



Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle

47 | 2013

Quel est l'avenir du XIX^e siècle ?

Voyage autour de la chambre daguerrienne, un nouveau siècle des Lumières

Nicolas Devigne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4551>

DOI : 10.4000/rh19.4551

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 67-73

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Nicolas Devigne, « Voyage autour de la chambre daguerrienne, un nouveau siècle des Lumières », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 47 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4551> ; DOI : 10.4000/rh19.4551

Tous droits réservés

NICOLAS DEVIGNE

*Voyage autour de la chambre daguerrienne,
un nouveau siècle des Lumières*

Un «miroir qui se souvient», peut-être trop bien, le moindre de ses défauts à en juger par ce qu'on lui a reproché. Malgré son support métallique, l'image daguerrienne reste une empreinte aussi instable qu'immatérielle, «aussi fragile que la poussière qui colore l'aile des papillons...»¹.

Suivant l'angle avec lequel il examine sa surface miroitante, le regardeur s'y voit ou pas; le daguerréotype se double ainsi d'un effet de réflexion. Métaphoriquement parlant, c'est là le caractère négatif/positif d'un procédé où chaque épreuve demeure néanmoins unique. En matière de portrait, cet effet de miroir abolit toute profondeur pour mettre le corps et lui seul en évidence.

Mais quel corps? Est-ce celui d'un XIX^e siècle marqué par l'avènement de la bourgeoisie libérale, industrielle et matérialiste? Un corps social qui mettrait un point d'honneur, par la photographie, à mettre en avant son statut? Certes, s'inscrivant dans la marche du progrès, se fondant sur l'utile, voire le confort, le daguerréotype semblait contribuer au bonheur de l'homme. Concourant au développement de la civilisation matérielle, il pouvait toutefois être accusé de l'asservir en alimentant les désirs d'une nouvelle société de consommation des images.

Mais comment doit-on aujourd'hui consommer ces images-objets? Corps, espace, temps, histoire, leur charge nous en fait perdre le sens; anonymes pour beaucoup, coupés de leur contexte, ils défient l'historien et sollicitent l'esthète.

Partant du postulat d'un artiste tel que Marcel Duchamp soulignant que c'est «le regardeur qui fait le tableau», on doit ici assumer ce «stade du miroir» que Jacques Lacan a exploré comme «formateur de la fonction du je»². Dans le cas présent, ce je m'incite moins à théoriser, à mettre en contact des idées, qu'à entrevoir le siècle des romantismes comme celui de l'affinement des sensibilités du siècle des Lumières.

1. Joseph Fernand Boissard de Boisdenier, «Variétés : Exposition annuelle de la Société Française de Photographie», *Le Siècle*, 24 février 1857, p. 3.

2. Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* (1936), in *Écrits*, collection «Le champ freudien», Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93-100.



Jean Pierre Dantan, «DI Os Rat Mat» » (Diorama)
 Buste caricature / rébus de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).
 À gauche, l'épreuve en plâtre, 1838-39, plâtre, 17 cm.
 À droite, le bois gravé paru dans le *Musée Dantan*, 1839.

Avec le buste et le portrait gravé de Louis Jacques Mandé Daguerre, Jean-Pierre Dantan célèbre l'homme de théâtre, le décorateur et le peintre, l'inventeur de ce *merveilleux* Diorama qui produit alors, boulevard du Temple, « une illusion si parfaite que le spectateur, en présence d'une simple toile entièrement unie, se croit cependant transporté dans les lieux que le tableau présente »³.

Confronté à un vaste espace pictural – paysage, scène historique ou religieuse – le public du Diorama disposait d'une vision d'ensemble, totale, laquelle, s'imposant à notre regard contemporain, questionne la communion entre corps et œuvre et, ce faisant, interroge la place du spectateur.

Edités en 1839, ces portraits marquent un moment clé dans la vie de Daguerre. Ayant perpétué les expériences de Niepce, son associé défunt, l'artiste, mu en scientifique, parvient à fixer des images sur des plaques sensibilisées à l'iodure d'argent. Alors que le Diorama entretient l'illusion du trompe-l'œil pictural en utilisant la lumière par transparence, la photographie agit de manière

3. Biographie de Daguerre dans *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque*, Paris, H. Delloye, 1839.

plus directe en impressionnant la surface sensible de l’empreinte du réel. « Art nouveau dans une vieille civilisation » selon Gay-Lussac, le daguerréotype, entre planéité et frontalité, s’impose comme le miroir du XIX^e siècle. Restituant une réalité, une nature, une vérité qui posent questions, le spectateur s’y réfléchissait dans tous les sens du terme.

En 1839, l’homme dut faire face à une dure réalité. Profane contre sacré, raison contre passion, du théologien au poète, nombreux furent ceux qui vécurent la divulgation du daguerréotype comme la ruine du monde sensible au travers des penchants matérialistes du scientisme. Ne pouvant tout résoudre, ne pouvant expliquer les mystères de la métaphysique, délaissant le monde spirituel, produisant de manière impersonnelle des généralités en noyant l’individu dans une uniformité toute théorique, la science enfantait de l’amoralité photographique : sous le couvert de fins pratiques, le daguerréotype semblait vouloir ni plus ni moins remplacer le génie et paraissait ainsi mettre fin à toute *création*⁴.

Parmi les textes maintes fois cités figure l’article du *Leipziger Anzeiger*⁵, lequel compare l’invention de Daguerre à une « méprisable escroquerie parisienne » :

« Fixer des images fugitives de miroir n’est pas seulement impossible, mais le simple désir de le faire est un sacrilège. L’homme a été créé à l’image de Dieu et l’image de Dieu ne peut être reproduite par une machine humaine. [...] L’homme qui conçoit une telle chose doit se croire lui-même plus habile que le Créateur de l’Univers. Jusqu’ici Dieu a magnanimement toléré le miroir dans la création, lequel miroir est un jouet frivole du Diable. Il a montré sa tolérance en ce que les femmes, plus spécialement, peuvent lire sur la glace du miroir leur propre sottise et vanité. Depuis des milliers d’années, Dieu ne permit jamais à l’image de l’homme de rester éternellement fixée sur un miroir ; pouvons-nous penser que ce même Dieu devienne soudainement déloyal à ses éternels principes, en permettant à un Français de Paris de mettre au monde une invention de la plus diabolique espèce ? Si chaque visage peut être livré et admiré à bon compte par douzaines, l’homme deviendra méchant, superficiel et vain. »⁶

Questionnant l’omniprésence divine, l’incarnation, l’ubiquité, la machine daguerrienne faisait peur. Comme l’avvers et le revers d’une même médaille, le XIX^e siècle s’y illustrait entre science et croyance, et deux miroirs sem-

4. Voir ici Éric Michaud, *Daguerre, un Prométhée chrétien*, in. *Études photographiques*, n°2. Paris, Société française de photographie, mai 1997, p. 44-59.

5. La datation de ce texte est incertaine, vers 1839-1840 semble-t-il. Cité par Max Dauthendey dans *Der Geist meines Vaters* (Munich, A. Langen, 1912, p. 61), repris en 1931 par Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, *Œuvres*, tome II, Folio « essais », Paris, Gallimard, 2000, p. 297. Pour la quasi intégralité de ce texte, voir aussi Heinz Gebhardt, *Königlich Bayerische Photographie 1838-1918*, München, Lanterna magica, 1978, p. 26-27.

6. Traduction proposée dans *Positif : revue de cinéma*, n° 1 à 15, mai 1952-novembre 1955, reproduction en fac-similé, Paris, J.-M. Place, 1997.

blaient s'y confronter, l'un trompeur, l'autre sans tache. De l'artifice du Diorama au trop plein d'exactitude que dispensait son procédé photographique, Daguerre était passé d'un art de l'illusion à l'illusion du réel.

Remplaçant l'original par sa copie, arrêtant le temps en maintenant le portraituré dans l'illusion d'une vie perpétuelle, quasi spectrale, le daguerréotype pouvait faire l'objet d'un vaste débat, premier acte du procès intenté à la vérité photographique.

Si l'épisode daguerrien semblait pour certains rompre les liens unissant depuis des siècles la pensée théologique aux images, il ne faudra qu'un demi-siècle pour que le propos s'inverse et que le scientisme matérialise le plus important phénomène spirituel. Le 28 mai 1898, opérant de nuit dans la cathédrale de Turin, Secondo Pia prend plusieurs clichés du suaire de Turin. Au développement, comme pour révéler le nom de Véronique (*vera icona*, « vraie image »), le corps du Christ apparaît positivement sur le négatif. L'instant est magique car l'image latente de la passion est révélée par la raison. Pia, avocat et maire de sa ville, joue non seulement un rôle de premier plan en ouvrant le dossier portant sur l'authentification scientifique du suaire, mais révèle par son intermédiaire le statut ontologique de la photographie, que celui-ci touche au processus chimique de l'empreinte corporelle ou à la révélation, par l'image, de son aura théologique.

Science et croyance, dès lors, cette polémique en révèle une autre car au religieux fait pendant le poète. Gérard de Nerval, pour qui le daguerréotype est un « instrument de patience qui s'adresse aux esprits fatigués, et qui détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité »⁷, nous renvoie au regard primitif porté sur cet objet mémoriel : une surface où « tout s'y grave pour l'éternité, avec la fidélité d'un miroir »⁸, où « la nature se reflète dans toute sa vérité naïve et un peu triste »⁹.

C'est certes un « miroir magique », mais « fatal et passif »¹⁰, dont le rôle se borne à la copie. En somme, s'il se révèle être le « reproducteur acharné » du réel¹¹, le daguerréotype en est moins le miroir que la trace. En tant qu'image, il entretient une relation ambiguë à l'art car s'il permet, telle la gravure, de faire connaître l'original en d'autres lieux, il livre surtout « une vérité inimitable que ni le pinceau du plus habile peintre, ni le burin du plus adroit graveur, ni même l'art du plus ingénieux graphe sur papier ou sur verre ne sauraient atteindre »¹².

Remettant ainsi en cause le statut de l'artiste, le procédé doit faire face à de nombreuses objections. Eugène Delacroix, pour qui le daguerréotype

7. Gérard de Nerval, *Les nuits d'octobre*, in *La Bohème galante*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 191.

8. Frédéric Goupil-Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Bruxelles et Leipzig, C. Muquardt, 1844, tome II, p. 22.

9. Jules Janin, « M. Daguerre », in *L'Artiste*, 2^e série, tome III, onzième livraison, 1839, p. 181.

10. Théophile Thoré, *Lettre à Béranger*, in *Le Salon de 1845*, Paris, Alliance des arts, 1845, p. XVII.

11. Jules Janin, « Le daguerréotype (*sic*) », in *Les catacombes*, Paris, Werdet, 1839, p. 115.

12. Nestor Urbain, « Exposition universelle. Daguerréotypie », *Le Propagateur*, 24 juillet 1855.

n'est qu'un « reflet du réel », une « copie, fausse en quelque sorte à force d'être exacte », n'accepte pas le compromis : le daguerréotype n'est pas le tableau, « dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit, et non la science qui parle à la science »¹³.

D'où le daguerréotype perçu comme un « miroir de la nature », mais s'opposant fermement au « crayon de la nature » que se proposait d'être le procédé de Henry Fox Talbot : le tirage sur papier d'un négatif à la texture fibreuse, lequel n'était pas sans rappeler l'art du dessin ou de l'estampe.



Daguerréotypiste anonyme,
Portrait d'homme accoudé à une table de chevet.
Daguerréotype circulaire faisant office de miroir de poudrier.
Diamètre 6,3 cm, vers 1840-1845 (collection de l'auteur)

Voici maintenant un daguerréotype figurant le portrait d'un homme derrière lequel a été tendu un drap blanc destiné à accentuer sa silhouette tout en captant les rayons du soleil.

Cette figure prend place dans un poudrier et fait office de miroir ; objet sentimental, l'être aimé y semble pétrifié. S'il porte aujourd'hui le deuil de son reflet, ce portrait questionne toujours cette permanence du moi, cette conscience d'un temps où la projection de l'être aimant sur l'être aimé se fait doublement contemplative : se voir dans l'autre et du même coup lui faire le don de soi.

S'il n'appartint assurément pas à Narcisse, esclave de son image, ce miroir réactualise le mythe portant sur l'origine de la peinture comme ombre portée du photographique. Sorte d'esthétique du crépusculaire, pour Pline la pein-

13. Cité par Jean Sagne, dans *Eugène Delacroix — Prestige de la photographie*, n° 9, Paris, avril 1980, p. 84-85.

ture naît du désir de cerner la silhouette de l'être aimé sur le point de disparaître. Selon Paul Jay, si cet acte avait pour but de « conjurer la séparation et l'absence »¹⁴, commémoration et création s'y trouvent intimement mêlées, enfantant simultanément de la peinture, de la sculpture et de la photographie. Butadès de Sicyone est potier, matérialisant dans l'argile la silhouette dessinée par sa fille « l'amoureux devient ombre, puis terre, puis pierre... et enfin statue! »¹⁵. Tout se passe, écrit Jay, « comme si la photographie s'insinuait au moment de la dislocation d'un couple. Simulacre saisi pour retenir l'être aimé qui est, d'une certaine manière, son propre reflet : la photographie est tentative d'amour. N'en doutons pas, Pygmalion serait aujourd'hui photographe. »¹⁶

Si la photographie exprime à la perfection ce qui *a été*, qu'elle semble donner vie au modèle, l'animer même, elle demeure toutefois une image, une ressemblance séduisante. Exit Pygmalion et réapparition de Narcisse. Avec le daguerréotype, son point de vue, c'est toujours et encore le nôtre, celui du spectateur qui, s'il peut ici rejoindre celui du photographe, doit faire des choix : s'y voir, ou mieux, tenter d'échapper à lui même. Le but ? Interpréter. Impliquant l'écrivain et son lecteur, ce verbe se conjugue forcément au pluriel, il faut donc tenter d'atteindre une justesse interprétative, laquelle demeure dans la méthode, sorte d'entonnoir ascétique où le culte de la métaphore ne semble pas avoir sa place.

Antoine Bertier, nous dit son biographe, fut tout ensemble, « un économiste, un agronome, un politique, un esprit positif et cultivé, un homme pratique et un homme du monde accompli »¹⁷. Son portrait nous aide-t-il à retracer sa vie, à reconsidérer son œuvre ? Non, à moins que nous puissions narrer l'histoire de son regard. Sur un plan iconographique, sa vie s'étend de 1761, date à laquelle Jean-Jacques Rousseau publie *La Nouvelle Héloïse*, à 1854, lorsque John Ruskin donne les premiers daguerréotypes du Mont Blanc et de l'Aiguille.

Antoine Bertier est passé devant la chambre daguerrienne, laquelle nous a transmis avec exactitude le regard d'un homme ayant vu le siècle de Louis XV. Mort à l'âge de quatre-vingt treize ans, il est donc « l'homme qui a vu l'homme » et il me plaît de voir en son regard une fenêtre sur l'Histoire, une source de l'existence autant qu'une limite. À vrai dire, j'aimerais pouvoir admirer le premier daguerréotype d'un centenaire et à travers lui le premier homme du siècle des Lumières à avoir vu, d'un regard vierge, la première photographie. D'ailleurs, ne pourrait-il pas s'agir d'une femme qui aurait vu naître cette nouvelle culture visuelle ?

14. Paul Jay, *Les conserves de Nicéphore : essai sur la nécessité d'inventer la photographie*, Chalon-sur-Saône, Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, 1992, p. 43.

15. *Idem*.

16. *Ibidem*, p. 186.

17. Camille Viox, *Vie de Antoine Bertier, de Roville*. Paris, Schulz et fils, 1875, p. 3.



Daguerréotypiste anonyme.
Portrait d'Antoine Bertier
(24 septembre 1761 –
4 décembre 1854)
Daguerréotype quart de
plaque, 10,5 X 8 cm,
Poinçon du planeur
parisien Henry Beaud,
c. 1852 – 1854
(collection Nicolas
Devigne)

Dans l'attente de pouvoir repousser la limite que constitue ce portrait, entre raison et sentiment, l'immédiateté brutale à laquelle me confronte le regard d'Antoine Bertier m'instruit et m'émeut. Par le daguerriotype s'exprime le triomphe du bitume de Judée. Inaugurant la lumineuse aventure de Niepce, cette matière *momifiante* marque du même coup un certain déclin dans la peinture du XIX^e siècle, l'obscurcissant à tel point qu'elle fait aujourd'hui de nous des aveugles.

*Nicolas Devigne est maître de conférences
en arts plastiques à l'Université de Valenciennes*