



Études photographiques

12 | novembre 2002

L'« âge d'or » revisité/Alentours de Bayard

Calotypomanie

Guide du gourmet en photographie historique

Abigail Solomon-Godeau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/316>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 4-36

ISBN : 2-911961-12-9

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Abigail Solomon-Godeau, « Calotypomanie », *Études photographiques* [En ligne], 12 | novembre 2002, mis en ligne le , consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/316>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Calotypomanie

Guide du gourmet en photographie historique

Abigail Solomon-Godeau

Selon la pratique traditionnelle, le butin fait partie du cortège triomphal.

C'est ce qu'on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouveront en l'historien matérialiste un spectateur distancié. Lui, en songeant à la provenance de cet héritage, ne pourra se défendre d'un frisson.

Walter Benjamin, "Sur le concept d'histoire".

image La discipline de l'histoire de l'art et son plus récent avatar, l'histoire de la photographie, se différencient de toutes autres approches de la production culturelle (telles que la musicologie, l'histoire de l'architecture, les études littéraires, etc.) par le fait que l'objet étudié a aussi une existence propre en tant que produit dans un système de marché. Ainsi, la recherche érudite si désintéressée soit-elle est inévitablement en relation avec un monde parallèle de collectionneurs et de marchands d'art, d'investisseurs et de spéculateurs. On a pu constater par exemple que la "redécouverte", par les historiens de l'art, des gloires oubliées du luminarisme américain, de l'art de la Restauration des Bourbons ou de l'art anecdotique victorien, a déclenché une foule d'événements. Sont alors parus articles, monographies et ouvrages; des oeuvres, jusque-là cantonnées aux réserves, sont remontées à la lumière; les musées ont accueilli maintes expositions; la presse spécialisée a fidèlement rendu compte de ce phénomène ce qui s'est évidemment répercuté sur les activités des collectionneurs, des marchands et des commissaires-priseurs.

image Habituellement, les historiens de l'art sont réputés se tenir à l'écart du monde du marché de l'art. Mais, dans la pratique, il n'est guère aisé, ni même peut-être possible, de maintenir une telle distance. Il est parfaitement admis dans les limites d certaine déontologie qu'un historien de l'art fasse des expertises pour des marchands, qu'il rédige des essais pour des catalogues à la demande de galeries ou de salles des ventes. Qu'il collectionne, dans son domaine de compétence, et à titre privé, des oeuvres d'art (voire qu'il en fasse négoce), ou qu'il joue le rôle de consultant auprès de collectionneurs [p. 5] ou de sociétés privées ne semble nullement condamnable. Mais, si floue que soit la ligne

de démarcation entre l'empyrée de la recherche désintéressée et le vulgaire pré carré du commerce, elle existe bel et bien. En vérité, l'apparition de telles distinctions pratiques a historiquement marqué le passage de l'histoire de l'art au rang d'activité professionnelle reconnue, passage qu'illustre le transfert de ce savoir de la sphère des collections et des bibliothèques privées à celle de l'université et du musée. Ainsi, dans la mesure où l'étude de l'art (ou de la photographie) ne saurait, dans l'état actuel des choses, être complètement dissociée des opérations du marché, une pratique éthiquement responsable requiert pour le moins une connaissance de ces contradictions et quelque conscience des contradictions qu'impliquent ces fluctuations¹. Les historiens de la photographie semblent afficher une candeur virginale face à de telles questions, ce qui correspond parfaitement à leur incapacité à comprendre que l'activité historique se déroule sur un terrain idéologique. Le corollaire qui voudrait que l'histoire de la photographie qui s'écrit aujourd'hui soit dénuée de toute valeur marchande (nonobstant son affirmation d'une esthétique photographique fondée sur une ontologie du médium) est particulièrement remarquable, en un temps où la plupart des historiens de l'art, hormis les conservateurs les plus récalcitrants, s'accordent à reconsidérer de façon critique les valeurs et les programmes promus par leur discipline.

image Au XVIII^e siècle, l'histoire de l'art naît à la confluence de l'esthétique, des goûts de l'antiquaire et du savoir du connaisseur. On peut prêter un visage à la transition entre le cabinet de l'antiquaire et le département moderne d'histoire de l'art: celui de Bernard Berenson. Impresario de la Renaissance italienne (notamment des prétendus primitifs du Quattrocento florentin), collectionneur, connaisseur et marchand, Berenson est, d'une part, concerné par la notion de *Kunstwissenschaft* alors développée par des érudits tels que Giovanni Morelli et lié, d'autre part, au commerce de l'art international exercé par lord Joseph Duveen. Dans la mesure où ses fonctions d'historien de l'art et d'acquéreur se chevauchent, le caractère impartial des recherches de Berenson s'en trouvait peut-être inévitablement affecté. Quand certaines de ses attributions ont été révisées, ce fut toujours à la baisse. La célébrité et l'extraordinaire prestige dont a joui Berenson tout au long de sa carrière (familles royales, présidents et stars de cinéma se pressaient à sa villa *I Tatti*) attestent son charisme personnel autant que sa renommée professionnelle. Mais, à l'heure de sa mort en 1959, l'histoire de l'art, en Amérique, avait radicalement changé. Au regard de la formation esthétique qu'il reçut à Harvard (qui se réduisait aux conférences de Charles Eliot Norton), il faut reconnaître que le champ de l'histoire de l'art d'après-guerre s'était modifié du tout au tout². Les apports de la théorie critique moderne, l'influence d'historiens de l'art émigrés de l'Europe occidentale ou orientale, l'importance accrue de l'histoire sociale ou de l'analyse iconographique: tous ces éléments ont contribué à faire de l'histoire de l'art un domaine qui ne reposait plus [p. 6] principalement sur l'attribution, la datation et l'analyse du style. Alors que ces ingrédients demeurent appropriés à la rédaction d'une thèse, une nouvelle génération représentée par les impressionnantes figures de Meyer Shapiro ou d'Erwin Panofsky, aussi dissemblables de par leur caractère que par leurs méthodes a abordé l'histoire de l'art à travers la mise au jour de déterminations culturelles et religieuses propres à chaque lieu, à chaque époque faisant de l'oeuvre d'art le *topos* d'un sens, le champ d'une signification construite (et sujette à variations). De plus, un courant influent de l'histoire de l'art en Europe qu'incarnent des personnalités telles que Max Dvorak, Friedrich Antal et, plus récemment, Arnold Hauser se revendique d'une approche prenant en compte les déterminations économiques, politiques et sociales de la production artistique. Rappelons encore que, dans les années 1930, un historien de l'art qui ne travaillait pas dans le cadre

d'une université constituait une exception aussi rare que l'était, soixante-quinze ans plus tôt, quelqu'un qui aurait, lui, exercé dans ce cadre. L'entreprise de l'historien de l'art, bien loin de la quête de l'amateur érudit, est devenue une carrière professionnalisée (et salariée), qui n'a plus rien de commun avec celle des connaisseurs, ni par ses fins, ni par ses moyens.

image Quoique la racine étymologique du mot "connaisseur" puise à celle du mot "connaissance", on peut affirmer que toutes les formes de "savoir" recherchées par le connaisseur entrent dans les paramètres de l'esthétique, alors que celles auxquelles s'attache l'historien moderne de l'art concernent de plus en plus les diverses significations de l'oeuvre d'art dans la perspective élargie de la culture et de l'histoire. Je n'entends pas ici faire le panégyrique de l'histoire de l'art académique en tant que telle; discipline profondément conservatrice s'intéressant surtout aux artefacts de la grande culture, elle s'avère prédéterminée par des dispositifs plus amples institutionnels comme culturels. En outre, les élans révisionnistes susceptibles de l'affecter proviennent plus souvent de la "droite" que de la "gauche". L'oeuvre de Panofsky, si brillante soit-elle, se résume le plus souvent à un étalage de sources; les nouvelles méthodologies et les approches théoriques (comme le féminisme ou le post-structuralisme) ont tendance à faire passer au second rang de leurs préoccupations l'histoire de l'art, où elles rencontrent davantage de résistances.

image Ces remarques générales sur l'évolution et l'exercice de l'histoire de l'art, ainsi que ma tentative visant à les différencier nettement de l'activité du connaisseur, trouvent leur justification dans l'examen des pratiques les plus sujettes à caution et des contradictions les plus aveuglantes qui président de plus en plus à l'écriture, à l'enseignement et à la présentation de l'histoire de la photographie. Quoique plusieurs critiques, y compris moi-même, aient engagé une âpre controverse à propos de l'esthétisation de l'histoire de la photographie³, force est de reconnaître que le modèle d'histoire de l'art qui y est le plus couramment appliqué est en train de devenir, au sein même de la discipline, de plus en plus discrédité, sinon obsolète⁴. Dans une certaine mesure, la tendance de l'histoire de la photographie [p. 7] à singer une forme de discours académique des plus rétrograde est imputable aux circonstances particulières qui ont propulsé celle-ci au musée comme à l'université, mais sur le mode d'une discipline confidentielle. S'étant hissée de ses origines antiquaires au rang de discipline enseignée à l'université en un laps de temps relativement bref (environ une quinzaine d'années), l'histoire de la photographie affronte d'un coup les pièges grossiers du savoir moderne en histoire de l'art et le caractère fondamental du *connoisseurship* dix-neuviémiste.

image La vogue récente de l'intérêt érudit pour les calotypes français et anglais offre l'occasion rêvée pour un examen détaillé des présupposés, des méthodes et des conséquences inhérentes à cette approche. Entre septembre 1982 et mars 1983, il n'y a pas eu moins de trois expositions majeures: "The Era of French Calotype" à la George Eastman House, dont le commissaire était Janet E. Buerger; "Paper and Light: The Calotype in France and Great Britain, 1839-1870", confiée à Richard Brettell, qui s'est tenue au Museum of Fine Arts de Houston, et fut à l'origine de l'inauguration d'une nouvelle aile consacrée à la photographie à l'Art Institute de Chicago; enfin, "Masterpieces of the French Calotype" au Princeton University Art Museum, exposée en même temps que la collection de photographies historiques et d'ouvrages consacrés à cet art de Robert O. Dougan récemment acquise par le musée. De plus, "The Era of the French Calotype" a donné lieu à la publication d'un catalogue illustré, et l'exposition "Paper and

Light" à un ouvrage éponyme présentant trois essais (par Nancy Keeler, Roy Flukinger, et le dernier dû à Keeler, Brettell et Sydney Kilgorer) précédés d'une introduction de Brettell. Au mois de février 1983, les presses de l'université [p. 8] de Princeton ont publié le somptueux (mais coûteux) *The Art of French Calotype*, cosigné par André Jammes et Eugenia Parry Janis. Enfin, l'exposition de Houston comme celle de Princeton ont entraîné nombre de colloques et de symposiums. Cette mode sépia, pour ainsi dire, est le résultat tangible de toute une série d'activités qui remontent aux années 1970 au moment où l'histoire de la photographie s'est vue définie comme un prolongement de l'histoire de l'art, toutes autres considérations, ou presque, mises à part⁵. Mais avant d'examiner les plus récents fruits de cette histoire de l'art de la photographie, il faut rappeler brièvement le rôle d'André Jammes dans le développement de ce que j'ai appelé ici "calotypomanie": une approche prétendument historique de la photographie du milieu du XIXe siècle, caractérisée par un enthousiasme délirant et une esthétique très fin de siècle.

image Quoique le nom de Berenson ait été associé à celui de Helmut Gernsheim⁶, le parallèle entre Berenson et André Jammes semble bien plus pertinent. De fait, la conception du calotype comme objet d'étude en soi ne serait guère possible sans la considérable influence (et surtout sans la collection) d'André Jammes. Ce qui n'est certes pas un phénomène isolé dans l'historiographie spécialisée: la volumineuse *History of Photography* des Gernsheim est issue de leur propre collection et la *History of Photography* de Beaumont Newhall est dérivée de celle du Museum of Modern Art⁷. De telles pratiques posent un problème évident, même si l'on fait abstraction, pour l'instant, de tout principe de méthodologie: à savoir que toute histoire écrite à partir d'une collection personnelle reflétera inévitablement les préjugés, les préférences et les omissions imputables à son propriétaire; les histoires écrites à partir d'un fonds institutionnel seront porteuses des mêmes types de biais. Tout comme l'*Histoire de la photographie*, classique, de Raymond Lécuyer ne vaut guère que pour les travaux français de la seconde moitié du XIXe siècle, l'ouvrage des Gernsheim et, dans une moindre mesure, celui de Newhall ne traitent que superficiellement de la production française (la collection des Gernsheim était principalement d'origine britannique). La photographie italienne, espagnole ou allemande, si l'on en juge par les documents accessibles, n'a quasiment jamais existé.

image La singularité d'André Jammes (qui fait qu'en l'évoquant, on pense à Berenson) tient à ce qu'il s'est spécialisé contrairement à Eder, Pottonnée, Lécuyer, Newhall, Gernsheim dans une période particulière, par ses activités de collectionneur et d'auteur, et qu'il s'est attaché à comprendre et à diffuser son savoir en termes de *connoisseurship*. L'attention privilégiée que l'un comme l'autre accordaient aux "primitifs", dont la production renvoie à la notion d'un âge d'or, mérite aussi d'être signalée⁸.

image Entamée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la collection d'André Jammes s'est constituée tout au long d'une période d'une trentaine d'années. Comme son frère Paul, libraire en livres anciens, Jammes exerce à la librairie Paul Jammes à Paris, dans le VIe arrondissement. Depuis la fin des années 1950, il a publié nombre de monographies, ouvrages et articles; il a aussi eu le privilège d'écrire l'introduction du [p. 9] catalogue (sa femme Marie-Thérèse se chargeant de la rédaction des entrées) de la première enchère au cours de laquelle des photographies furent présentées en tant qu'oeuvres d'art plutôt que comme objets destinés à des antiquaires⁹. Jammes a également traduit en français l'*Histoire de la photographie* de Beaumont Newhall. Au contraire de la plupart des collectionneurs américains contemporains de photographies du XIXe siècle, Jammes ne

s'est jamais contenté d'amasser des tombereaux de matériau et d'attirer l'attention des conservateurs et des marchands¹⁰. Bien au contraire, il s'est résolument fait l'avocat d'une certaine vision de la photographie française pendant le Second Empire, non seulement en publiant à compte d'auteur des monographies (*Charles Nègre, 1820-1880*, en 1963, et *Gustave Viaud, photographe de Tahiti 1859*, en 1965), mais aussi en organisant des expositions à partir de sa propre collection ou en la prêtant généreusement pour d'autres manifestations.

image C'est toutefois en Amérique que l'influence de Jammes s'est fait le plus sentir. L'exposition "French Primitive Photography" de 1969 au Philadelphia Museum of Art, organisée avec l'aide de Michael Hoffman (éditeur de *Aperture*), et le catalogue éponyme, qui comprend des essais de Minor White, de Robert Sobieszek et de Jammes, ont largement contribué à faire connaître à toute une génération d'historiens de l'art et de la photographie américains les œuvres des premiers photographes français. En 1977, l'exposition "The First Century of Photography: Niépce to Atget", entièrement consacrée à des éléments de la collection de Jammes, a été présentée à l'Art Institute of Chicago, accompagnée d'un catalogue illustré. La toute dernière exposition du Princeton Museum, aussi largement organisée autour de la collection de Jammes, constitue ainsi la troisième manifestation d'importance toute ou en partie tirée de cette même source qui représente, il va sans dire, le plus grand ensemble de photographies anglaises et françaises du milieu du XIXe siècle en mains privées. Cette collection exceptionnelle, de surcroît, a sans cesse été perfectionnée, restructurée et agrandie, non dans le seul souci de la quantité, mais de façon à apporter la démonstration de la thèse de Jammes selon laquelle la photographie des "primitifs" français (et, dans une moindre mesure, anglais) pouvait être collectivement subsumée sous un discours esthétique [p. 10] articulé par les concepts de maître, chef-d'œuvre, œuvre, style, école et influence. Ce langage, qui est aussi celui de Berenson celui de la *Kunstwissenschaft* convient parfaitement à l'entreprise d'un collectionneur d'œuvres d'art. Le fait que ces catégories poussiéreuses s'appliquent à des photographies plutôt qu'à des gravures, des dessins ou des tableaux de maître constitue la seule différence notable.

image De façon générale, je ne trouve rien à redire aux activités d'André Jammes, qu'elles relèvent de son rôle de collectionneur, de conservateur, ou même de militant pour une esthétique de la photographie "primitive". Il a sauvé pour la postérité des centaines, voire des milliers d'images qui, sans lui, auraient été perdues; son zèle à exposer sa collection confine au service d'utilité publique; ses monographies et autres publications sont autant de précieuses sources d'information. On ne peut qu'espérer que son immense collection soit transmise à une bibliothèque ou à un musée français, car, on ne le sait que trop, les collections détenues par des personnes (ou des sociétés) privées (là où se concentrent, progressivement, la plupart des photographies anciennes qui ne sont pas déjà acquises par des musées ou des bibliothèques¹¹) [p. 11] ne sont pas aisément mises à la disposition des chercheurs, et encore moins accessibles aux simples curieux¹².

image Le problème naît de l'importance et de la nature même de l'influence de Jammes sur la connaissance érudite dans le domaine photographique. Cette influence, bien sûr, est un symptôme bien plus qu'une cause de la construction et de la ratification idéologique de la "photographie en tant qu'art moderne". En témoigne, par exemple, cet extrait de l'introduction de David Travis au catalogue de l'exposition *The First Century of Photography: Niépce to Atget* (Travis est, par ailleurs, conservateur du département Photographie de l'Art Institute de Chicago):

image "S'il suffit d'un seul génie pour qu'un médium soit digne d'être étudié, on peut aisément soutenir que le génie d'Atget, celui de Cameron, de Nadar ou de Charles Szathmari, ce personnage obscur, est amplement suffisant. Mais connaître l'un de ces photographes ne constitue qu'un début. Un examen plus fouillé révélera que si le génie de la photographie a guidé certains photographes, il a aussi, chemin faisant, accompli de brèves mais merveilleuses visites. Sans doute, ces visites sont bien plus nombreuses, bien plus éparpillées que ce qu'il nous est donné de savoir aujourd'hui¹³."

image Justifier l'étude de la photographie par ses soi-disants "génies" récemment proclamés c'est recourir à une notion d'une telle absurdité qu'elle est difficile à balayer d'un revers de main. Il suffit de dire qu'à peine vingt ans après l'invention du médium le critique français Philippe Burty remarquait que "la photographie couvre le monde entier de ses produits". Les visitations du génie de la photographie participent d'une notion fantaisiste qui n'est pas sans rapport avec la nécessité de justifier la présence de la photographie au musée ou le besoin manifeste de parer le plus omniprésent des systèmes de vision des qualités de rareté, de personnalité, d'aura. Pour autant que le musée doive rationaliser ses acquisitions et ses expositions, la foi aveugle de Travis en l'itinérante muse de la photographie est, en certaine manière, une croyance nécessaire inhérente à sa fonction.

image Mais s'il n'est pas surprenant d'entendre des conservateurs de musée réciter comme un mantra la familière litanie de génies, de style et d'oeuvre, il est plus difficile d'admettre que des historiens de l'art rallient des collectionneurs pour corroborer et étayer un argument directement issu de la nature et du contenu d'un ensemble de possessions, lequel est censé administrer la preuve de ce qui, déjà, préside à sa constitution. Ainsi, si l'on peut dire que *The Art of French Calotype* par Jammes et l'historienne de l'art Eugenia Parry Janis représente la somme des activités de Jammes, il n'en est pas pour autant un travail d'érudit, mais plutôt une pédante entreprise de relations publiques, une glose empesée mettant en lumière la sensibilité patricienne de Jammes doublée d'un exercice délicat ès gourmandises photographiques.

image Si *The Art of French Calotype* n'était qu'un ouvrage mauvais ou superficiel de plus, il ne mériterait pas qu'on lui accorde davantage d'attention; nombreux sont les livres assez mauvais ou [p. 13] trop superficiels qui, éphémères, tombent d'eux-mêmes dans l'oubli. Mais *The Art of French Calotype* avec son imprimatur d'une presse universitaire, parce qu'il bénéficie de soutiens influents, et dans la mesure où il est appelé à légitimer insidieusement l'implacable transformation en produit de marché de la photographie du XIXe siècle, ne doit pas être traité à la légère. Fruit de la collaboration d'un collectionneur de première importance et d'une historienne de l'art reconnue (à ma connaissance, il n'y eut aucune autre collaboration de ce type dans l'histoire de l'art moderne), il expose en plein jour les forces en présence qui déterminent la nouvelle histoire de la photographie.

image La thèse centrale de *The Art of French Calotype* est, à vrai dire, celle de Jammes lui-même. Si elle a évolué à mesure que celui-ci publiait articles et monographies, elle était déjà parfaitement structurée lors de l'exposition et de la publication du catalogue associé "Die Kalotypie in Frankreich" (1966), puis réaffirmée dans l'essai intitulé *Alfred-Nicolas Normand et l'art du calotype*. En gros, son argument se résume à ces grandes lignes: quoique le calotype (procédé photographique négatif-positif recourant à un négatif papier puis à une impression ou un développement sur divers types de papier) ait été inventé par Talbot peu de temps après la divulgation du daguerréotype en France (1839), c'est surtout en ce dernier pays qu'il a été utilisé, et qu'il a connu son accomplissement esthétique le

plus achevé. En Angleterre, à cause des restrictions à l'usage de son brevet que Talbot est parvenu à imposer, l'exploitation de son procédé est demeurée relativement limitée. En France, toutefois, plusieurs petites améliorations techniques apportées par les expérimentateurs locaux (notamment Blanquart-Évrard et Le Gray) ont permis aux tribunaux français de juger que les calotypistes de leur pays n'employaient pas le procédé de Talbot. Ainsi, le calotype a joui en France d'un patronage officiel enthousiaste (les missions photographiques de 1851, puis diverses commandes gouvernementales ou impériale), et, de surcroît, a été copieusement employé dans des contextes expéditionnaires ou touristiques outre-mer (par Du Camp, Salzmann, de Clercq, etc.). Qui plus est (c'est du moins ce que souligne cet argument), le calotype constituait une *esthétique* unifiée de la photographie. Les principaux praticiens de cet art sont ainsi considérés comme une race distincte de celle des entrepreneurs des boulevards, fussent-ils des Nadar, Disdéri, ou Mayer et Pierson. Les qualités plus douces, permettant plus de détails, jugées plus "picturales" du négatif papier le recommandaient aux artistes et aux esthètes. Les adeptes du calotype, des amateurs pour la plupart d'entre eux (dont Jammes situe le règne entre 1850 et 1860), constituaient ainsi un échantillon d'officiels, de savants, littérateurs, expérimentateurs et autres dilettantes du Second Empire. Jammes a pour eux ces mots: "Ces "happy few" qui pratiquent la photographie sur papier forment un groupe homogène dont les structures se décalquent sur la société artistique du temps¹⁴."

image Prenant ce schéma comme point de [p. 13] départ, Janis a passé ces huit dernières années à étayer, broder, entrer dans le détail et à délayer cette hypothèse. *Grosso modo*, elle s'est appliquée à démontrer que "les photographes qui avaient opté pour le travail sur papier, partageant une même idéologie visuelle, constituaient une sorte de première école photographique¹⁵". Aux commandes de la grosse artillerie de l'exégèse en histoire de l'art, Janis déniche une filiation picturale à la production française de calotypes représentée (entre autres) par la "manière noire" de la lithographie romantique, la tradition pittoresque et les lithographies paysagères, architecturales ou topographiques tirées de l'ouvrage en vingt-deux volumes de Charles Nodier et du baron Taylor *Voyages pittoresques et romantiques dans la France ancienne (1820-1878)*¹⁶. L'esthétique supposée du calotype est alors rattachée à la poussiéreuse théorie wölfflinienne de la ligne contre la forme, du classique opposé au romantique, le "classique" étant en l'occurrence le collodion ou l'albumine sur verre, et le "romantique" le médium "pictural" du calotype¹⁷.

image Ayant dès lors établi la généalogie stylistique des arts graphiques, Janis s'emploie à relier les calotypistes à l'évolution des arts sous le Second Empire et parvient même, à cet effet, à recruter le réalisme radical et politique de Courbet. Enfin, pour bien montrer sa compréhension du *Zeitgeist* dans lequel vivaient et travaillaient les calotypistes (il faut noter ici la quasi-inexistence de toute prise en compte des profonds bouleversements sociaux, des immenses transformations économiques et industrielles qui ont affecté l'époque), Janis larde son texte de références à Victor Hugo (on y retrouve assez fréquemment l'adjectif "hugolien") et va jusqu'à diviser en deux parties: "The Shadows" et "The Light" l'essai qui constitue l'introduction à son livre, en hommage au recueil de poésie *Les Rayons et les Ombres*¹⁸. De même, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert est servie à toutes les sauces, qu'il s'agisse d'établir le coût relatif d'un calotype (huit francs, alors que le déjeuner d'un étudiant coûte 43 sous, prix que payait Frédéric Moreau), ou de fournir la description d'une promenade en forêt de Fontainebleau, que Janis cite à l'occasion [p. 14] du commentaire stylistique d'un calotype de Gustave Le Gray.

image Janis peut tirer profit de ses références littéraires, là n'est pas la question. Mais, parce qu'elle ignore ce que signifient les oeuvres qu'elle cite, ou pire, se méprend totalement sur leur sens, celles-ci finissent par fonctionner comme autant de remplissages de circonstance propres à alimenter la nostalgie de l'historienne pour ces romantiques "rêveurs et visionnaires" qu'elle croit voir chez les calotypistes. Prenons, par exemple, *L'Éducation sentimentale*: disséquant cruellement la banqueroute du romantisme de deuxième génération du Second Empire, le roman contredit en tous points cette image d'un "âge d'or" que Jammes et Janis veulent donner de l'époque du calotype¹⁹. Le barbouilleur Pellerin, personnage qui, au long du roman de Flaubert, rebondit de style en style et de carrière en carrière, répond sans doute davantage, du point de vue descriptif, à ce qu'était un photographe du Second Empire que ne le font ces esthètes héroïques que Janis prétend avoir retrouvés ("Pellerin, après avoir donné dans le fouriérisme, l'homéopathie, les tables tournantes, l'art gothique et la peinture humanitaire, était devenu photographe; et sur toutes les murailles de Paris, on le voyait représenté en habit noir avec un corps minuscule et une grosse tête²⁰").

image L'usage irréfléchi qui est fait de Hugo et de Flaubert n'est qu'un détail dans *The Art of French Calotype*. Il est néanmoins [p. 15] révélateur d'une grave faille de cet ouvrage : une totale absence de distance critique, d'analyse (en dépit de la "stylistique", de l'"esthétique"), ou de contextualisation historique. Après avoir assidûment compulsé chaque exemplaire de *La Lumière*, chaque article concernant la photographie écrit par des critiques contemporains, tels que Francis Wey ou Ernest Lacan, médité sur des dictionnaires biographiques, et lu tous les *Bulletins de la Société française de photographie*, Janis se contente de paraphraser, de citer ou de récapituler tout cela, le plus souvent sous forme d'adaptations de la théorie académique de l'art, soigneusement reformulée, puis appliquée à la photographie. Alors que l'ordre du jour commun à tous ces premiers lobbyistes se révèle être une prémonition pertinente des pratiques actuelles (tout comme l'insistance à soutenir que la subjectivité photographique est la pierre angulaire de tout débat sur l'art de la photographie, qu'il s'agisse de celle du Second Empire ou de la Photo-Sécession), Janis brandit ces textes, revues et traités, etc., comme autant de preuves d'une théorie esthétique aboutie non seulement de la photographie, mais précisément de la photographie sur papier. Ainsi, la théorie des sacrifices de Gustave Le Gray dont Janis fait tant de cas est-elle proférée comme la preuve d'une esthétique de la photographie profondément élaborée, alors que son principal élément la subordination du détail externe au profit de l'effet pictural global est celui d'une théorie académique de l'art, qui remonte pour le moins aux *Discours* de sir Joshua Reynolds. En tant que tel, il aurait dû être parfaitement connu d'un peintre académique tel que Le Gray (ou Charles Nègre, Henri Le Secq ou Roger Fenton, enfin de tous ceux qui étaient passés par l'atelier de Paul Delaroche²¹).

image La principale revendication de "The Art of Calotype" comme, en fait, de "Paper and Light", des expositions de Chicago et de Princeton, et de la plupart des conférences associées est l'affirmation qu'il existe réellement quelque chose que l'on peut appeler "esthétique du calotype". Cette proposition est loin d'être aussi irréfutable que ne le pensent ses partisans. Quoiqu'il y ait nombre de paragraphes, de pages, et de chapitres dévolus aux panégyriques des propriétés formelles du calotype (couleur, gamme tonale, clair-obscur, etc.), il est autant d'arguments qui peuvent leur être opposés.

image Pour commencer par le plus évident, le calotype n'était pas une technologie rigidement codifiée, mais, au contraire, comprenait tout un éventail de variations et

d'expérimentations individuelles concernant la préparation des négatifs, des papiers utilisés, les produits chimiques, le développement et l'impression. Ce fait est reconnu par tous et sert fréquemment à étayer la thèse d'un choix esthétique (comment en serait-il autrement!). Selon moi, c'est pourtant cette souplesse et la variété des effets qui remettent en cause l'idée d'un cadre esthétique homogène²². Le grain doux et ombré, caractéristique, par exemple, des portraits du milieu des années 1840 de Hill et Adamson ou des natures mortes de Le Secq en 1856, ne ressemble guère à l'aspect finement détaillé de "L'abbaye et la ville de Saint-Antoine en Dauphiné" d'Édouard-Denis Baldus (réalisé en 1851, dans le cadre de [p. 16] la commande de la commission des Monuments historiques). Le procédé de Talbot exigeait que l'on dépose l'émulsion photosensible à la surface du négatif papier, mais Blanquart-Évrard avait découvert que l'on obtenait des images plus finement détaillées, moins ligneuses, en imprégnant le support dans la solution. De même, le procédé de Le Gray, demandant que l'on cire le papier avant l'exposition, pouvait être employé afin de produire les effets relativement contrastés du "Saint-Antoine" de Baldus ou du "Un aloès: Pompéi" (1851) d'Alfred-Nicolas Normand, de rendre la surface plus douce, plus sombre, comme celle de la plupart des oeuvres paysagères de Le Gray. Avec l'apparition de papiers positifs à l'albumine (qui fournissaient une surface non poreuse, lisse), on ne pouvait et on ne peut toujours pas distinguer aisément une épreuve tirée d'un négatif papier ciré, à la texture très fine, d'une épreuve qui serait faite à partir d'un négatif au collodion ou à l'albumine²³. De même, quelques-unes des études brumeuses des manoeuvres militaires au camp de Châlons de Le Gray (effectuées à la demande d'une commission impériale en 1858) ressemblent fort à des calotypes mais furent réalisées à partir de négatifs au collodion. Qui plus est, un négatif à l'albumine sur verre était parfaitement susceptible de rendre les sortes d'effets que Janis et consorts décrivent à l'envi comme la caractéristique particulière au calotype c'est le cas de l'"Étude d'une voie forestière" de Louis-Alphonse de Brébisson (ca. 1855).

image En dehors du fait que les qualités picturales du calotype ne se rapportaient pas exclusivement à l'appareil lui-même, une autre question se pose, qui concerne les activités des calotypistes eux-mêmes. Pour une grande part, ceux qui s'étaient engagés professionnellement dans la photographie (les frères Bisson, [p. 18] Charles Marville, Gustave Le Gray, Roger Fenton, Charles Nègre, Édouard-Denis Baldus, entre autres) passaient volontiers du négatif papier aux plaques humides. On ne peut donc en déduire que les négatifs papier étaient utilisés pour "l'art", et le verre uniquement pour les commandes et les travaux utilitaires. Le Gray, par exemple, utilisait le collodion humide pour des marines qu'il voulait artistiques, et Marville photographiait les chefs-d'oeuvre du Louvre sur des négatifs papier. L'imprimerie de Blanquart-Évrard à Loos-lès-Lille produisait des planches individuelles, des albums et des livres illustrés au moyen exclusif de calotypes (mais ces livres donnaient à voir des oeuvres d'art, "L'art chrétien", "Les sept sacrements de Poussin", etc.), autant que des recueils de photographies plus connus comme le *Jérusalem* de Salzman, et les *Égypte*, *Nubie*, et *Palestine et Syrie* de Du Camp. Quelques photographes étaient conscients des qualités pratiques spécifiques à la photographie papier, comme ils connaissaient les avantages dans certains contextes (sa plus grande facilité de manipulation par rapport au verre, sa capacité à être sensibilisé des semaines avant l'exposition, etc.), et ses inconvénients dans d'autres (il fallait, par exemple, un temps d'exposition plus long). Le négatif papier a sans doute été préféré, au point de devenir le médium exclusif de certains photographes amateurs, pour des raisons strictement techniques; mais englober dans cette catégorie tous les photographes

célèbres dont on sait qu'ils ont employé le calotype et déclarer que ce choix était le résultat d'"une idéologie visuelle collective" est une aberration. La seule idéologie visuelle qui soit ici à l'oeuvre est celle de l'historien de l'art²⁴.

image On ferait mieux de se demander pourquoi presque tous ces photographes ont totalement cessé d'exercer [p. 19] vers le début de 1860, si ce n'est plus tôt. Il est tout à fait édifiant, à cet égard, de feuilleter le dictionnaire critique qui figure dans la seconde partie de *The Art of French Calotype* et de comparer les dates de décès des calotypistes à celles de leurs dernières photographies (ou aux dernières mentions contemporaines). Cet étrange aspect de la photographie sur papier durant le Second Empire (dans la mesure où il a été jugé digne de susciter quelque commentaire) est vaguement expliqué, par Jammes dans ses articles et par Janis dans son livre, par (c'est selon) l'hégémonie technologique éventuelle du procédé au collodion humide, par la disparition du public cultivé, éclairé, auquel sles calotypistes, ou par un déclin généralisé du bon goût issu de vulgarités lucratives telles que la carte-de-visite et autres produits d'une photographie commerciale professionnalisée. Ces éléments, bien sûr, se trouvaient déjà dans la thèse de Gisèle Freund dès 1936, *La Photographie en France au XIXe siècle*, et l'on ne peut que constater que cet ouvrage n'a pas été réactualisé depuis un demi-siècle, ce qui en dit long sur l'état des recherches en la matière²⁵.

image Si la soudaine disparition de tous ces photographes (qui ne se sont pas contentés d'abandonner le calotype, mais qui ont pour la plupart purement et simplement arrêté la photographie) est passée relativement inaperçue, c'est peut-être parce qu'elle coupe subtilement l'herbe sous les pieds des tenants de l'hypothèse esthétique. Comme le remarque Rosalind Krauss: "Le concept d'artiste implique plus que la simple paternité des oeuvres. Il suggère aussi que l'on doit passer par un certain nombre d'étapes pour avoir le droit de se revendiquer en tant qu'auteur: le mot *artiste* est en quelque sorte sémantiquement lié à la notion de vocation [α]. Si c'est cela qui doit être présent, totalement ou en partie, dans le mot *artiste*, peut-on alors imaginer être artiste pendant simplement une année²⁶?" Pour le véritable esthète, le vrai croyant, sans nul doute, la réponse serait: "Oui" (il suffit, à ce propos, de consulter l'entrée Maxime Du Camp dans le dictionnaire de Jammes et Janis). Krauss poursuit en remettant en question l'appropriation qu'autorisent les autres écoles d'histoire de l'art des notions de *carrière* et d'*oeuvre*. Et c'est justement sur ces fondements que semble reposer toute la construction d'une esthétique du négatif papier. Qui soutient que les calotypistes étaient en mesure de faire comme bon leur semblait au rythme de leurs tambours apolliniens (parce qu'appartenant à ces "happy few", ils étaient libres de toutes entraves commerciales, en quelque sorte, libres de leurs choix, et nantis par ailleurs de théories esthétiques abouties) devrait s'interroger sur ce prétendu statut d'*auteur* que la plupart d'entre eux ont abandonné alors qu'il leur restait vingt à quarante ans à vivre²⁷.

image Si l'on en croit les documents disponibles, il est bien plus pertinent d'attribuer ces quelques années de succès du calotype à un phénomène de mode ou de tocade plutôt qu'à celui d'un âge d'or mythique d'artistes qui auraient connu un bref élan créatif commun. Le fait que toutes les oeuvres retrouvées soient de bonne qualité ne cache nul mystère: les mauvaises épreuves n'étaient en général pas conservées, et les divers facteurs de survie des calotypes (les commissions institutionnelles, leur parution [p. 21] dans des livres ou des recueils, le répertoire du Dépôt légal de la Bibliothèque nationale, le genre et la nature du sujet représenté, etc.) constituent déjà, en soi, des critères de sélection. On pourrait aussi tenir compte du fait que le calotypiste moyen instruit, cultivé, souvent

pourvu de connaissances en art était à même de produire, à partir d'un sujet donné, des images bien composées, d'une facture élaborée. (N'avons-nous pas récemment rencontré des critiques d'art qui se sont révélés être des photographes vraiment talentueux?) De même que les *gentlemen* du Second Empire, loin d'être analphabètes, avaient une écriture élégante, ils possédaient aussi quelque connaissance de Marcantonio Raimondi ou du Titien. L'abandon de la photographie par des hommes tels que Roger Fenton ou Victor Regnault, tout comme la silencieuse disparition de la scène d'autres praticiens, suggèrent qu'ils sentaient leur chasse gardée patricienne envahie par une photographie qui se généralisait. [p. 21] Ou encore, pour présenter les choses un peu différemment, peut-être l'assimilation de la photographie à tous les domaines du savoir et du discours (comme le souhaitait si ardemment François Arago) leur donnait-elle l'impression fût-ce de façon subliminale d'assister à la naissance d'un monstre digne de Frankenstein? Quelle que soit la raison de cette soudaine faillite de l'ère de l'amateur éclairé, il faut tenir compte du fait que, pendant les heures de gloire de la Société française de photographie ou de la Royal Photographic Society, cet art était fort prisé, on le considérait à la mode, très moderne, "tendance". Ce n'était pas la technique du calotype en soi, mais la photographie d'amateur qui faisait les beaux jours des nantis. C'est précisément la distance que les *gentlemen* de la Société française ou de la Royal Society avaient vis-à-vis de la production de masse, du commerce et des contingences financières qui garantissait leur prestige. Cette attitude mandarinale était appelée à devenir le modèle et le vrai prototype de tout discours futur sur l'art de la photographie. On retrouve cette insistance sur le caractère "amateur" de la photographie d'art, comme condition *sine qua non* de l'art photographique dans la formation du Linked Ring, de la Photo-Sécession, dans les *pronunciamientos* d'Alfred Stieglitz, et dans la canonisation de la photo couleur "non commerciale" de William Eggleston. Si l'on estime nécessaire de faire quelque distinguo dans la photographie du milieu du XIXe siècle, ce doit être en fonction de critères d'utilisation et d'opérateurs, et non selon l'invention laborieuse d'une esthétique imaginaire.

image L'entreprise collective de construction d'une histoire esthétique du calotype met en oeuvre, en plus de l'imposition de méthodologies empruntées à l'histoire de l'art conventionnelle, nombre de stratégies. Comme toute la machinerie d'historisation artistique de l'histoire de la photographie est fondée sur un scénario complexe de passage au crible (quelles images, parmi les milliers qui sont encore conservées, passeront les portes du temple?), le processus de sélection remplace effectivement toute méthode analytique. Or, on peut précisément affirmer des historiens de l'art qui se lancent dans cette aventure qu'on leur a bien mâché le travail, dans la mesure où les André Jammes ou les Phyllis Lambert de notre monde existaient déjà autrefois²⁸. L'exposition "Paper and Light" de Houston et Chicago est un cas tout aussi édifiant. On a proposé en 1978 à Richard Brettell d'organiser une exposition des calotypes anglais issus de la collection de photographies du Humanities Research Center de l'université du Texas à Austin (connue également sous le nom de Gernsheim Collection). Avec un groupe d'étudiants diplômés, Brettell a entrepris un travail de recherche et de préparation, mais a aussi élargi son domaine. Quand, en 1980, on lui offre un poste de conservateur à l'Art Institute de Chicago, l'exposition est reprise par David Travis, mais elle a alors pour thème "Le calotype en soi". Lorsque l'exposition est enfin présentée, environ un quart de son contenu provenait de la collection d'André Jammes, une plus petite part de celle de Phyllis Lambert, un autre [p. 22] quart était issu du fonds de l'Humanities Research Center, et le reste de la National Gallery d'Ottawa, du Science Museum de Londres, et

d'autres petites collections privées. Sans nul doute, l'élargissement du domaine de l'exposition était dû au fait que les calotypes français étaient plus beaux et plus nombreux que les anglais (quoiqu'on y ait présenté des clichés de Talbot, d'Annan et de Hill et Adamson) et que la collection Gernsheim n'était pas jugée à la hauteur des canons esthétiques de la nouvelle histoire de la photographie.

image *The Art of French Calotype*, plus encore que l'exposition "Paper and Light", témoigne du fait que la majeure partie de la recherche habituelle en matière de photographie, aujourd'hui, n'a pas de but plus élevé que celui de rencontrer la ratification du goût des collectionneurs et des marchands, qui (faut-il encore le répéter) confondent le rôle du connaisseur et celui de l'historien. Des huit sources des illustrations présentes dans *The Art of French Calotype*, toutes sauf trois (la Bibliothèque nationale, la Caisse nationale des monuments historiques et la Société française de photographie) émanent des principaux marchands et des grandes collections de France²⁹. Juste en-dessous, on peut lire: "Les oeuvres dont l'origine n'est pas précisée proviennent de collections privées."

image Dans la mesure où le livre annonce en première page qu'il s'agit d'une "collaboration entre un collectionneur français et une historienne de l'art américaine" et que "le travail d'écriture de ce livre a été confié à E. P. Janis", on ne comprend pas très bien pourquoi la moitié des calotypes en provenance de la collection de Jammes ont été dissimulés sous l'appellation évasive "collections privées"³⁰. À vrai dire, il n'y a que le quart des reproductions du livre qui émane de collections privées, bien que le cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale ait une collection bien fournie. Je ne peux que me demander si les presses de l'université de Princeton, ou les auteurs eux-mêmes, se sont jamais souciés de l'apparence, si ce n'est du bien-fondé, d'un ouvrage censé être d'essence universitaire, dont le propos est aussi étroitement lié à la propriété d'un seul et unique collectionneur.

image Les opérations de sélection, comme les canons, servent autant à exclure qu'à inclure, et il ne fait aucun doute que l'esthétique du calotype que l'on revendique est la nôtre, non celle du XIXe siècle. Les exemples des modes les plus kitsch du Second Empire: odalisques vaguement pornographiques, tableaux vivants et autres sont aussi absents de *The Art of French Calotype* que des dernières expositions des musées. Ainsi, alors que la nouvelle construction esthétique englobe des photographies telles que celles des fortifications de terre de la guerre de Crimée de Jean-Charles Langlois qu'elle tient pour art ("Langlois ne se soucie guère des riches textures incrustées que les autres photographes emploient pour remplir leur cadre. La beauté de son oeuvre tient à ses compositions de formes sobres qu'il isole violemment dans un espace sec, sans air³¹"), elle rejette certaines images indubitablement "artistiques" au prétexte que celles-ci ne seraient pas au goût du jour. Je préfère, moi aussi, les reportages rugueux de Langlois aux [p. 23] extravagances kitsch de Moulin, mais ce qui importe ici, c'est le fait que cette construction esthétique particulière ne tient rigoureusement aucun compte des différences entre le discours esthétique du Second Empire et le nôtre. Qui plus est, les commentaires photographiques de critiques tels que Lacan révèlent leur incapacité à effectuer une distinction d'ordre qualitatif entre ce qui, à nos yeux, passe pour du kitsch et ce que l'on tient pour de véritables chefs-d'oeuvre. Tout ceci contribue à démontrer que les tout premiers critiques photographiques se consacraient bien plus à la propagande du médium qu'à la sauvegarde si ce n'est à l'invention de rigoureux critères esthétiques.

image Il est intéressant, à ce propos, de lire un essai tel que celui de Roy Flukinger, l'un des trois textes qui figurent dans l'ouvrage *Paper and Light*, "The Calotype and the Photography Exhibition of the Society of Arts, London, 1852-1853" [Le calotype et l'exposition photographique de la Société des arts, Londres, 1852-1853]. À l'examen de la nature de l'exposition et de ces nombreux contributeurs, Flukinger semble sincèrement abasourdi du nombre de rubriques consacrées à des photographes obscurs, (qui nous sont) inconnus, ou même, pire, à des individus comme Pecquerel (représenté par soixante et une images) alors que ceux que l'on porte aujourd'hui aux nues ne font l'objet que d'une chiche mention, quand ils ne sont pas totalement ignorés. Il va sans dire que si John Szarkowski en avait été le commissaire, l'exposition nous aurait été bien plus accessible. Parce qu'elle se fonde sur des préférences qui sont modernes, l'histoire de l'art de la photographie voit des problèmes là où il n'y en a pas, et reste aveugle à ceux qui se posent vraiment.

image L'incessante quête d'une esthétique au détriment de toute autre considération concernant l'utilisation, les fonctions de la photographie au XIXe siècle et les discours qui s'y rapportent mène inéluctablement à des déformations, à des erreurs, comme à de considérables omissions. À la lecture de l'entrée consacrée à Auguste Salzmann dans [p. 24] *The Art of French Calotype*, j'ai constaté avec surprise que son collaborateur Durheim (qui, Salzmann le précise, est resté en arrière à Jérusalem pour réaliser quelque cinquante des planches de l'ensemble) n'a plus eu la faveur d'être mentionné. C'est à croire que les "happy few" se font encore plus rares quand il s'agit de préserver le statut d'auteur.

image L'esthétisme est une idéologie, quels que soient les fantasmes que nourrissent les historiens de l'art ou ceux de l'art de la photographie. Et il n'est pas vraiment nécessaire d'être un historien matérialiste pour engager une controverse à propos d'une perception de l'activité photographique française au Proche-Orient qui aurait pu être décrite du point de vue du colonialiste de 1850 : "Le voyage en Égypte a perpétué la tradition technique [du calotype] bien au-delà de l'apogée qu'il connut en d'autres lieux. L'intense lumière du soleil égyptien cajole des produits chimiques assoupis, et les monuments imperturbables, silencieux, semblent totalement imperméables aux outrages du temps. Comparé aux changements radicaux qui défigurent Paris, l'éternel calme qui règne à l'ombre d'un sphinx omniscient semble offrir au voyageur français moderne un profond réconfort³²."

image Il va sans dire que l'éternel calme du sphinx n'était pas seulement troublé par les bouleversements dus à l'urbanisation et à la modernisation en Égypte même, mais aussi par les ambitions, intérêts et investissements impériaux concomitants français et anglais, qui allaient même jusqu'à dicter les activités des photographes de ces deux nations. En refusant d'aborder ces sujets en refusant même de reconnaître la simple existence de tels problèmes, *The Art of French Calotype*, nonobstant ses prétentions académiques, [p. 25] ne fonctionne que sur le mode de la connaissance éclairée. Toutefois, Princeton University Press n'a aucune raison d'être fière de laisser passer ce guide du gourmet pour un travail historique sérieux.

image Le monde des historiens de l'art et de la photographie étant un petit cercle où tout le monde se connaît (sans doute en était-il de même de la Société française de photographie au milieu des années 1850), on ne peut s'étonner que des colloques tels que ceux de Houston ou de Princeton se caractérisent par un consensus quasi familial concernant tous les sujets qui fâchent et où rarement se fait entendre une voix discordante. Par son intervention judicieuse et son approche quelque peu plus

conceptuelle du calotype (en témoigne son organisation de "The Era of French Calotype" à la Eastman House), Janet E. Buerger a conféré à la rencontre de Houston un ton plus radical. Maria Morris Hamburg, qui travaillait alors au département photographique du Museum of Modern Art et participait au cycle Atget fit une conférence sur "Le calotype français et le pittoresque". Bien qu'elle soit une spécialiste d'Atget (et qui eût cru, il y a vingt ans, qu'une étudiante en photographie aurait pu ne traiter que la vie et l'oeuvre d'un seul et unique photographe?), sa présence à ce colloque, autant que son sujet, était peut-être en partie due au fait qu'elle était une ancienne élève de Janis. S'appliquant à broder autour de l'assertion de Janis selon laquelle "un négatif papier placé dans une caméra, intrinsèquement, livre du "pittoresque"³³", elle discourait sur les *Voyages pittoresques*, montrant en quoi ils laissent présager la photographie ou lui sont concomitants. Janis, quant à elle, présentait "The Photographic Idealism of Gustave Le Gray" [L'idéalisme photographique de Gustave Le Gray], assénant la théorie des sacrifices et autres aspects de l'esthétique de Le Gray. James Borcoman, conservateur à la National Gallery d'Ottawa, livrait une thèse semblable sur l'*effet pictural*³⁴, et Richard Brettell évoquait l'oeuvre de William Ivins dans le but de parler du calotype en tant que médium pour l'imprimerie³⁵.

image Le colloque de Princeton avait invité Eugenia Parris Janis, André Jammes, Robert Sobieszek, Roger Taylor, Marjorie Munsterburg (une ancienne élève de Janis qui a travaillé pour la collection Lambert/CCA), Françoise Heilbrun (conservatrice de photographie au musée d'Orsay qui, après avoir obtenu ce poste, fut envoyée à Princeton pour épauler Peter Bunnell, lui-même organisateur de la rencontre)³⁶ et Joel Snyder. Inutile de dire qu'il n'y a pas eu de surprises, sauf celle, plutôt plaisante, que nous réserva Robert Taylor avec son intervention consacrée aux vues topographiques anglaises entre 1850 et 1880. Étant donné que, dans la seule Angleterre, et durant la seconde partie du XIXe siècle, il ne se fit pas moins de deux millions de clichés, Taylor n'eut pas à évoquer le pensum de l'esthétique, et fut libre de discourir sur cette industrie de masse, son histoire sociale et sa fonction culturelle. Après Taylor, comme on pouvait s'y attendre, les choses ont mal tourné. Difficile de situer le nadir de l'événement: était-ce la lecture *esthétique* des photographies d'horreurs physiologiques du Dr Hugh Diamond et [p. 26] de Duchenne de Boulogne ("La curiosité de Duchenne de Boulogne, à l'origine purement scientifique, s'oriente elle aussi vers une préoccupation d'ordre esthétique, ou du moins vers la quête d'un effet artistique"), qui montrent des femmes (le plus souvent) enfermées dans des asiles, bardées d'électrodes et d'appareils orthopédiques³⁷, ou l'attaque contre le prétendu camp contextualiste (dont, d'ailleurs, aucun représentant n'était présent)? Tout ce que l'on peut retirer de ce genre de rencontre, c'est la constatation désabusée d'une sorte de loi de Gresham à l'oeuvre. Le problème n'est pas tant que cet *ersatz* d'académisme empêche l'exercice d'une vraie érudition, mais que sous cet empire de l'esthétisme, d'autres points de vue, d'autres approches, d'autres questions ne puissent même plus être évoqués.

image Dans la mesure où une bonne part de l'histoire de la photographie est élaborée dans le contexte du musée, on ne peut que s'attendre à ce que les enjeux historiques tombent dans le cadre (aux deux sens du terme) du discours muséal. Une exposition telle que "Before Photography", présentée en 1981 par Peter Galassi au Museum of Modern Art, avant d'entamer une itinérance, est l'exemple par excellence de la façon dont la muséification de la photographie ne se contente pas de réécrire l'histoire, mais parvient à l'annihiler purement et simplement. Galassi était fondamentalement chargé de fabriquer

une justification académique et érudite aux préférences et à l'appareil critique du département photographique du MoMA. Ainsi, "Before Photography" était conçu pour fournir exactement la thèse qu'exigeait le musée, à savoir que l'histoire de la photographie, ontologiquement, essentiellement, n'est pas un produit de l'art, mais qu'on ne saurait la considérer indépendamment de celui-ci. Que cette proposition, on ne peut plus suspecte (à laquelle on est parvenu, je dois dire, et qui est largement soutenue dans le texte accompagnant l'exposition, grâce à une combinaison de tours de passe-passe, de projections de diapositives, d'omissions et de déformations) ait recueilli les hosannas de la part du plus grand nombre des historiens de la photographie, de certains historiens de l'art et de toute la communauté des marchands et des collectionneurs ne devrait surprendre personne³⁸. Bien entendu, Marjorie Munsterburg a rédigé une glose élogieuse du texte de Galassi dans le *Journal of Visual Communications*, et *Before Photography* s'est accompagné des notes de bas de page dignes de toute publication académique. Des trente-cinq photographies qui font autorité, soigneusement sélectionnées pour illustrer "la syntaxe picturale moderne de perceptions synoptiques, immédiates, et les formes d'une discontinuité insoupçonnée", vingt provenaient des collections de Jammes, Wagstaff, Crane, etc.

image Cependant, malgré l'accumulation d'acquisitions et expositions de photographies au musée, et bien qu'aujourd'hui cet art semble au plus grand nombre y avoir sa place, quelques relents d'une mentalité arriviste persistent. Le design et les installations trop étudiés des diverses expositions en fournissent la preuve. L'éclairage tamisé (de façon à ne pas décolorer les [p. 27] épreuves), les murs de couleur bistre, taupe ou bordeaux, et même (en l'occurrence, lors de l'installation de "Paper and Light") la calligraphie "à l'ancienne" de certains cartels rendent compte des diverses stratégies mises en oeuvre pour créer et diffuser la notion d'une aura qui émanerait du photographique. Les cartels, de même, sont rédigés de façon à promouvoir cette approche quasi mystique de la photographie du XIXe siècle, comme l'atteste pleinement cette déclaration assurée de Brettell à l'exposition "Paper and Light": "Accrochées côte à côte, les images des photographes français et anglais dévoilent un monde unifié, grâce au médium du calotype, un monde de sérénité et de clarté où passé et présent se rejoignent et où les documents visuels se transforment en oeuvres d'art." Il va de soi que les documents ne se transforment pas en oeuvres d'art comme les chrysalides en papillons; ils sont plutôt *condamnés* à devenir oeuvres d'art du fait de désirs et de besoins complexes, intimement liés, propres à une culture qui les appréhende comme elle les consomme. Il faut comprendre que la force génératrice de la nouvelle histoire de la photographie vient précisément de ce que le marché, comme le musée, *exigent* que la photographie soit perçue comme un art.

image Le besoin est si impérieux, la séduction si irrésistible, que même une exposition comme "The Era of the French Calotype" de Janet Buerger, laquelle fit une tentative désabusée pour présenter la photographie du milieu du XIXe siècle un tant soit peu dans son contexte, n'était pas franchement si différente des autres. Alors que le titre aurait permis de tout exposer, des portraits mortuaires à la photographie médicale, scientifique, commerciale voire stéréoscopique, la teneur générale de la sélection était aussi plombée par le goût contemporain en la matière qu'à Princeton ou à Chicago. Buerger, elle aussi, trouve recevable le concept d'esthétique du calotype, et l'absence de ferme engagement, ou bien l'ignorance d'approches alternatives, réduit la portée de ses références au

contexte (ainsi, au-dessus d'un cartel intitulé "Transports", pouvait-on voir les calotypes du port de Dieppe de Le Secq, images qu'il fallait sans doute juger "artistiques").

image Que le musée se sente concerné par la construction d'une histoire de la photographie pose déjà, intrinsèquement, problème. La mission d'un musée est esthétique, et on ne peut raisonnablement espérer qu'une telle institution se mêle d'une sociologie, d'une sémiotique, ou d'une histoire culturelle et sociale de la photographie. Il revient alors aux chercheurs et aux historiens d'élargir l'enquête, de prendre en compte ces aspects, de plus en plus marginalisés, mais néanmoins critiques, de la photographie. Quand les chercheurs acceptent, sans protester, de faire leurs les définitions proposées par l'institution muséale, quand ils pensent que le sens de ces photographies, abordées collectivement ou individuellement, se situe entre des frontières ainsi établies, ils ne font pas oeuvre de chercheurs, mais d'intermédiaires entre le musée et le marché.

image On ne doit pas s'étonner du fait que la dernière photographie du catalogue, [p. 28] *Niépce to Atget*, soit l'oeuvre d'Atget, ou que Eugenia Parry Janis, tout comme John Szarkowski, l'évoque comme une muse de l'art de la photographie. Atget est devenu le véhicule par lequel des morceaux choisis du passé de la photographie peuvent, comme par magie, rencontrer la sensibilité contemporaine de façon à faire naître une tradition unitaire (et mythique). De même, Atget peut être analysé en termes d'histoire de l'art, et décrit comme marqué du sceau indélébile de la *Kunstwissenschaft*: un *Alter-stil*³⁹.

image Les historiens qui promeuvent une histoire de l'art de la photographie à sens unique fonctionnent collectivement comme une pouponnière pour la prochaine génération d'historiens de la photographie. Persuadés que, de toute évidence, les artistes naissent au monde comme des poulets (qu'il suffit d'identifier, de reconnaître et de nommer), ils sont en train de construire une structure parfaitement spécieuse, inconsciente de ses propres prémices. Rien d'étonnant à ce que la seule entreprise fiable, autoritaire, et dépourvue de la moindre contradiction dans ce monde de la calotypomanie soit celle du collectionneur l'homme de toutes les situations.

1 (Traduit de l'anglais par Pierre Camus) [p. 29]

2 "*Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography*" a paru dans *After-image* (été 1983, vol.11, n°1-2), puis a été republié en 1991 dans le recueil *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions and Practices* (Minneapolis, University of Minnesota Press), version à partir de laquelle a été établie la traduction française.[p. 30]

ANNEXES

Notice

Fidèle à une inspiration benjaminienne qui traverse la critique américaine "radicale" de l'après-1975, Abigail Solomon-Godeau a constamment placé le moment présent au coeur de ses essais "sur l'histoire, les institutions et les pratiques photographiques"⁴⁰. L'objet du texte qui précède est la "vague sépia" qui apporta aux Etats-Unis, en 1982-1983, plusieurs expositions, publications et manifestations de grande envergure sur "l'ère" et "l'art" du calotype français. Mais à travers cette petite ironie de l'histoire qu'est la calotypomanie

américaine, se profile un contexte plus large que la critique ramène à deux faits: le "boom" muséal et spéculatif qui à partir de 1975 transforma la photographie en nouvelle frontière du marché américain de l'art, et "l'ascension culturelle et politique de la droite" qui l'accompagna⁴¹. Cette conjoncture vit l'émergence d'un establishment photographique grandes collections institutionnelles, consolidation d'une échelle des valeurs et des pouvoirs mais aussi, de manière typiquement américaine, d'une déconstruction virulente et quasi simultanée de la nouvelle orthodoxie, entreprise explicitement politique qui fut portée par des revues comme *Art Journal*, *Afterimage*, et surtout *October*⁴². Vingt ans après sa parution, ce texte a gardé non seulement toute sa vigueur critique, mais aussi, selon l'expression consacrée, toute son actualité, par quoi il faut entendre que l'actualité des eighties américaines résonne de manière troublante dans les années 2000 en France.

François Brunet

NOTES

1. Je suis redevable à Linda Nochlin pour ces remarques concernant l'éthique de l'histoire de l'art.
2. Erwin Panofsky dépeint l'évolution de l'histoire de l'art depuis la *Geschichte der Kunst des Altertums* de Winckelmann en 1764 (premier ouvrage à utiliser le terme d'"histoire de l'art") jusqu'aux années 1950 dans un essai intitulé "Art History in the US". Toutefois, Panofsky considère que l'histoire de l'art aux États-Unis est parvenue à l'âge adulte au cours de la décennie 1923-1933 (Cf. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Anchor Books, 1955).
3. Pour en donner quelques exemples, qui ne constituent pas une liste exhaustive: Martha Rosler, "Lookers, Buyers, Dealers and Makers: Thoughts on Audience", *Exposure*, vol. 17, n° 1, 1979, p. 10-25; Douglas Crimp, "The Museum's Old, the Library New Subject", *Parachute*, n° 22, printemps 1981, p. 8-12; Allan Sekula, "The Traffic in Photographs", *Art Journal*, vol. 41, n° 1, printemps 1981, p. 15-25, et "On the Invention of Photographic Meaning", *Artforum*, vol. 8, n°5, janvier 1975, p. 37-45 [ces deux essais ont été repris in A. Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Works*, Halifax, The Nova Scotia College of Art and Design, 1985]; "Michael Photography and Other Art Historical Lacunæ", *Afterimage*, vol. 9, n° 7, février 1982, p. 6-7; Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces. Landscape/View", *Art Journal*, vol. 42, n° 4, hiver 1983, 311-319 [réédité in R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, Cambridge, MIT Press, 1985, trad. sous le titre: "Les espaces discursifs de la photographie" dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 37-58]; mes propres écrits: "Tunnel Vision", *The Print Collector's Newsletter*, vol. 12, n° 6, janvier-février 1982, p. 173-175, et "A Photographer in Jérusalem. Auguste Salzmann and His Time", *October*, n°18, automne 1981, p. 91-107.
4. Voir, par exemple, *Art Journal*, vol. 42, n° 4, hiver 1983, numéro spécial consacré à "la crise dans la discipline".
5. Voir l'analyse de ce phénomène in Douglas Crimp, "The Museum's Old, the Library New Subject", art. cit.
6. Quoiqu'il en soit, Gernsheim dixit: "J'ai été ravi d'être célébré comme le Berenson de la photographie." Cette citation est tirée d'une interview fascinante de Gernsheim dans *Dialogue with Photography* (éd. Paul Hill et Thomas Cooper, New York, Farrar Straus & Giroux, 1979, p. 196). Un autre passage

(p. 181) de la même interview est tout aussi intéressant: "Une fois piqué par le virus du collectionneur, vous êtes condamné. J'ai déjà été un collectionneur invétéré dans d'autres domaines artistiques, et j'ai appliqué les mêmes critères à la photographie. Je n'ai acheté que ce qui me plaisait, mais avec, pour la qualité, l'œil exercé du connaisseur. Il n'y avait pour me guider ni livres ni collections publiques. [Gersheim ne savait-il alors rien de l'existence du Victoria and Albert Museum, de la Bibliothèque nationale, de la Société française, de la Royal Photographic Society, des mémoires de Nadar, etc.?]. J'ai dû par moi-même explorer ce domaine. S'il est aisé d'acquérir le savoir et l'argent, le goût et le discernement sont en revanche des dons que certains ont, et d'autres non. Ces quatre éléments sont nécessaires à la constitution d'une bonne collection." Que l'on compare ces propos à ceux de l'essai d'André Jammes dans *The First Century of Photography: Nièpce to Atget, From the Collection of André Jammes*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977, p. 10: "Il y a vingt-cinq ans, il était impossible d'étudier l'histoire de la photographie sans rassembler soi-même le matériau de base. Ainsi, il fallait regrouper des milliers de documents d'une valeur esthétique très inégale pour pouvoir établir le cadre dans lequel l'artiste avait évolué."

7. Cf. Marta Braun, "A History of The History of Photography", *Photo Communiqué*, hiver 1980-1981, p. 12-14, et l'indispensable "The Judgement Seat of Photography" de Christopher Phillips, *October*, n° 22, automne 1982, p. 27-63.

8. Cette notion d'"âge d'or" des débuts de la photographie, dont les calotypistes français seraient les pionniers, est centrale pour la constitution de la collection de Jammes, comme dans ses écrits. On la retrouve aussi dans les mémoires de Nadar, *Quand j'étais photographe*, rédigés dans les années 1890. À ce propos, Eugenia Parry Janis n'y va pas par quatre chemins: "Cette étude a trait aux charmes des négatifs papier. Nous avons examiné les négatifs papier photographiques français comme d'autres historiens ont pu examiner les aquarelles anglaises du milieu du XIXe siècle ou les gravures allemandes de la fin du XVIIIe c'est-à-dire de façon à comprendre un art à partir de son âge d'or", A. Jammes, E. Parry Janis, *The Art of French Calotype*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. xiii.

9. *La Photographie, des origines au début du XXe siècle*, catalogue de la vente, Genève, Nicholas Rauch, 1961. Dans la mesure où aucune information n'est disponible en ce qui concerne l'origine des photographies proposées lors de cette vente, Christopher Phillips estime qu'elles doivent provenir en fait de la propre collection d'André Jammes.

10. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une tradition familiale. Isabelle, la fille de Jammes, a reçu (à ma connaissance) le premier doctorat décerné à des travaux concernant l'histoire de la photographie pour avoir rédigé un catalogue raisonné intitulé *Blancart-Évrard et les origines de l'édition photographique française*, Genève, Librairie Droz, 1981. Elle dirige aujourd'hui la Fondation Lartigue au sein du musée d'Orsay.

11. La collection photographique du Canadian Center for Architecture, elle-même invention personnelle de Phyllis Lambert, l'héritière de Seagram, par exemple, n'a que neuf ans d'âge, et regroupe déjà 25 000 "chefs-d'œuvre" photographiques, pour la plupart du XIXe siècle. La collection de la Gilman Paper Corporation, elle aussi relativement récente, détient également un véritable trésor, quoique moins important. L'une des conséquences du boom de la photographie est que les musées et bibliothèques sont rarement en mesure de surenchérir sur des personnes ou des sociétés privées. De plus, nombre d'ouvrages reliés et d'albums sont fréquemment démontés par des marchands des Puces à Paris ou des galeries de la 57e rue. Tel fut le sort d'albums comme l'extraordinaire ouvrage de Braquehais sur la Commune et la démolition de la colonne

Vendôme (dépecé par Daniel Wolf), de la *Columbia River* de Carleton Watkin (vendu planche par planche par la Weston Gallery), etc. La nouvelle "cote" des photographies du xix^e siècle est ainsi un phénomène à double tranchant: la préservation d'images isolées au détriment d'ensembles discursifs. Toutefois, quoique les collectionneurs et les marchands évoquent sans cesse l'extrême rareté du bon matériau du xix^e siècle, l'énorme quantité de celui accumulé par Lambert et la CCA, par la Gilman Corporation, ou par des collectionneurs privés tels que Sam Wagstaff, Arnold Crane ou Jammes (sans compter tout ce qui se trouve déjà à la Bibliothèque nationale, à la Société française de photographie, à l'International Museum of Photography de la George Eastman House, etc.) donne à réfléchir quant à ce que l'on entend vraiment par *rare*. Pour avoir un point de comparaison, songeons qu'il n'y a pas au monde trente tableaux de Vermeer.

12. Durant l'été 1984, le J. Paul Getty Museum a fait l'acquisition de dix-neuf collections photographiques dont celles d'André Jammes, de Sam Wagstaff, d'Arnold Crane et de Daniel Wolf. Ce dernier, lui-même marchand de photographies, a facilité la négociation pour une commission dont le montant reste inconnu. Le montant exact de la transaction n'a jamais été révélé, mais on parle d'une somme qui se situerait entre dix et vingt millions de dollars [note ajoutée pour l'édition de 1991].

13. "If it takes but one genius to make any medium worth study, we might easily say that Atget's genius, Cameron's genius, Nadar's genius, or the genius of that obscure figure, Charles Szathmari, is enough. But to know one of those photographers is just a beginning. Further study will reveal that although photography's genius has favored several photographers, it made many small, but marvellous, visits along the way. Certainly, those visits are more numerous and scattered than we can know at this time", David Travis, "Introduction", *The First Century of Photography*, op. cit., p. 8.

14. A. Jammes, *Alfred-Nicolas Normand et l'art du calotype*, (cat. exp.). Cette hypothèse des "happy few" est reprise par Janis dans *The Art of French Calotype*: "[Le calotype] étant alors largement inconnu en France, il jouissait d'une certaine indépendance à la périphérie et devint l'art des expérimentateurs, des enthousiastes et des curieux de ces "happy few" qui s'employaient à se faire plaisir et à s'épater les uns les autres", p. 16.

15. *The Art of French Calotype*, op. cit., p. xiv.

16. Voir à ce sujet le propos de Christopher Phillips, "A mnemonic Art? Calotype *Æsthetics* in Princeton", *October*, n° 25, automne 1983, p. 35-62.

17. Comme la plupart des étudiants en histoire de l'art le savent, la méta-stylistique de Wölfflin (*Principles of Art History*) ne convient déjà plus à la peinture maniériste du xvii^e siècle, et encore moins à la photographie. Les historiens de la photographie, toutefois, sont très attachés à un système qui leur permet de situer toute image entre deux pôles, qu'il s'agisse de "expressif-objectif", "miroir-fenêtre" ou "pictural-documentaire".

18. Par exemple, Janis utilise *Notre-Dame de Paris* comme s'il s'agissait d'une célébration unilatérale de la culture médiévale. Mais il ne faut pas confondre l'admiration que ressent Hugo pour l'architecture gothique avec sa perception de la civilisation de cette époque, et le roman lui-même est un indice du changement des opinions politiques de l'écrivain, alors qu'il bascule du camp des Ultras à une position, mûre, de champion de la social-démocratie égalitaire. Dans *Notre-Dame de Paris*, la cathédrale est perçue comme l'emblème d'un monde devenu incompréhensible, un amas de pierres sinistre, vide, reliquat d'une culture défunte qui, dans le cours du roman, sera attaquée par le peuple. La modernité, elle, est symbolisée par la presse imprimée, par la prophétie d'une alphabétisation et d'une éducation généralisée. Janis ne se rend jamais compte que le "gothique", comme l'imagination romantique elle-même, est un terrain mouvant; en

divers temps historiques, sa signification change. Le renouveau gothique en France, depuis la fin du XVIII^e siècle, a ainsi pu signifier le goût des antiquités, la politique et les valeurs de la Restauration, la rébellion romantique contre les classiques, le pastiche éclectique (le style troubadour des années 1830), le nationalisme et la notion de patrimoine, etc.

19. On peut considérer cette conception comme un élément participant de la réhabilitation en cours du Second Empire. Janis a rédigé la partie consacrée à la photographie pour l'énorme exposition "Le Second Empire", au Grand Palais en 1978.

20. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, Flammarion, 2001, p. 548.

21. La théorie selon laquelle la pratique consistant à faire des transpositions photographiques des modèles des beaux-arts pouvait légitimer ou étayer les prétentions esthétiques de la photographie était souvent évoquée dans les cercles photographiques du Second Empire. Disdéri l'inventeur de la carte-de-visite en parle dans son traité, à l'instar de Le Gray. Comme d'habitude, les historiens de la photographie sont particulièrement impressionnés par cette pratique. James Borcoman a brodé autour de cette seule longue référence à la "**théorie de sacrifices**" au point d'en tirer une thèse détaillée faisant allusion à "*l'effet*" photographique. De même, quoique de façon plus contradictoire, Robert Sobieszek interprète le traité de Disdéri comme l'équivalent de ce qu'est le programme réaliste en peinture. Cf. John Borcoman, *Charles Nègre*, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1976, et Sobieszek, in *One Hundred Years of Photography. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975.

22. "Étant donné les variables dans le procédé de mise en œuvre des négatifs de calotypes, on ne peut guère s'étonner des différences de couleur, de densité, de clarté et de transparence, ni espérer qu'ils soient déterminés par une esthétique dominante", Nancy Keeler, Richard Brettell, Sydney Kilgore, "The Calotype as Print Medium" in *Paper and Light*, *op. cit.* Toutefois, malgré cette déclaration, l'esprit général des essais qui composent *Paper and Light* témoignent d'une opinion contraire. Je dois reconnaître, cependant, qu'il ne m'a été donné à voir que des épreuves, et que je n'ai pas lu l'introduction de Richard Brettell à cet ouvrage.

23. C'est évidemment pour cela que les légendes et les cartels ont tendance à se faire vagues. Une épreuve à l'albumine peut aussi bien vouloir dire que le négatif était de l'albumine sur verre ou que le papier était albuminé. Une épreuve aux sels se réfère au papier, pas au négatif, mais elle est presque toujours tirée d'un négatif papier. Toutefois, dans les nombreux cas où le négatif a été perdu, il n'est pas de moyen infaillible pour déterminer au moyen de quelle technologie le négatif a été obtenu.

24. Comme on pouvait s'y attendre, l'idéologie de l'esthétique accorde plus de poids à l'"appréciation" qu'à l'analyse. Je cite un passage, assez représentatif (p. 87), de *The Art of the French Calotype* traitant d'une photographie paysagère de Le Gray: "Dans une étude comprise dans un album unique consacré par Le Gray à Fontainebleau, un jeune chêne éclairé par l'arrière au fond des bois s'élève au milieu de pierres monstrueuses, les célèbres rochers de Fontainebleau, envahies par ce lichen qui surgit de la terre du sol de la forêt pour s'étaler à la base des arbres comme autant de girafes endormies. La forme de l'arbre retient une tapisserie scintillante de feuilles esquissées, battues par les vents, qui s'étend jusqu'aux buissons environnants. Les branches, se déployant, ancrent leur tracé semblable à une toile jusqu'aux confins du cadre, figeant ainsi tous ces menus détails des ombres et lumières de la surface changeante en un mouvement qui se propage de l'écorce aux rochers, puis des rochers aux buissons. D'étranges absences de délinéaments remplacent le feuillage pulvérisé d'une convention toute picturale, et l'effet, engendré

par la nature même, assistée d'une douce brise, "peint" ponctuellement certaines branches, en laissant d'autres à l'arrêt durant le long temps d'exposition²⁵ C'est un sentiment de calme et de profonde intimité qui sourd de la répartition d'ombres et de lumières saisie par Le Gray pendant que la photographie se prend à traduire les espaces subtils et la coloration du chaud au froid de la nature en un univers de *chiaroscuro* tremblant."

25. *Photography and Society*, par Gisèle Freund, qui relate une partie de la thèse de 1936, n'a été publié en anglais qu'il y a deux ans (Boston, David R. Godine, 1980). Anne McCauley, historienne de la photographie, est en train de faire des recherches concernant l'infrastructure économique de la photographie au Second Empire. Si je ne me trompe, c'est elle qui a émis l'idée que l'accès des masses à la carte-de-visite photographique serait incorrecte, et que son coût aurait été prohibitif pour le plus grand nombre. [Cf. A. McCauley: *A.A.E. Disdéri and the Carte-de-visite Portrait Photograph*, New Haven, Yale University Press, 1985; *id.*, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, 1994].

26. "The concept *artist* implies more than the mere fact of authorship; it invokes as well the steps one must go through to earn the right to claim the condition of being an author, *artist* somehow grammatically being connected with the notion of vocation. [25] If this, or at least some part of it, is what is necessarily included in the term *artist*, could we then imagine someone who was an artist for just one year?", Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces". [En français, voir "Les espaces discursifs de la photographie", *Le Photographique*, *op. cit.*, p.46-47 (trad. par J. Kempf.)]

27. A. Jammes, lors du symposium qui eut lieu au Princeton Art Museum en même temps qu'était inaugurée l'exposition et que *The Art of French Calotype* était présenté, a prononcé ces quelques mots: "Quand j'ai préparé cette exposition et le livre qui l'accompagne, l'idée que j'avais présente à l'esprit était celle de la liberté, de la liberté des photographes de l'ère du calotype, époque d'une extrême importance²⁶ C'était sans doute la seule époque de totale liberté durant laquelle les photographes français pouvaient exercer leur art sans la moindre contrainte." Si le ton et le contenu de ce discours auraient pu être confondus avec celui d'un collecteur de fonds pour quelque *Héritage Foundation*, cet hymne à la liberté, cette croyance en la non-contingence de la production culturelle semblent, à de rares exceptions près, avoir été partagés par la plupart des plus académiques historiens de la photographie.

28. Le Canadian Center for Architecture de Phyllis Lambert à Montréal a généré son propre discours photographique en suivant les mêmes grandes lignes qu'ici je remets en question. En l'occurrence, c'est la photographie d'architecture qui est complètement décontextualisée. Voir, par exemple, le luxueux ouvrage tiré de la collection du Centre, *Photography and Architecture*, préfacé et composé par Richard Pare, Montréal, New York, Centre Canadien d'Architecture et Calloway Editions, 1982.

29. Ces collections et marchands sont: Yvan Christ, Gérard Lévy, Alain Paviot (galerie Octant), Frédéric Proust, et la collection Texbraun.

30. Voulant en connaître la raison, j'ai appelé l'éditeur des Princeton University Press, lequel, furieux de me voir me lancer dans une enquête et trouvant le terme "évasif" bien insolent, m'a renvoyée à Eugenia Parry Janis. En ce qui concerne les attributions, celle-ci m'a précisé que la décision revenait à A. Jammes.

31. *The Art of French Calotype*, *op. cit.*, p. 199.

32. "Travel to Egypt kept the technical tradition [of the calotype] going long after its apogee elsewhere. Egypt's intense sunlight cajoled sluggish chemicals, and the ever-still

and silent monuments seemed particularly impervious to the ravages of time. Compared to the radical changes affecting the face of Paris, the eternal calm in the shade of an all-seeing sphinx seemed to offer profound solace to the modern French traveler", *Ibid.*, p. 23.

33. *Ibid.*, p. 84.

34. J. Borcoman, *Charles Nègre, op. cit.*

35. *Prints and Visual Communication*, New York, Da Capo Press, 1969, de William M. Ivins Jr., est un ouvrage qui a eu la plus grande influence sur la pensée de nombre de conservateurs et d'historiens académiques de la photographie. Le concept de "syntaxe" d'Ivins et son corollaire selon lequel "les assertions exactement reproductibles" entendez par là les photographies sont le prolongement des médiums graphiques par d'autres moyens ont suffi à justifier une approche de la photographie guère différente de celle du département des gravures et estampes d'un musée. En fin de compte, le cadre de travail général de Brettell et de ses confrères dans le texte de *Paper and Light*, avec ses analyses à propos de papiers, de filigranes et de variations dues à l'impression, ne diffèrent en rien de l'examen qu'on a l'habitude d'associer au travail du connaisseur en gravures. D'un autre côté, si l'on pense à l'interprétation par Barthes de l'apparition de la photographie dans le monde comme à "un changement décisif dans l'économie de l'information", on ne se sentira guère concerné par des histoires de filigranes.

36. L'establishment de l'art photographique contemporain en France (encore plus récemment forgé que le nôtre, car la plupart de ses adhérents puisent leurs informations aux États-Unis). Voir à ce propos mon essai: "The Reification of Photography in France", *Photo Communiqué*, décembre 1980, p. 14-19.

37. Une fois encore, on peut considérer que Jammes s'est comporté en héraut de l'esthétisme. Dans un article intitulé: "La grimace provoquée et Nadar", publié en décembre 1978 dans la *Gazette des beaux-arts*, Jammes analyse les deux volumes de *La Mécanique de la physiologie humaine de Duchenne* (1862) en termes de paternité esthétique; plus précisément, il se demande si Adrien ou Félix Tournchon en était le photographe, compte tenu du fait que ces clichés révèlent "la main d'un maître". Je suis redevable de cette information à Christopher Phillips.

38. De toutes les voix dissidentes, je ne citerai que celles-ci: Peter Schejldahl, "Is there Life before Photography", *The Village Voice*, 27 mai 1981; S. Varnedoe, "Of Surfaces Similarities, Deeper Disparities, First Photographs and the Function of Form: Photography and Painting after 1839", *Arts Magazine*, septembre 1981; Christopher Phillips, "The Judgement Seat of Photography", art. cit.; Rosalind Krauss, "Photography Discursive Spaces", art. cit.; et mon propre essai "Tunnel Vision".

39. Dans le second des livres du MoMA consacré à Atget, *The Art of Old Paris*, New York, Museum of Modern Art, 1982, Hambourg retient la thèse d'un style noble, tardif et poétique d'Atget, qui s'étendrait de 1918 à sa mort en 1927. Il s'agirait alors d'un corpus de 1700 images (sélectionnées sur quelque 10000). N'ayant pas eu la possibilité de consulter ces 1700 clichés, je n'ai pas l'intention d'entrer dans cette polémique. Toutefois, je me hasarde à mentionner le fait que le simple désir de construire une notion de "style tardif" est déjà éloquent.

40. Cf. l'important recueil de ses essais de la période 1981-1988, *Photography at the Dock, op. cit.*

41. *Ibid.*, p. xxi. Rappelons que Ronald Reagan fut élu en novembre 1980, après la longue crise des otages en Iran, sur le slogan d'un "retour de l'Amérique" d'une Amérique conservatrice, ultra-libérale et militariste.

42. Pour un excellent échantillon de la critique post-structuraliste de l'art dans cette dernière revue, voir l'anthologie établie par Annette Michelson *et al.* (éd.), *October, The First Decade, 1976-1986*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 1987. Parmi les très nombreuses contributions de ce courant au renouveau de l'histoire et de la pensée de la photographie, on citera bien sûr les travaux de Rosalind Krauss (*Le Photographique, Pour une théorie des Ecarts*, trad. par Marc Bloch et Jean Kempf, préf. d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 1990) mais aussi ceux d'Alan Sekula (*Photography Against the Grain. Essays and Works*, Halifax, The Nova Scotia College of Art and Design, 1985) et de Christopher Phillips (en particulier, sur la redécouverte du calotype, le remarquable essai "A Mnemonic Art? Calotype Aesthetics at Princeton", *October*, 1983, n°26, p. 35-62). On notera enfin que le parcours propre d'A. Solomon-Godeau a été marqué, surtout après 1985, par la place croissante du point de vue féministe.