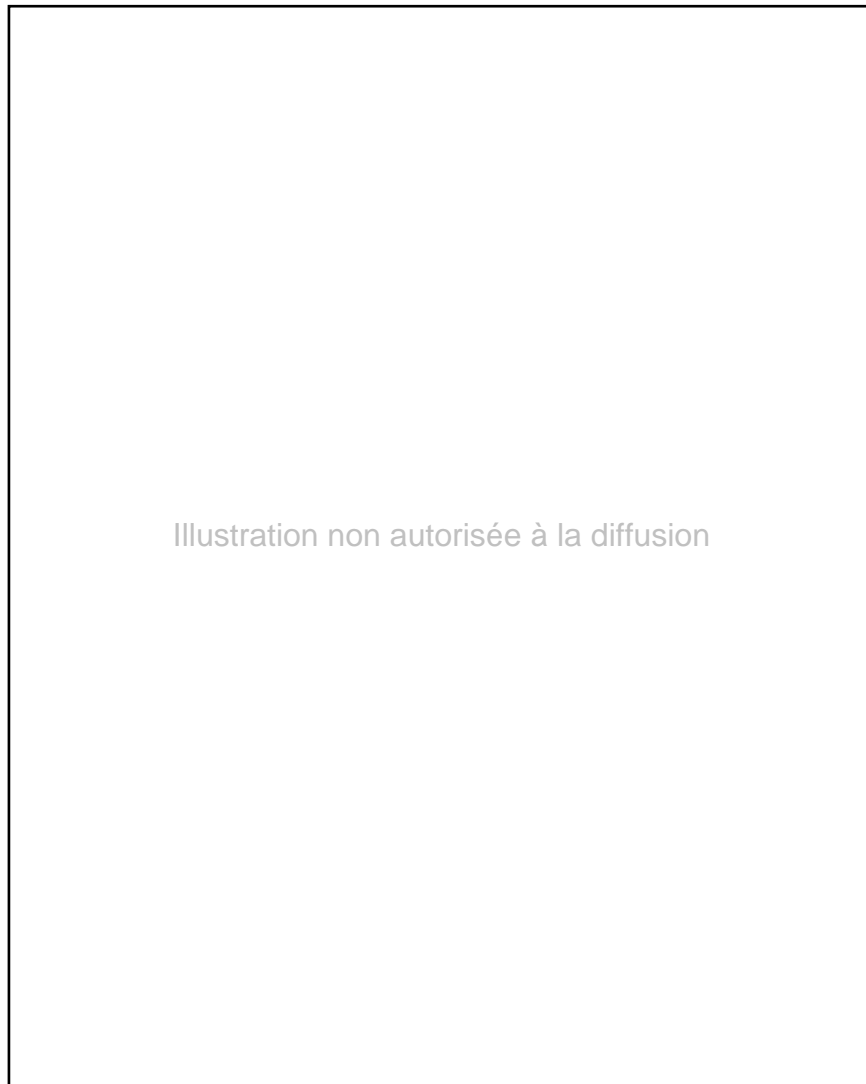


Fig. 2 – Henri Le Secq, *Murs d'enceinte, château du Haut-Kœnigsbourg, Orschwiller (Bas-Rhin)*, 1851, négatif papier ciré, épreuve sur papier salé, Montauban, Musée Ingres.

tion dans la photographie aérienne, comme en témoigne Nadar dans son livre de souvenirs, *Quand j'étais photographe* (1900). Totalisation, miniaturisation, aplatissement et géométrisation du monde : plus le réel s'appauvrit plus l'emprise du sujet s'accroît. Certes, l'élévation matérielle n'a rien de spirituel, comme le souligne Daumier dans la lithographie montrant les exploits de Nadar en ballon (1862). La légende fameuse de cette image, «Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art», marque ironiquement, par la syllepse sur «hauteur», la différence entre altitude et génie artistique. Pourtant, l'analogie ne fonctionne que parce qu'une valeur nouvelle s'attache effectivement au décentrement du point de vue opéré par cette posture inédite.

La valeur d'aspect modalise donc, dans tous les cas de figure, la fonction référentielle et documentaire de l'épreuve. Même si elle n'inscrit pas massivement la subjectivité de l'énonciateur, l'esthétique de la vue en marque discrètement la présence, annonçant cette «esthétique du regard» (F. Brunet<sup>21</sup>) caractéristique du siècle suivant,

21. Sur la naissance de l'art du regard avec l'apparition du Kodak, premier appareil portable, voir François Brunet, «La Révolution Kodak», *La Naissance de l'idée de photographie*, p. 256.



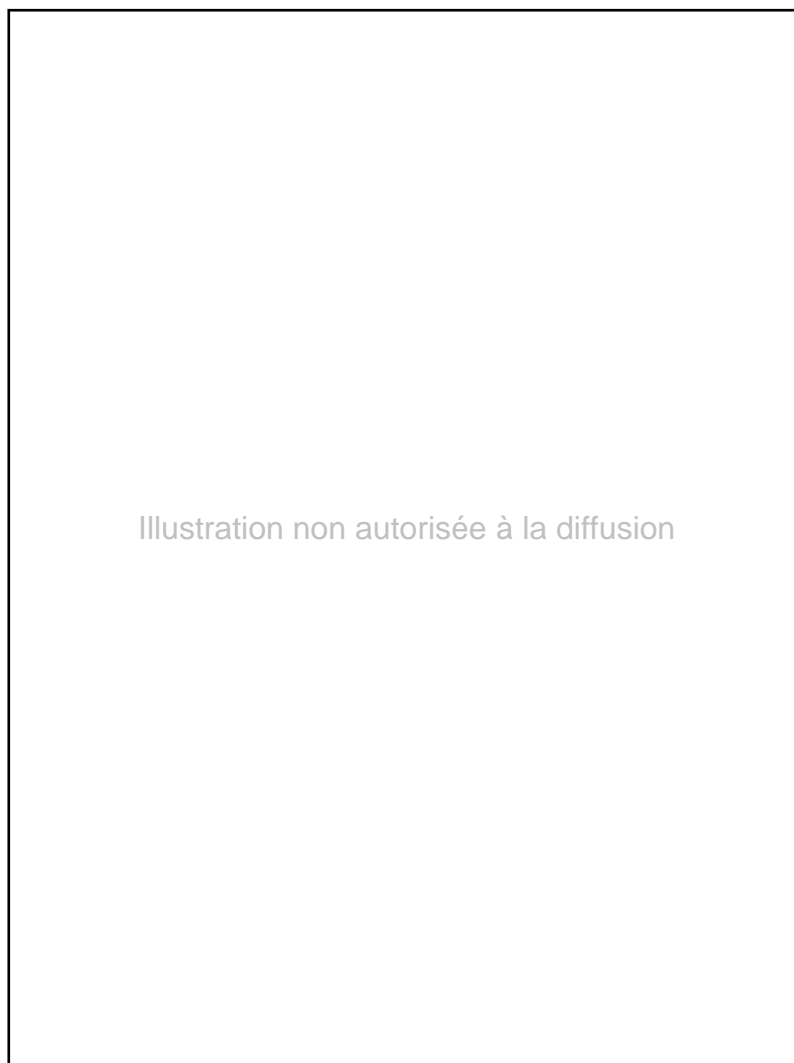


Fig. 3 – Henri Le Secq, *Portail central de la façade ouest, cathédrale Notre-Dame, Strasbourg (Bas-Rhin)*, 1851, négatif papier ciré, épreuves sur papier salé, Bibliothèque Nationale de France.

où la part documentaire des photographies de reportage sera beaucoup plus fortement assujettie à l’imaginaire des auteurs.

#### *Des genres nouveaux*

L’autonomie de la vue a enfin été renforcée par l’émergence progressive de genres originaux. Leur repérage va permettre de montrer qu’une image se plie à des normes en partie extérieures aux informations qu’elle est chargée de transmettre. La photographie de monument le montre bien : la fonction documentaire et plus largement sociale d’un grand nombre de vues conditionne le choix du thème, les techniques employées, certaines règles de composition, donc une partie du genre. Toutefois, le cadrage symbolique de la *mimésis* opéré par le genre produit aussi des critères esthétiques latents qu’on va tenter de définir.

Dans la profusion des images réalisées, quatre grands genres se détachent, distincts des genres picturaux d’une part, proches d’autre part de l’expérience perceptive ordinaire, à l’instar de la photographie elle-même. Ils apparaissent comme tels dans les

légendes des épreuves et dans les commentaires de l'époque, mais faute d'avoir été reliés entre eux, ils n'ont pas vraiment formé de système aux yeux des contemporains. L'existence « théorique » que nous allons leur donner maintenant vise à révéler, si l'on peut dire, leur existence historique. Il s'agit des *sites* (correspondant au « paysage » en peinture), des *scènes* (correspondant aux « scènes de genre »), des *poses* (préférables au « portrait ») et des *choses* (terme mieux adapté que « natures mortes »). Sites, scènes, poses et choses relèvent d'un art de la vue dans la mesure où tous présupposent un observateur. Par exemple, contrairement à « ville » ou à « campagne », entités abstraites, un site n'a de sens que par rapport à un regard singulier. Il n'existe que par sa valeur d'exposition.

À chaque fois, le genre se constitue autour de principes unificateurs qui ajoutent des qualités formelles à l'image. Ainsi, un *no man's land*, comme ceux qu'affectionne la photographie actuelle, ne constitue pas un site à proprement parler. L'unité du site peut être morphologique (un panorama, par exemple, donne à voir une totalité) et fonctionnelle : un site archéologique, le site d'une catastrophe, un site urbain attirent le regard et se laissent identifier par la spécificité des activités s'y déroulant. Ces deux unités donnent à un site naturel un aspect pré-photographique qui ne demande qu'à se concrétiser au sein d'une épreuve grâce au point de vue que choisira le photographe. Il en va de même pour une scène : un événement n'attire le regard et ne se constitue en scène que s'il se déploie dans un espace et un temps déterminés ; sans cette unité physique la scène se défait. À la « fenêtre » spatio-temporelle<sup>22</sup> ainsi ouverte dans le réel, le récit ou l'image, s'ajoute généralement une certaine unité d'action, facilitant son identification : scènes urbaines, scènes de la vie de campagne, scènes de conflit, scènes de rencontre sont canoniques en littérature et dans les arts plastiques. Notons qu'en photographie, l'émergence de la configuration scénique est liée aux progrès de l'instantanéité de sorte que la technique participe à l'institution du genre. On a d'abord fait des portraits de groupe (voir ceux du camp de Châlons par Le Gray en 1857<sup>23</sup>), des scènes posées, comme celles offertes aux amateurs de stéréoscope à partir de 1858, puis des scènes en mouvement quand le gélatino-bromure d'argent le permit (vers 1880). On s'aperçoit à cette occasion que l'instantané, facteur de déconstruction de la continuité temporelle, est aussi un facteur d'unification : ne tenant que par l'interaction des acteurs, une scène prise sur le vif doit à la saisie photographique de l'instant la possibilité de se constituer comme scène.

La pose, qu'elle soit commandée par le photographe (en atelier notamment) ou prise à la volée dans la rue, suppose aussi une unité morphologique : aussi originale et inattendue soit-elle, elle manifeste une structure du comportement. Le dandy, qu'il s'appelle Balzac, Baudelaire ou Montesquiou, sollicite le regard en prenant naturellement les poses les plus étudiées. Enfin, les objets s'élèvent au rang de « choses » quand leurs fonctions sociales cèdent la place à leur exposition pure. Défonctionnalisées, les choses tirent leur unité morphologique de leur caractère inanimé et leur unité fonctionnelle des usages dans lesquels elles entraient avant de s'abandonner au regard. Le balai de Talbot (*La Porte ouverte*, 1844), l'arrosoir de Bayard (*Dans le jardin*, 1842),

22. Je reprends la métaphore à Guy Larroux dans « La Scène. Pour une sociopoétique », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Marie-Thérèse Mathet (éd.), L'Harmattan, p. 91 et suiv.

23. Voir le catalogue *Gustave Le Gray, 1820-1884*, dir. par Sylvie Aubenas, Bibliothèque Nationale de France/Gallimard, 2002, p. 160. On a, peu après, une « scène près d'un étang » (p. 141) au statut intermédiaire : les personnages immobiles assis dans l'herbe sont nets, les personnages en mouvement debout sont légèrement flous pour certains, fantomatiques pour d'autres.

la chaise et le râteau de Cuvelier (*La Chaise et le râteau*, 1852), le tas de pavés de Le Gray (1849) entrent dans cette catégorie générique et sont devenus, par leur poignante humilité, les emblèmes de la photographie débutante<sup>24</sup>.

Ces quatre catégories entrent aussi dans la description réaliste quand celle-ci se veut une «vue» des choses, supplantant les genres issus de la peinture ainsi que les figures rhétoriques du portrait et de l'hypotypose. La grande caractéristique d'un Flaubert ou d'un Zola, on le sait, est d'effacer en partie le commentaire d'auteur ou du narrateur en faisant prendre en charge la description par le personnage lui-même. Philippe Hamon a décrit précisément les procédures enclenchant la description : l'auteur, pour rendre naturelle son insertion dans le récit, poste son héros à une fenêtre ou dans tout endroit facilitant l'observation<sup>25</sup>. Il en résulte un effet de nivellement comparable à celui opéré par la photographie, car assujettir systématiquement portraits, paysages et objets au regard d'un simple observateur, c'est aussi les détacher des cadres plastique et rhétorique hérités. Madame Bovary et Frédéric Moreau, grands contemplateurs, ne sont pas censés faire des hypotyposes ni se remémorer l'histoire de la peinture lorsqu'ils traversent et regardent le monde.

Ainsi, quand Balzac nous présente la grande Nanon dans *Eugénie Grandet* (1833), le terme canonique de «portrait», répertorié par les traités de rhétorique, convient dans la mesure où la description est intégrée à l'ordre discursif du commentaire. Les phrases introductives de l'auteur ou du narrateur assujettissent le portrait proprement dit à une parole qui l'entoure comme un cadre : «La Grande Nanon était peut-être la seule créature humaine capable d'accepter le despotisme de son maître. Toute la ville l'enviait à monsieur et à madame Grandet»<sup>26</sup>. Suit la description. En revanche, quand Frédéric découvre pour la première fois Madame Arnoux sur le pont du bateau, la description en résultant n'est pas instituée par un commentaire préalable. Le hasard produit la rencontre et, au niveau textuel, la description :

Ce fut comme une apparition :

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent derrière elle.<sup>27</sup>

Le présentatif et le verbe à sémantisme vide «être», dans «ce fut comme une apparition», font surgir le personnage en dehors de tout cadre préétabli : la vue s'institue bien d'elle-même sous le regard de Frédéric. Par ailleurs, alors que le portrait balzacien est souvent synthétique, donc sans ancrage spatio-temporel, la pose de l'héroïne dépend désormais du point de vue *particularisant* de celui qui l'observe. La description est assujettie à l'ici et maintenant dans lequel évolue Frédéric et se laisse conditionner par ses déplacements («quand il se fut mis plus loin»). On découvre à cette occasion une des dimensions du réalisme : si ce dernier, comme le lui reprochait Proust, restitue bien les lignes et les surfaces du monde extérieur («large chapeau de

24. Voir à ce sujet le bel article de Bernard Marbot, «Par ces choses, la photographie se trouvera», *La Recherche photographique*, n° 15, automne 1993, p. 13.

25. Voir Philippe Hamon, «Étude d'un topos descriptif», *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p. 224-262.

26. Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Samuel S. de Sacy (éd.), Gallimard, coll. «Folio», 1972, p. 40.

27. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, première partie, p. 22-23.

paille», «rubans roses qui palpitaient au vent»), c'est en s'appuyant sur le regard de personnages pris eux-mêmes dans le désordre du monde. Êtres humains et objets décrits se détachent sur le fond d'une réalité immaîtrisable mais rendue sensible par le texte: le hasard, l'aléatoire, parfois le chaos, ce qu'on pourrait appeler la «conjoncture», par opposition aux structures du récit. Ce renversement ontologique, où le hasard devient la source du récit (c'est une «apparition»), de la description et du sens, est aussi propre aux machines à voir. Parce qu'elle est en prise directe sur le foisonnement des choses, la photographie tire l'ordre du désordre, la structure de la conjoncture. Il en va de même pour les genres la constituant : tirés de l'expérience visuelle quotidienne puisqu'ils surgissent à chaque instant sous nos yeux, sites, scènes, choses et poses restent solidaires du désordre du monde d'où l'observateur les a extraits. Par exemple, si la «pose» de Madame Arnoux détache celle-ci de son environnement, le monde continue pourtant d'exister derrière elle, fût-ce à la faveur d'une restriction : «toute seule ; *ou du moins* il ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux». Les effets de surface de l'esthétique réaliste sont toujours solidaires d'un fond incompréhensible au sens propre du terme <sup>28</sup> parce que le point de vue dont ils dépendent émane d'un personnage lui-même soumis aux aléas du moment.

Quand les écrivains attaquent la photographie, c'est rarement pour ses fonctions sociales de document ou de médium, mais bien en raison de ses prétentions mimétiques : terne, grise, plate, funèbre ... on ne compte plus les adjectifs dépréciatifs nourrissant leurs commentaires. Or, en attaquant la vue photographique, les auteurs montrent aussi que tout se joue là, d'autant que les Flaubert, Goncourt, Zola, Céard ou Daudet multiplient dans leurs œuvres les paysages soumis à la grisaille ou franchement négatifs, transformant ainsi en «modèle» ce qui leur avait d'abord servi de «repoussoir» (Ph. Hamon <sup>29</sup>). Certes, la vue n'a ni la puissance de résurrection des traces (elle ne montre pas, en tant que telle, que «ça a été» <sup>30</sup>), ni le prestige du savoir délivré par les images-documents, ni l'efficacité symbolique des codes idéologiques informant souvent l'image-médium. Fragile et «précaire» (Schaeffer), elle est cependant le lieu d'une histoire technique et esthétique qu'on ne peut pas exclure de la théorie photographique, ni d'une critique littéraire désireuse de s'ouvrir aux images.

(Université de Toulouse-Le Mirail)

28. Sur les rapports entre littérature et incompréhensible, voir *Le Sens et le réel. Littératures de l'incompréhensible*, dir. par Marie-Thérèse Mathet, L'Harmattan, à paraître en 2003.

29. Sur cette dialectique voir Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 2001.

30. Rappelons que la formule vient de *La Chambre claire* de Roland Barthes qui voit dans la trace photographique et sa dimension temporelle l'essence de cette image.

## La photographie est-elle une « image » ?

Michel Poivert

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>  
ISSN : 1777-5302

**Éditeur**

Société française de photographie

**Édition imprimée**

Date de publication : 4 juin 2016  
ISBN : 9782911961342  
ISSN : 1270-9050

**Référence électronique**

Michel Poivert, « La photographie est-elle une « image » ? », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 03 juin 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# La photographie est-elle une « image » ?

Michel Poivert

---

- 1 La notion générique d'image, désormais couramment employée pour définir le statut de la photographie, paraît être le dernier instrument théorique en date. Pourtant, il semble opérer sans être lui-même défini, bénéficiant d'un prestige accordé depuis quelques décennies par les études culturelles et visuelles. L'analyse historique apporte quelques précisions et fait apparaître comment la photographie a joué un rôle dans la redéfinition même de l'image. Entre phénoménologie et structuralisme, prise comme exemple ou employée comme métaphore, la photographie permet de penser l'image au-delà des questions de psychologies théoriques héritées du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais plus fondamentalement, la photographie impose ses qualités « culturelles » et déplace insensiblement les discours sur *l'image* vers une réflexion sur *les images*. La photographie a été l'opératrice du passage de l'image pensée comme fait de conscience à l'image pensée comme fait social. On propose ici une petite histoire de la notion d'image et de sa séparation des théories de l'imagination comme de celle de la perception, qui a mené la photographie à devenir non seulement une image mais à contribuer à définir ce que nous entendons par « image ».

## La notion d'image : refuge théorique?

- 2 Une notion « nouvelle » a fait son entrée dans le champ de la photographie à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci n'a pas d'auteur ni même de définition, pas de manifeste et encore moins de traité théorique, comme si la photographie était entrée dans une période « blanche » de son histoire théorique. Cette notion est celle d'*image*. Le moment théorique des années 1970-1980 a consacré une approche de la photo considérée comme un langage, avec les outils de la sémiologie (index, dénotation, etc.) faisant droit ainsi à un tournant linguistique qui concernait les sciences sociales de façon générale dans le cadre plus large encore d'une pensée structuraliste. Le petit objet que représente alors la photographie à cette particularité de baigner dans le grand Tout des représentations concernées par

l'approche d'une science des signes, mais aussi d'en être une figure spécifique en raison à la fois de sa position de tard venue dans l'histoire des techniques et de ses modalités de mises en œuvre qui contiennent, avec l'enregistrement, une sorte de défi lancé à l'approche classique de la représentation : une immédiateté, une fidélité, un automatisme et bien d'autres qualités qui n'ont cessé d'animer la réflexion sur la nature même de cette représentation au caractère inédit. Tant et si bien que, par un effet de retournement, on a parlé d'objet théorique à propos de la photographie pour, précisément, la faculté qu'a cette technique d'enregistrement de faire penser et de penser le rapport que nous entretenons avec le réel. Parvenir à en cerner les particularités, tout en révélant plus encore la fécondité théorique, aura été le résultat de sa compréhension à partir des sciences des signes associées à une ontologie. Ceci permettait de ne jamais perdre de vue que l'on ne peut théoriser la photographie qu'en livrant les clés de son langage comme le montrent, notamment de nombreux discours d'historiens de l'art qui la prennent pour objet dans les années 1970-1980. En France, Jean Clair parvient à faire de la photographie l'instrument explicatif de la révolution duchampienne dès 1977<sup>1</sup>, aux États-Unis, Rosalind Krauss parvient la même année à mettre en scène la fameuse notion d'index et à relire globalement le surréalisme. Après elle, le surréalisme sera moins une question de peinture que de photographie<sup>2</sup>.

- 3 Quelques années plus tard, il semble que ce que l'on a pu appeler le *pictorial turn* au sein des *visuals studies* cherche à identifier non plus le langage comme paradigme, mais l'image<sup>3</sup>. L'image se trouve désormais propulsée en tant qu'objet affirmant son primat dans la civilisation (contre l'écrit) pour devenir à la fois structure et modalité de représentation : objet de pensée et pensée de l'objet. Les *visual studies* postulent l'image non seulement comme un artefact culturel mais également comme une forme vivante. La dimension historique est reposée selon des *scenarii* de présence ou d'apparition. Les images ont une capacité à nous mettre en relation avec le monde, à avoir elles-mêmes un statut existentiel et donc à ne pas être construites comme des représentations déterminées socialement. On pourrait à nouveau croire aux images, c'est-à-dire nourrir avec elles une relation qui ne soit pas médiatisée avec le monde mais une forme d'expérience directe. Après le temps d'un tout structuraliste et linguistique – le temps des images comme *représentations* –, voilà venu le temps des images comme *présence*.
- 4 Cette approche des images (très anglo-saxonne si on la compare à la pensée de Louis Marin par exemple) est à la fois contrebalancée et renforcée par la généralisation des études culturelles. Apparue dans les années 1980 dans le champ de l'histoire, l'élection des formes de cultures, de leurs objets, de leurs rites, etc., a mis l'image dans une nouvelle position. Il ne s'agit plus d'étudier les images artistiques ou religieuses, bref des images d'exception, mais toutes formes de représentations vernaculaires. L'histoire culturelle n'a pas d'objet, elle les a tous, et la notion d'image devient une appellation pratique pour caractériser toutes formes de représentation, de l'illustration à l'icône, produisant face au discours scientifique une dé-hiérarchisation des images – inutile de préciser que les photographies se sont retrouvées sous toutes leurs formes intégrées à ce grand Tout du champ des études culturelles.
- 5 Études visuelles et histoire culturelle sont des cadres contextuels du passage du paradigme du langage à celui de l'image ; de façon plus resserrée, chez les spécialistes de la photographie, et plus précisément encore de la critique d'art, les années 1990 marquent un véritable tournant vers l'image. De façon symptomatique, en 1995, le critique et théoricien Régis Durand titre son essai sur « les conditions d'une histoire des

formes photographiques » : *Le Temps de l'image*<sup>4</sup>. Et l'année dernière, près de vingt ans plus tard, dans l'éditorial d'un numéro spécial de la revue *Artpress*<sup>5</sup> consacré à la photographie, il maintient au vu des développements de la photographie numérique l'idée que la photographie « est entrée dans le monde indifférencié des images ». Cette adoption du statut d'image pour la photographie – cette « imagification » – est partagée et presque généralisée dans les approches depuis une génération.

- 6 À l'aune de nombreux discours à partir des années 1990, on mesure que la notion d'image s'est imposée comme celle qui semble avoir refermé le débat ontologique et ce qu'il pouvait avoir de trop spécifique au « médium ». Cette notion a servi à relancer la photo dans les questions générales de l'art contemporain après non seulement les discours essentialistes, mais aussi pour mettre fin à la tableaumanie. Mais l'image a permis également d'adapter les études photographiques aux études culturelles et visuelles, enfin elle a paru indiquée pour adapter l'analyse de la photographie au changement technique opéré par le numérique et la culture qui en est née. L'image permet de faire se rejoindre critique d'art, critique sociopolitique, analyse technologique, etc. L'image a « dé-disciplinisé » la photographie pour parler comme Mitchell et les tenants des *visual studies*<sup>6</sup>.
- 7 La question de l'essence de la photographie serait donc réglée, la photographie est une image (avec ses pratiques et ses usages plus qu'elle n'est définie comme une entité) avec quelques particularités historiques et techniques, et même théoriques certes, mais on sait ce qu'elle est en la rabattant sur la notion d'image qui a, en quelque sorte, « neutralisé » le débat théorique. Conjointement, une obsession a disparu parmi les idées que nous nous faisons de la photo : celle de l'art. Pendant cent cinquante ans, la question « La photographie est-elle un art ? » a prévalu aux errements statutaires et esthétiques du médium, mais cette question est réglée par l'assimilation de la photo à l'art contemporain.
- 8 Mais une autre question n'a pas été formulée par la commodité de l'usage du terme d'image : la photographie est-elle une image ? Question *a priori* absurde, puisque tout ce que l'on sait sur la photographie en fait une image. N'est-elle même pas que cela ? Poser la question dans l'autre sens démontre l'évidence : que serait une photographie qui ne serait pas une image ? Sauf peut-être que ce qui a été refoulé jusqu'à présent est ce que l'on entend par image. Pour le dire simplement : la photographie est peut-être une image si tant est que l'on s'accorde sur ce qu'est une image dans nos discours savants comme pour le sens commun. Pour le dire autrement encore, comment l'idée de photographie (qui elle-même a une histoire) s'est mise à coïncider avec l'idée d'image (qui elle aussi à une histoire) au tournant des années 2000 ? Et si ces deux idées que nous nous faisons de la photo et de l'image coïncident, que peut-on en dire sur le plan de la théorie de la photo et de son histoire ?
- 9 La photographie, lorsqu'elle est pensée comme une image, répond-elle à un autre paradigme que le langage et ses théories qui l'ont tant marquée ? Et si oui, quel est ce paradigme qui se cache derrière le terme d'image ? C'est ce que nous voulons observer : si la photo est une image, elle répond à une *épistémè* particulière que l'on semble avoir oublié et même refoulé. Ce qui formait le cadre de pensée de l'image avant le succès de la sémiologie, c'est la phénoménologie, qui s'était elle-même imposée comme une alternative au cadre philosophique de la psychologie générale. Remonter cette
- 10 généalogie de l'histoire de l'idée d'image à l'époque contemporaine pose une question : en présentant comme une nouvelle donne la conception de la photographie comme image



(et sans en proposer de théorie), ne doit-on pas prendre en compte un héritage oublié, et s'interroger sur la pertinence de voir en la photographie une « image » ?

- 11 Passer derrière l'évidence du statut d'image de la photographie, c'est observer au final quel chemin a été parcouru dans l'histoire des idées de photographie pour qu'elle apparaisse aujourd'hui « naturellement » comme un fait de culture.

## La photographie au cœur de l'image phénoménologique

- 12 Tout devrait être clair : l'histoire visuelle et culturelle, l'histoire de l'art et des médias savent de quoi elles parlent lorsqu'elles font usage du terme « image », soit des formes de représentation très diverses dans leurs formes, leurs techniques et leurs statuts. Ce sont des artefacts, du papier, des écrans, des tablettes et des tableaux, des impressions sur divers supports, de tous formats, ce sont *les images*. Mais ce que l'on appelle *l'image* (et non *les images*) n'a rien à voir avec tout cela dans notre histoire. Ce qu'*image* veut dire, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas cela. Il s'est superposé dans une confusion rare ce qu'est une image pour la philosophie et ce que sont les images pour ceux qui en font usage dans le monde moderne.
- 13 Alors qu'elle est justement cette distinction qui s'est évanouie ? Que considère-t-on en philosophie lorsque l'on parle de *l'image* qui soit si différent de ce que nous appelons *les images* en pensant aux photographies et autres productions ? Pour le dire d'un mot, « image » dans la tradition philosophique désigne avant tout un fait de conscience : un phénomène psychique.
- 14 Comment se produisent les images dans notre esprit ? Naissent-elles à partir de sensations immédiates ou de souvenirs ? Mille questions occupent la philosophie jusqu'aux tenants de la phénoménologie dans les années 1930-1940, tentant de cerner ce que produit notre cerveau. On le comprend, il s'agit d'image mentale plus que d'image matérielle : la question de l'image n'est pas en rapport avec les images comme artefacts de nos sociétés, ou bien, il s'agit de caractériser la manière dont nous les percevons et ce qu'elles induisent dans notre conscience. L'image, pour l'histoire de notre pensée occidentale, c'est cela : l'un des mystères de la conscience. L'image c'est l'affaire de l'imagination.
- 15 L'image est l'objet de la psychologie théorique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle et même disons jusque dans les années 1960, d'Hippolyte Taine à Gilbert Simondon. Définir l'image passe par de nombreux axes de recherche, l'un des plus fameux est peut-être celui de la psychophysologie à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec les travaux de Hermann von Helmholtz, mais tous ces travaux durant près d'un siècle cherchent à définir l'image à partir des phénomènes de la perception. La question de l'image mentale est une énigme : pour Taine une sensation renaissante, pour Helmholtz la conjugaison de mécanismes de perception et de processus cognitifs. En compulsant ces travaux, on se rend compte que l'image n'est plus tellement conçue comme un phénomène de la conscience, mais comme une sorte d'entité conceptuelle. L'image en psychologie s'est autonomisée, autour d'elle se sont construits tellement de discours analytiques qu'il s'est bâti un objet théorique « image » que l'on n'appelle pas encore l'imaginaire. Le caractère de plus en plus abstrait et en même temps scientifique de l'analyse de l'image (toujours au

singulier) s'est établi en une académie. Certes, comme toute construction, la psychologie de l'image connaît des crises. La première est remarquable, la seconde lui sera fatale.

- 16 La première date de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette crise de la psychologie est ouverte par la pensée d'Henri Bergson. Ce que toute l'œuvre du philosophe français (dont on sait alors le succès quasi populaire) démontre est que l'expérience pratique que nous faisons désormais des représentations avec l'arrivée des images mécanisées, du film et de la photographie, entre en contradiction avec les théories de l'image. Il y a eu une sorte de rivalité entre la conception de l'image comme réalité psychique et l'image comme réalité physique. Cela tient au fait que la photographie, mais aussi les modalités de reproduction gravée, arrivent à ce moment-là et font basculer la société dans l'ère des illustrations multiples. La critique de la psychologie est révélée par la question du mouvement et la philosophie de Bergson. C'est ce que note d'emblée Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement* : Bergson parvient à dépasser avec l'image-mouvement une opposition devenue intenable entre le mouvement comme réalité physique et l'image (du mouvement) comme réalité psychique<sup>7</sup>. D'une façon plus générale encore, on peut dire que l'on ne parvient plus à penser la disjonction entre l'image comme fait psychique et « les » images qui entourent chacun dans son quotidien.
- 17 Cette crise de la psychologie ouvre donc une brèche vers ce qui devient dans la génération suivante le passage historique et épistémologique de la compréhension de l'image comme fait psychique à sa compréhension comme fait social. Ce passage se fera par degrés à partir de la phénoménologie et principalement de la pensée de Jean-Paul Sartre. Il s'établit ici la sécularisation de l'image : la photographie devient non seulement un exemple mais peut-être aussi le modèle même de l'image hors de l'académie. La question du dépassement de l'appréhension psychologue de l'image semble bien avoir été l'une des inquiétudes du fondateur de la phénoménologie. Edmund Husserl en effet, selon Paul Ricœur, était particulièrement tourmenté par la définition de ce qu'il entendait par image<sup>8</sup>, il aurait ainsi fait appel à la photographie pour objectiver sa réflexion sur la conscience d'image<sup>9</sup>.
- 18 Chez Sartre également, la redéfinition de l'image en dehors du psychologisme n'est pas sans faire appel à la photographie. De façon générale, la photographie, citée tout autant que les « tableaux » par le philosophe, fait partie des images comme « choses » que nous ne pouvons plus dissocier du fait de conscience ; mais la photographie, selon Sartre, est emblématique d'une matière qui est aussi une image mentale – chose et phénomène. Il s'agit alors de rompre avec une tradition, de Taine à Bergson, qui comprend l'image mentale comme une « sensation renaissante », une manière de mémoire qu'actualise la conscience.
- 19 Dans *L'Imagination*, il s'agit pour Sartre de lier la perception et le fait de conscience pour concevoir l'image globalement, car si selon lui, et sur le plan métaphorique, « l'image mentale [est] elle-même une photographie<sup>10</sup> », elle doit encore faire corps avec la perception. Sartre plaide pour poser « la question nouvelle et délicate des rapports de l'image mentale avec l'image matérielle (tableau, photo, etc.)<sup>11</sup> ». Quelques années plus tard, dans *L'Imaginaire*, il avance sur ce terrain en analysant la photographie du portrait de Pierre pour conclure : « La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert de matière à l'image<sup>12</sup>. » Le spectateur d'une photographie en tant qu'image est donc particulier, actif : « La conscience imageante que nous produisons devant une photographie est un acte et cet acte enveloppe la conscience [...] nous avons conscience, en quelque sorte, d'animer la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une

image<sup>13</sup>. » La question de la perception se trouve reléguée au profit de la production d'un substitut : l'*analogon*.

## L'image au-delà de la perception : théorie du regard

- 20 Après guerre, les propositions de Sartre sont loin d'éteindre la *doxa* de l'image, qui elle-même est en pleine évolution. On a l'impression qu'à partir de cette époque, l'image comme fait psychique est une conception qui bénéficie d'un renouvellement des théories de la perception, dont l'œuvre de Gilbert Simondon est emblématique. Cette science, que Simondon appelle « technicité », est teintée d'anthropologie et d'analyse cognitive, elle est assez passionnante dans son ambition globalisante mais souvent techniciste et métaphysique. En tous les cas, l'œuvre montre une disjonction claire entre une histoire de la perception et une histoire des images que l'on n'a peut-être pas assez interrogée. C'est d'ailleurs le propos de Sartre de concevoir l'image comme une conscience (conscience imageante) incompatible avec la perception<sup>14</sup> ; c'est en ce sens que Simondon et Sartre sont inconciliables, ce dernier abandonnant par la phénoménologie le primat de la perception comme lieu de l'image. Sartre « oppose absolument le perçu et l'imaginé, le réel et l'image<sup>15</sup> » : alors que Simondon travaille à comprendre comment l'image est motrice, l'imagination est pour Sartre « fonction irréaliste ». Il ne croit pas à une extériorité et à un monde propre des images, un monde d'existence autonome, l'image pour lui est conscience et donc subjectivité. Pour Simondon, cette conception de l'image comme « contenu mental dont on peut avoir conscience<sup>16</sup> » est réductrice par rapport à un monde continu d'images.
- 21 Car Simondon estime devoir penser perception et imagination ensemble. En cela, il s'oppose frontalement à Sartre qui lui, dans sa thèse sur l'imaginaire, affirme que « l'image et la perception [...] représentent les deux grandes attitudes irréductibles de la conscience. Il s'ensuit qu'elles s'excluent l'une l'autre », explique Jean-Yves Château<sup>17</sup> : « Exister en *image* » s'oppose à « exister en *fait* ». L'image, selon Sartre, c'est « une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet<sup>18</sup> », et cet objet se donne comme absent, c'est la différence avec la perception de l'objet. Ici, c'est la conscience que l'on a de l'objet qui est l'image. On retrouve alors la question de l'*analogon*.
- 22 Comme le souligne Nao Sawada, spécialiste du philosophe et qui a synthétisé toutes les mentions que Sartre fait de la photo dans son œuvre romanesque et philosophique, « Sartre est encore prisonnier d'une vision classique, presque platonicienne de l'image selon laquelle une image se définit toujours par référence au réel, référence qui marque l'origine et la vérité<sup>19</sup> », et pour lui la photographie qu'il mobilise dans ses réflexions est avant tout la présence de l'absence. Ce que Sartre propose, on l'a compris dans son opposition à la
- 23 tradition psychologue et vitaliste (de Bergson à Simondon), c'est de rompre, de rejeter le couple perception-image. Mais par quoi remplacer l'expérience de la perception entendue dans sa dimension psychophysique ? Et que devient ce véritable refoulé de la perception ? La « conscience imageante » de Sartre, qui est l'opération et la notion qu'il impose dans sa théorie, peut être comprise comme la substitution de la notion de *regard* à celle de *perception*. C'est-à-dire une conscience qui produit l'image et non plus une attitude passive de réception des informations visuelles. C'est à partir de ce renversement que Sartre propose de regarder une photo ou un acteur tout en sachant qu'il s'agit d'un jeu ou d'une présence de l'absence – il explique bien que c'est nous qui « animons »

l'image, comme c'est nous qui acceptons le pacte avec la fiction de l'acteur pour y voir un personnage de fiction<sup>20</sup>. C'est ce qu'il appelle *analogon* : l'image est un équivalent visuel opéré par le regard(eur). C'est le regard(eur) qui fait l'image, semble dire Sartre en réponse à la tradition psychophysiolgiste.

- 24 Deux choses se rejoignent ainsi : la conception des images comme présence de l'absence (re-présentation), et l'image qui désormais est le fruit de la conscience imageante qui anime les représentations. C'est l'image qui est regardée et non la vision qui produit par son psychisme une image.

## Foucault versus Sartre : la photographie, une image sans l'imagination ?

- 25 Resituer la pensée de l'image à partir de Sartre permet de prendre en compte l'importance qu'il accorde à l'exemple de la photographie. Exemple, et non métaphore photographique telle qu'on la trouve souvent. L'analyse sartrienne pose la photographie au centre de l'expérience imaginaire et conclut sur la puissance effective du regard contre le fait perceptif. Cette proposition ne se heurte pas seulement à l'opposition des tenants du fait perceptif, il faut revenir sur la réception et la contradiction qu'apporte de son côté Michel Foucault dès 1954 à *L'Imaginaire* de Sartre<sup>21</sup>. Par une profonde réflexion phénoménologique qui reprend la contemplation du désormais fameux portrait de Pierre, il s'agit de pousser plus loin l'exercice sartrien devant la photographie.
- 26 Foucault s'oppose d'emblée à la théorie de l'absence et se détourne d'une conception de l'imaginaire comme indice de la négation de la réalité. Selon lui, on n'imagine pas seulement à partir d'une absence de l'autre, mais on peut imaginer en sa présence. On quitte ainsi le principe platonicien relevé par Sawada. L'imaginaire peut être un rapport de présence sans être « faux », il n'est pas un « mode de l'irréalité » mais un « mode de l'actualité<sup>22</sup> ». On comprend que le projet de Foucault consiste à séparer la notion d'image de celle d'imagination. S'il y a bien image telle que l'entend Sartre comme *analogon*, c'est-à-dire comme substitut, celle-ci apparaît lorsque « l'imagination s'altère » - l'image est requalifiée par Foucault comme un produit second de l'imagination, ce qu'il appelle une image « précaire ». Elle n'est pas conscience imageante, elle « constitue une ruse de la conscience pour ne plus imaginer<sup>23</sup> » : un moment d'arrêt de l'imagination. La photo de Pierre apparaît comme l'équivalent de ce que Foucault propose être l'image : une photographie de l'imagination. Et non une opération de perception non plus qu'un substitut de l'absence (réelle). S'appuyant sur l'exercice psychanalytique, Foucault affirme : « l'image est une prise de vue sur l'imagination du rêve<sup>24</sup> ». Le philosophe conclut à une autonomisation de l'image :

« L'image alors peut s'offrir à nouveau, non plus comme renoncement à l'imagination, mais comme son accomplissement au contraire [...] L'image n'est plus l'image de quelque chose, tout entière projetée vers une absence qu'elle remplace ; elle est recueillie en soi-même et se donne comme la plénitude d'une présence ; elle ne désigne plus quelque chose, elle s'adresse à quelqu'un. L'image apparaît maintenant comme une modalité d'expression, et prend son sens dans un style, si on peut entendre par "style" le mouvement originaire de l'imagination quand il prend le visage de l'échange. Mais nous voici déjà sur le registre de l'histoire. L'expression est langage, œuvre d'art, éthique<sup>25</sup>. »

- 27 Ce que pointe Foucault, c'est le statut de l'image comme moyen d'expression et non plus comme fait de perception et reliquat de l'imagination. Elle n'est pas irréaliste, c'est-à-dire imaginaire, elle n'est pas non plus une forme de l'absence (le substitut). Dans un saisissant exercice de dissertation phénoménologique, Foucault extrait de la théorie de l'imaginaire une théorie de l'image pour l'autonomiser comme une représentation stylisée ne devant être gagée sur rien d'autre qu'une forme expressive.

## La photographie comme passage de l'image, du fait psychique au fait social

- 28 À sa manière, Foucault aboutit en 1954 à une sorte de seconde sécularisation de l'image après celle que proposait Sartre en dépassant le modèle psychologue. Il y parvient d'abord en coupant l'image de l'imagination, en l'autonomisant comme opération, et finalement en projetant de la qualifier selon des modalités sociales, historiques et esthétiques. Alors même qu'il aboutit à une manière de matérialisation du fait de conscience, d'un passage du fait psychique au fait social, Roland Barthes entame de son côté l'exercice des lectures d'images qui constituent en bonne part les *Mythologies*.
- 29 Barthes comprend vers où se dirige la pensée de Sartre, avec lequel les rapports sont si particuliers qu'il cherche à en masquer toute référence dans ses écrits. Mais cette filiation sera assumée plus tard, précisément lorsqu'il sera question uniquement de photographie, avec la dédicace de *La Chambre claire* à *L'Imaginaire* en 1980 – l'année même de leur disparition à quelques semaines à peine l'un de l'autre<sup>26</sup>. Barthes en effet prend en compte les représentations (théâtre, photo et tout autre) et non plus le seul fait psychique. Le paradigme psychologue de l'image qui s'effondre avec la phénoménologie sartrienne est bel et bien remplacé par le paradigme linguistique/sémiologique qui va permettre à Barthes de faire parler les images non plus comme faits psychiques mais comme faits sociaux. Elles prennent leur place dans les *Mythologies*, en tant qu'objet de communication, d'art et de culture (l'affiche politique, l'exposition de photo, le photojournalisme, la publicité...), elles deviennent dans les années 1960 le lieu du « message photographique » et de « la rhétorique des images » pour reprendre le titre de ses fameux articles de sémiologie. Mais le questionnement issu de la phénoménologie ressurgit à la fin des années 1970. D'abord de façon oblique, avec les photos de famille dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)<sup>27</sup>, puis on le sait, avec *La Chambre claire* qui est finalement une grande opération d'animation des images par la conscience imageante. À cette époque, la photo devient un objet qui ressurgit au moment de penser l'image après Sartre, ce qui ne pouvait être fait que sur des photos et pas sur d'autres types d'images.
- 30 En étant une image automatique d'enregistrement (en tout cas en théorie), la photo a incarné ce que la psychologie tentait désespérément de définir comme image mentale, et projeté la question de la perception vers un horizon « social ». La rencontre de la photographie et de la phénoménologie permet de prendre la photo comme exemple et bientôt comme paradigme d'une image conçue à la fois comme fait de conscience et fait social. Ce qui est essentiel dans le rapport au monde qu'offre la photographie, c'est qu'elle conserve dans l'expérience que nous en faisons une qualité d'image mentale tout en étant de fait une représentation. Elle est à la conjonction de deux dimensions de la pensée de l'image. C'est donc aussi sous l'angle de l'histoire des idées d'image que l'on peut affirmer qu'en tant qu'opération du regard (voir, viser, observer, capter, prendre) et en tant que

représentation (la chose image qu'est la photographie, regardée, utilisée, contemplée), la photographie est dépositaire de la double définition de ce qu'est l'image dans notre histoire : un fait psychique (voir) et un fait social (être regardé). Dans cette contraction des deux conceptions de l'image, on peut dire que la photographie est une « image ».

---

## NOTES

1. Jean CLAIR, *Duchamp et la photographie*, Paris, Éditions du Chêne, 1977.
2. Rosalind KRAUSS, « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part I), *October*, n° 3, printemps 1977, p. 68-81 ; *id.*, « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part II), *October*, n° 4, automne 1977, p. 70-79.
3. William J. THOMAS MITCHELL, *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press Book, 1980.
4. Régis DURAND, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, Éditions de La Différence, 1995.
5. Cf. *Artpress 2*, Étienne Hatt, Régis Durand, Éditorial, n° 34, août-septembre 2014.
6. W. J. THOMAS MITCHELL, « The Pictorial Turn » [1992], in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
7. Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 7.
8. Paul RICCEUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 56.
9. Nao SAWADA, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire », *Études françaises*, vol. 49, n° 2, 2013, p. 103-121, cf. note 11.
10. Jean-Paul SARTRE, *L'Imagination*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 9<sup>e</sup> éd., [1936] 1983, p. 149.
11. *Ibid.*, p. 158.
12. J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », [1940] 2005, p. 47.
13. *Ibid.*, p. 54-55.
14. Jean-Yves CHÂTEAU, « Une théorie de l'image à la lumière de la notion d'invention et de l'invention à la lumière de la notion d'image », présentation in *Gilbert Simondon, Imagination et invention 1965-1966*, édition établie par Nathalie Simondon, Paris, PUF, 2014, p. XXVI.
15. *Ibid.*, p. XXIII.
16. *Id.*, p. XVIII.
17. *Id.*, p. XVI.
18. J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 19.
19. N. SAWADA, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire », *art. cit.*, p. 103-121.
20. J.-P. SARTRE, « Théâtre épique et théâtre dramatique » [1960], in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1992 p. 129.
21. Michel FOUCAULT, « Introduction au Rêve et l'existence », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. 1, p. 65-119, chap. V, p. 110-119.
22. *Ibid.*, p. 114.
23. *Id.*, p. 115.
24. *Id.*, p. 117.
25. *Id.*, p. 118.

26. À ce sujet, cf. Thiphaine SAMOUYAULT, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015, chap. 8 « Barthes et Sartre », p. 253-275; et p. 257 : « Il est d'ailleurs frappant de voir comment tout un travail de Barthes, lisible sur les manuscrits, consiste à effacer la présence explicite, nominative de Sartre dans ses livres. »

27. Cf. communication de Georges DIDI-HUBERMAN, « La question de l'indialectique », colloque « Avec Roland Barthes », Paris, Collège de France, 13 novembre 2015, <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2015-11-13-10h00.htm>.

## RÉSUMÉS

La notion générique d'image, désormais couramment employée pour définir le statut de la photographie, semble être le dernier instrument théorique en date. Pourtant, il semble opérer sans être lui-même défini, bénéficiant d'un prestige accordé depuis quelques décennies par les études culturelles et visuelles. L'analyse historique apporte quelques précisions et fait apparaître comment la photographie a joué un rôle dans la redéfinition même de l'image. Entre phénoménologie et structuralisme, prise comme exemple ou employée comme métaphore, la photographie permet de penser l'image au-delà des questions de psychologies théoriques héritées du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais plus fondamentalement, la photographie impose ses qualités "culturelles" et déplace insensiblement les discours sur l'image vers une réflexion sur *les images*. La photographie a été l'opératrice du passage de l'image pensée comme fait de conscience à l'image pensée comme fait social. On propose ici une petite histoire de la notion d'image et de sa séparation des théories de l'imagination comme de celle la perception, qui a mené la photographie à devenir non seulement une image mais à contribuer à définir ce que nous entendons par "image".

The generic notion of image, now widely used to define the status of photography, seems to be the most up to date of our theoretical instruments. However, it is as though it is used without being itself defined, benefiting from a decades old prestige bestowed upon it by cultural and visual studies. Historical analysis turns up some clarifications and reveals how photography played a role in the very redefinition of the image. In between phenomenology and structuralism, photography, whether it be as example or as metaphor, broadens the conceptual horizon of the image, beyond the theoretical psychology angles inherited from the 19<sup>th</sup> century. But more fundamentally, photography imposes its own "cultural" qualities and imperceptibly shifts discourse on *the image* towards reflection on *images*. Photography itself brought our thinking from the image as a phenomenon of consciousness to the image as social phenomenon. Here is given a brief history of the notion of image itself and its separation from theories of the imagination and perception which led to photography not only becoming an image but also being instrumental in defining what we mean by "image."

## AUTEUR

### MICHEL POIVERT

Michel Poivert est professeur en histoire de l'art à l'université Paris 1-Panthéon-Sorbonne. Il a notamment publié *La Photographie pictorialiste en France* (Bibliothèque nationale/Hoëbeke, 1992),

*La Photographie contemporaine* (Flammarion, 2010), *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique* (Le Point du Jour, 2006), codirigé avec André Gunthert *L'Art de la photographie : des origines à nos jours* (Citadelles-Mazenod, 2007), et avec Julie Jones *Histoires de la photographie* (Jeu de Paume/Point du Jour) en 2014, *Brève Histoire de la photographie* (éditions Hazan) en 2015.



## Charles Baudelaire 1821-1867 / Extrait du Salon de 1859

« Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. It is a happiness to wonder, « c'est un bonheur d'être étonné » ; mais aussi, it is a happiness to dream, « c'est un bonheur de rêver ». Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable.

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de la nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette).

Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art c'est la photographie ».

À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil.

La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme, alors malheur à nous !

# LISTE de PHOTOGRAPHES (non exhaustive)

## Les pictorialistes

Edward Steichen, Julia Margaret Cameron, Robert Demachy...

## Les surréalistes

Man Ray, Lee Miller, Raoul Ubac, Dora Maar, Hans Bellmer...

## Les humanistes

Izis, Robert Doisneau, Edouard Boubat, Willy Ronis, Henri-Cartier Bresson, Sabine Weiss, André Kertész...

## PAYS

**France** : Nolwenn Brod, Antoine d'Agata, Patrick Taberna, Amaury da Cunha, Henri Lartigue, Lucien Clergue, Agnès Varda, Arno Brignon, Olivier Marchesi, Aurélie Raidron, Gael Bonnefon, Flore, Bernard Cantie, Françoise Nuñez, Bernard Plossu, Denis Roche, Claude Nori, Magali Lambert, Lise Sarfati, Bettina Rheims, Brigitte Lacombe, Eric Dessert, Jean Loup Sieff, Gilbert Garcin, Eric Antoine, Denis Dailleux, Clara Chichin, Gil Rigoulet, Aela Labbé, Stéphane Charpentier, Thomas Paquet, Irène Jonas, Baghir, Guillaume Zuili, Marie Sordat, Yves Tremorin, Gilles Roudière, Damien Daufresne, Frédéric D. Oberland, Grégory Dargent

**US** : Diane Arbus, Duane Michals, Richard Avedon, Francesca Woodman, Sally Mann, Saul Leiter, David Bailey, Dorothea Lange, Ansel Adams, Andy Warhol, Imogen Cunningham, Lisette Model, Vivian Maier, Helmut Newton, Jane Evelyn Atwood, Cindy Sherman, Mary Ellen Mark, Nan Goldin, Annie Leibovitz, Jehsong Baak, Edward Weston, Berenice Abbott, Helen Levitt, Philippe Halsman...

**Finlande** : Pentti Sammallahti

**Australie** : June Newton *alias Alice Springs*

**Belgique** : Anne de Gelas, Christopher de Béthune, Jean-François Flamey, Pauline Caplet, Simon Vansteenwinckel...

**Espagne** : Israel Arino

**Mexique** : Tina Modotti, Graciela Iturbide, Manuel Álvarez Bravo

**Russie** : Alisa Resnik

**Hollande** : Margaret Lansink

**Ghana** : James Barnor

**Chili** : Nia Diedla

**Grande-Bretagne** : Martin Parr

**Grèce** : Dimitra Dede

**Japon** : Eikoh Hosoe, Hiroh Kikai, Araki Nobuyoshi, Shōji Ueda, Shomei Tomatsu, Daido Moriyama

## **Urbex (*exploration urbaine*)**

Thomas Jorion, Diane Dufraisay...

## **Nature**

Jakob de Boer, Peter Breard, Nick Brandt, Laurent Baheux, Ansel Adams, Stefano Unterthiner, Brent Stirton...

## **Photojournalisme**

Gilles Caron, Don McCullin, Corentin Fohlen, Olivier Laban-Mattei, Laurence Geai, Bénédicte Kurzen, Véronique de Viguerie, Stéphanie Sinclair, Barbara Davidson, Bertrand Gaudillère, Pierre Terdjman, Boby Allin, Brenda Ann Kenneally, Rémi Ochlik, William Daniels, James Nachtwey, Noel Quidu, Eric Bouvet, Samuel Bollendorff, Margaret Bourke-White, Robert Capa, Gerda Taro, Lucas Dolega, Walker Evans, Cédric Gerbehaye, Jan Grarup, Alain Keler, Susan Meiselas, Reza, Emmanuel Ortiz, Manuel Rivera-Ortiz, João Silva, Eugene Smith, Patrick Chauvel, David Douglas Duncan, Stanley Green, Edouard Elias, Jérôme Delay, Guillaume Herbaut, Ulrich Lebeuf, Pierre Morel, Michel Slomka, Sandra Mehl, Emanuele Scorcelletti, Nick Ut...

## **Mode**

Sarah Moon, Jean Paul Goude, Dominique Isserman, Patrick Demarchelier, Guy Bourdin, Ellen von Unwerth, Emanuele Scorcelletti, Annie Leibovitz, Veronica Nesci...

## **Musique / Scène, Théâtre**

Richard Bellia, Adrien H. Tillmann, Pierre Wetzel, Boby Allin, Jean-Louis Fernandez, Roy DeCarava, Harry Benson...

## **Les femmes photographes**

<https://awarewomenartists.com/magazine/a-peur-femmes-photographes-musee-dorsay/>

## **Entretien avec Graciela Iturbide / Exposition Fondation Cartier pour l'Art Contemporain – Paris 2022**

<https://www.blind-magazine.com/fr/stories/graciela-iturbide-la-photographie-est-une-matiere-vivante/>

<https://www.blind-magazine.com/fr/news/lenvoutant-mexique-de-graciela-iturbide/>

## Sources & Références bibliographiques - PHOTOGRAPHIE

### Livres photo :

“Petite histoire de la photographie” Walter Benjamin

“La chambre claire. Note sur la photographie” Roland Barthes

“Sur la photographie” Susan Sontag

“Mère et fils” Anne de Gelas – Editions Loco

“Avant l’Avant-Garde” de Clément Cheroux – Ed. Textuel

“The Americans” de Robert Frank – Steidl

“Gilles Caron 1968” de Michel Poivert – Flammarion

“The Polaroid book” - Taschen

“La photographie” Edouard Boubat – Le livre de Poche

### A propos du noir et blanc :

<https://thomashammoudi.com/pourquoi-noir-et-blanc/>

<https://thomashammoudi.com/voir-en-noir-et-blanc/>

<https://thomashammoudi.com/composer-en-noir-et-blanc/>

<https://thomashammoudi.com/photographes-noir-et-blanc/>

### Blogs, sites web :

Blog de Caroline Benichou : **Les yeux avides** >>> <https://lesyeuxavides.com/>

Blog de **Fabien Ribery** : **L'intervalle blog** >>> <https://lintervalle.blog/>

**Arnaud Claass**, photographe, écrivain, enseignant >>> <http://arnaudclaass.com/home/>

**André Gunthert** – Enseignant chercheur EHESS - Historien d’art et des Cultures visuelles, analyse d’image>>> <https://imagesociale.fr/>

**Michel Poivert** >>> <https://www.pantheonsorbonne.fr/page-perso/mpoivert#page-perso-research>

**Gildas Lepetit Castel** – auteur – photographe - éditeur >>> <http://gildas-lepetit-castel.com/>

Article **Clément Chéroux** >>> <https://www.artnewspaper.fr/interview/clement-cheroux-la-photographie-a-son-mot-a-dire-dans-le-contexte-actuel-marque-par-la-violence>

Site de la photographe **Flore** >>> <https://www.flore.ws/>

Site de la photographe **Nia Diedla** >>> <http://niadiedla.com/en/home>

Site de la photographe **Sally Mann** >>> <https://www.sallymann.com/>

Site du photographe **Eric Antoine** >>> <https://www.ericantoinephoto.com/>

Site du photographe **Jakob de Boer** >>> <https://jakobdeboer.com/>

Site du photographe **Gilles Roudière** >>> <https://www.gillesroudiere.com/>

Site du photographe **Gael Bonnefon** >>> <http://gaelbonnefon.org/>

Site du photographe **Amaury Da Cunha** >>> <https://amaurydacunha.com/fr/accueil>

Site du photographe **Damien Daufresne** >>> <https://www.damiendaufresne.com/>

Site de la photographe **Aela Labbé** >>> <http://www.aelalabbe.com/>

Site de la photographe **Irène Jonas** >>> <https://irenejonas.myportfolio.com/biographie>

**Eric Dessert** >>>

[https://www.galeriecameraobscura.fr/artistes/dessert/artist\\_main\\_index.html](https://www.galeriecameraobscura.fr/artistes/dessert/artist_main_index.html)

**Marie Baille** >>> <http://mariebaille-photo.com/>

**Oswald Ruppen** >>>

<http://www.mediatheque.ch/html/artotheque/doc/Ruppen%20Oswald.pdf>

### **Lieux :**

Collège international de photographie >>> <https://www.photographie-grand-paris.fr/>

Jeu de Paume >>> <https://jeudepaume.org/>

Galerie Camera Obscura >>> <https://www.galeriecameraobscura.fr/>

La Mep >>> <https://www.mep-fr.org/>

Le Bal >>> <https://www.le-bal.fr/>

Fondation Cartier >>> <https://www.fondationcartier.com>

Librairie La Comète >>> <https://lacomete.picto.fr/>

Librairie Art azart >>> <https://artazart.com/>

L'Enfant sauvage >>> <https://www.enfantsauvagebxl.com/a-propos>

Galerie Vu >>> <https://galerievu.com/>

Polka Galerie >>> <http://www.polkagalerie.com/>

Fondation Henri Cartier Bresson >>> <https://www.henricartierbresson.org/>

Les rencontres de la photographie Arles >>> <https://www.rencontres-arles.com/>

Festival International du photojournalisme – Visa pour l'image Perpignan >>>  
<https://www.visapourlimage.com/>

La conserverie >>> <http://laconserverieunlieudarchives.fr/>

Galerie Clémentine de la Feronnière >>> <http://www.galerieclémentinedelaferonniere.fr/>

Paris Photo >>> <https://www.parisphoto.com/fr-fr.html>

### **Laboratoires, Studios, Collectifs :**

Arka >>> <https://www.arkalab.com/arka-labo-photo-paris/laboratoire-photographique.php>

Dupon >>> <https://www.dupon.com/>

Picto >> <https://www.picto.fr/>

Labo Cadre en Seine >>> <https://cadreenseine.art/fr/accueil>

L'Atelier argentique (Nantes) >>> <https://www.latelierargentique.com/>

Tizozio >>> <http://www.tizozio.fr/>

Diamantino Labo Photo >>> <https://www.diamantinolabophoto.com/>

Fred Goyau >>> <https://www.fredgoyeauphotographie.com/>

Carlos Barrantes >>> <http://carlosbarrantes.com/>

Stéphane Cormier >>> <http://www.stephane-cormier.fr/fr/index.php>

Sabrina Biancuzzi >>> <https://sabinabiancuzzi.com/>

Labo photo Lynx Lyon >>> <http://www.labophoto-lynx.fr/>

Nation Photo >>> <https://www.nationphoto.com/>

Pierre Wetzel >>> <http://www.pierrewetzel.com/>

Studio Puyfontaine >>> <https://www.studio-puyfontaine.com/>

Jean-Philippe Pernot >>> <https://www.ipartlife.com/>

Collectif Temps Zero >>> <https://tempszero.com/>

The anonymous photo project >>> <https://www.instagram.com/anonymousphotoproject/?hl=fr>

### **Films et Emulsions :**

Bergger >>> <https://bergger.com/fr/>

Washi film >>> <http://filmwashi.com/fr/>

### **Magazines – Revues :**

Polka >>> <https://www.polkamagazine.com/>

9lives >>> <https://www.9lives-magazine.com/>

Halogénure >>> <https://halogenure.com/>

RSF >>> <https://rsf.org/>

Réponses photo >>> <https://www.reponsesphoto.fr/>

#### **Emissions France Culture :**

Susan Sontag >>> <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/en-attendant-sontag>

#### **Sources Internet...artistes, littérature :**

Texte intégral de Baudelaire sur la photographie :

<http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>

Sur Nadar :

<https://histoire-image.org/fr/etudes/ baudelaire-photographie-nadar?i=187>

<http://classes.bnf.fr/les-nadar/ baudelaire.htm>

#### **Vidéos :**

**Cinq26** : Revue photographique exclusivement audiovisuelle qui s'inscrit dans une démarche documentaire.



Documentaire : Saga Kodak : Le dernier clic Saga Kodak : le dernier clic



**Apprendre la photo / Chaîne Youtube**

<https://www.youtube.com/channel/UCuX05oOKyjib6CONyOpj5cw>

**Chaîne Youtube Clic Argentique**

<https://www.youtube.com/channel/UCjFTblbjS9n1qtcFzOOpwuA>

**Diamantino Labo Photo**

[CREATION ARTISTIQUE EN LABO | aNa](#)



Fred Goyeau [Stage de tirage sur papier baryté avec Fred Goyeau](#)

**Un portrait n'est pas une ressemblance. Dès lors  
qu'une émotion ou qu'un fait est traduit en  
photo, il cesse d'être un fait pour devenir une  
opinion. L'inexactitude n'existe pas en  
photographie. Toutes les photos sont exactes.  
Aucune d'elles n'est la vérité.**

*– Richard Avedon*