



## Études photographiques

9 | Mai 2001

Photographie et illustration/À la poursuite du relief

---

### Pouvoirs de l'équivoque

Fixer l'image de la camera obscura

Joel Snyder

Traducteur : Frédéric Maurin

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/240>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2001

ISBN : 2-911161-09-9

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Joel Snyder, « Pouvoirs de l'équivoque », *Études photographiques* [En ligne], 9 | Mai 2001, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/240>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Pouvoirs de l'équivoque

Fixer l'image de la camera obscura

**Joel Snyder**

Traduction : Frédéric Maurin

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Joel Snyder est professeur d'histoire de l'art à l'université de Chicago et co-directeur de la revue *Critical Inquiry*. Il a précédemment publié dans *Études photographiques* : "Visualisation et visibilité. Marey et la méthode graphique" (n° 4, mai 1998). Une première version de cet article a été présentée lors du colloque : "Re-Tracing the Image : The Emergence of Photography in the Nineteenth century" organisé en juin 2000 au National Museum of Photography, Film and Television de Bradford. La rédaction remercie Russel Roberts et Graham Smith pour avoir autorisé la publication de sa traduction française (la version anglaise paraîtra dans le numéro d'automne de la revue *History of Photography*).



Fig. 1. Humbert de Molard, la fontaine Saint Furcy à Lagny, papier salé, détail d'une épreuve de 16,5 x 22 cm (voir fig. 7), 1847.

- 1 Depuis les premiers temps de la photographie circule l'idée que les photographes "capturent des images". Merveilleuse figure, qui assimile les opérateurs à des chasseurs de gros gibier ou à des zoologistes de terrain. Ainsi, les images flotteraient autour de nous comme des papillons de nuit, et les photographes les attraperaient dans leurs filets diaphanes, tels des lépidoptéristes. Comme bien d'autres expressions toutes faites que l'on rencontre sous la plume des critiques et des historiens, cette formule ne traduit pas un concept précis, mais favorise une intuition discutable sur la nature de la photographie. Le médium, il est vrai, possède l'étrange pouvoir d'attirer ce genre d'impressions diffuses – comme une vive lumière attire les papillons de nuit un soir d'été.
- 2 L'histoire de la photographie publiée en 1955 par Helmut et Alison Gernsheim ajoute un autre "mystère" trompeur au réservoir des intuitions problématiques qui hantent la littérature spécialisée. Après avoir examiné quelques expériences antérieures à la formulation des premiers procédés pratiques en 1839 (l'un d'eux remonte aux années 1790, un autre date de 1816, et les deux projets à l'origine du daguerréotype et du dessin photogénique ont vu le jour dans les années 1830), les Gernsheim concluent que « le plus grand mystère » de l'histoire du médium est que « ses conditions n'aient pas été inventées plus tôt<sup>1</sup> ». Pour accréditer cette idée, ils s'appuient sur une remarque succincte selon laquelle « la connaissance des principes chimiques et optiques de la photographie était assez largement répandue » après 1725, date à laquelle Johann Heinrich Schulze publie le récit de ses expériences sur la sensibilité des sels argentiques à la lumière.
- 3 Même si le "mystère" en question se fonde sur une connaissance relativement floue des matériaux spécifiques employés dans l'invention des premiers procédés couronnés de succès (ceux-là mêmes que l'on qualifie aujourd'hui de photographiques), la remarque des Gernsheim s'est perpétuée telle quelle de génération en génération, sans faire l'objet

d'aucune remise en cause. Dans la période récente, plusieurs chercheurs et conservateurs ont fait de cette conception la base de leurs propres travaux, estimant que l'expérimentation photographique était proprement inconcevable avant les années 1790<sup>2</sup>. Les tentatives effectuées pour créer des images à l'aide d'une chambre noire, grâce à la sensibilité de différents produits chimiques sensibles à la lumière, affirment-ils, n'auraient pu voir le jour sans l'apparition brutale de l'idée ou du concept de photographie. Ils nous demandent de croire que les divers travaux des pionniers ont dû attendre la genèse de cette idée, contenue à l'état latent dans des substances chimiques ou des principes optiques inertes.

- 4 Il est frappant de constater qu'à notre époque, des historiens pourtant prompts à se pencher sur les conditions culturelles et les matrices sociales censées conférer un sens aux pratiques matérielles, s'en remettent un peu aveuglément à l'histoire des idées dès qu'il s'agit de chercher le concept qui aurait soi-disant servi de principe et de tremplin à l'invention des premiers dispositifs photographiques. Or, supposer que les idées précèdent et guident la pratique, au lieu d'en procéder, n'est rien d'autre que le caractère par lequel Karl Marx définissait, de façon péjorative, l'idéologie.
- 5 Si certains lecteurs veulent un récit parfaitement ordonné, méthodique, causal, de l'invention des premiers procédés (soit un récit ne ménageant aucune place aux motifs confus ou ambigus, aux impasses inextricables, aux coups du hasard, aux intuitions démenties, aux détails embarrassants), si cette histoire est la seule qui puisse, de façon abstraite, propre et convaincante, alimenter leur soif de comprendre pourquoi ces pratiques sont apparues au moment où elles sont apparues et de la manière dont elles sont apparues, alors aucun autre discours ne saurait assouvir leur appétit. Pourtant, la satisfaction que peut apporter ce type d'explication ne prouve en rien sa validité historique, ni sa capacité à décrire en totalité la complexité des raisons, ou l'infinité des expériences, frustrantes et souvent désordonnées, qui ont culminé dans la production d'images au moyen de la lumière.
- 6 Admettons donc, à titre purement provisoire et à la seule fin de vérifier cette hypothèse idéologique, que les recherches ayant conduit à l'invention des premiers procédés photographiques n'aient pu débiter sans que leur préexiste l'idée ou le concept de photographie. Mais de quel concept s'agissait-il, quelle idée a précédé la pratique effective ?
- 7 À l'évidence, les traces en apparaissent dans les ouvrages expérimentaux de Humphry Davy, dans les lettres, mémoires et autres écrits de Nicéphore Niepce, ou encore, avec une certaine fréquence, chez Louis Daguerre et William Henry Fox Talbot : ici et là, on retrouvera à maintes reprises la volonté de *fixer l'image issue de la camera obscura*. Chacun des inventeurs affirme chercher un moyen pour y parvenir et, à l'exception de Davy, tous finissent par se féliciter d'y avoir réussi, c'est-à-dire d'avoir créé des images ne pouvant être comprises que comme des images de *camera obscura* fixées. Il semble y avoir ici présence d'une idée – la question restant entière de savoir si celle-ci est à même de décrire précisément ou efficacement les héliographies, les dessins photogéniques, les daguerréotypes (ou, de ce point de vue, n'importe quelle photographie). En réalité, les premiers inventeurs étaient loin de tomber d'accord sur l'ensemble des caractéristiques nécessaires à cette définition.
- 8 Avant l'invention des premiers procédés photographiques, il n'existait aucune formulation cohérente assimilable à un concept<sup>3</sup>. Le programme des pionniers visait plutôt un processus de création d'images libéré de la nécessité, pour leur producteur,

d'avoir à connaître les règles du dessin. La motivation majeure de leurs expérimentations résidait dans l'espoir de mettre au point le moyen mécanique permettant de faire l'économie de la procédure manuelle. Le principe majeur consistait à remplacer le papier à dessin disposé au plan focal de la chambre noire par une surface quelconque (une feuille de papier, une pierre lithographique, une plaque de cuivre recouverte d'argent, etc.) rendue sensible à la lumière par un traitement chimique, qui permettrait de "transférer" en quelque façon l'image optique sur ladite surface – ce projet étant décrit comme une tentative de *fixer l'image de la camera obscura*. Malgré l'indétermination de la formule, son caractère hautement suggestif semblait pouvoir fournir une direction aux expérimentations supposées conduire à l'économie du processus manuel. Pourtant, aussi exaltante soit-elle, elle ne livrait aucune clé assimilable à un plan d'action pour conduire au but et ne pouvait offrir un guide efficace aux recherches optiques et chimiques en cours. Elle ne faisait qu'alimenter l'espoir impossible de parvenir à rendre permanentes les belles – mais évanescences – images nées de l'appareil optique, en l'habillant des termes issus de la science de l'époque. S'il convient de repenser aujourd'hui cette formule, ce n'est pas seulement pour de pressantes raisons d'exactitude historique ou de clarté conceptuelle, mais parce que l'expression continue à hanter le vocabulaire critique des historiographes.

- 9 La photographie forme un domaine dense et insaisissable. Des origines à nos jours, nombreuses ont été les tentatives pour clarifier son opacité, qui n'ont le plus souvent abouti qu'à épaissir les ténèbres. On ne s'étonnera pas de la fréquence avec laquelle a été employé, à la fin des années 1830 et au début des années 1840, le mot "magie" pour signifier le caractère prodigieux des fruits des premiers procédés. En revanche, on sera plus surpris de voir le terme ressurgir dans les ouvrages du sémiologue Roland Barthes ou du philosophe Stanley Cavell – deux auteurs qui ne partagent guère de points communs, sinon précisément celui de placer la magie à l'origine de la photographie<sup>4</sup>. L'invocation de la magie est en général un bon indice d'un manque de clarté conceptuelle, voire d'un échec de l'analyse intellectuelle.
- 10 Le fondement "idéologique" perd de son pouvoir explicatif dès lors qu'un examen plus approfondi montre que l'idée qui aurait soi-disant servi de point de départ et de ligne directrice à l'invention des différents procédés photographiques ne se révèle nullement une idée, mais une vague figure de discours. Comment le projet de fixer l'image de la *camera obscura* aurait-il pu motiver l'invention de la photographie dans la mesure où il n'y avait pas moyen (et où il n'y en a toujours pas) d'assigner un sens explicite à ce but ? À quoi donc pouvait ressembler une image ainsi fixée, sinon *précisément* à l'image telle qu'elle apparaissait dans la chambre noire ? Mais que faire alors des clichés qui ne ressemblent absolument pas à l'image projetée sur le dépoli au moment de la prise de vue ?

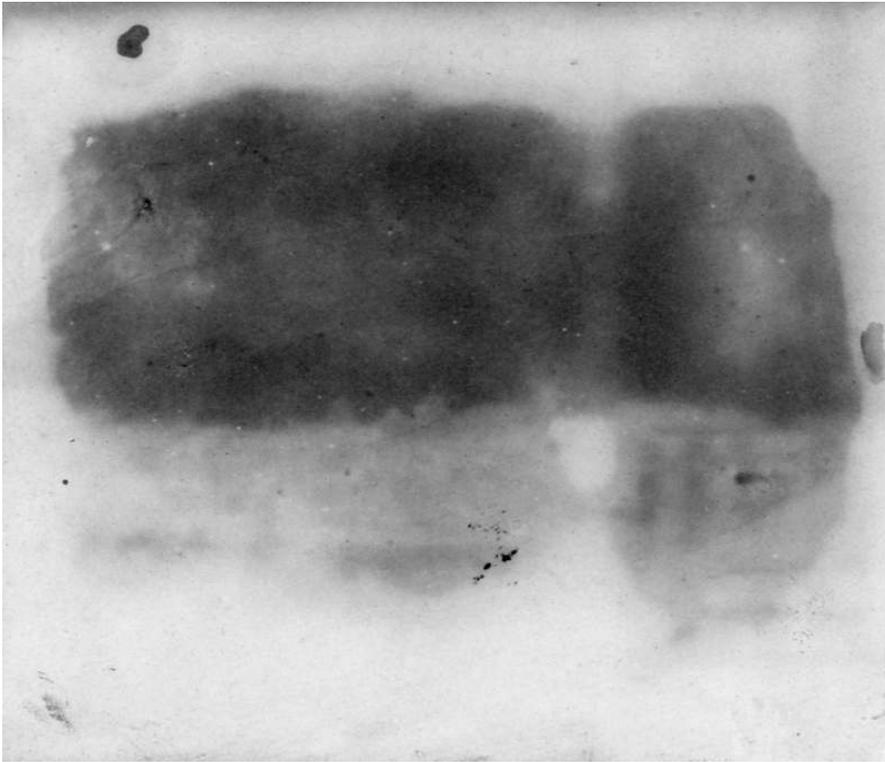


Fig. 2. H. Bayard, essai photographique, positif direct, 10,5 x 12,5 cm, 1839.

- 11 On gagnera davantage à se demander pour quelles raisons les pionniers du genre formulaient leurs expérimentations en prétendant vouloir fixer les images de la chambre noire. La réponse à cette question nous permettrait de comprendre comment ils ont pu s'imaginer, à l'encontre des preuves contraires que leur fournissait en nombre croissant leur travail, qu'ils avaient réussi dans leur entreprise<sup>5</sup>. Pour mieux cerner leurs motifs et leurs convictions, il convient de relire quelques-uns des premiers écrits photographiques, forts connus, quoique peu analysés. Au premier paragraphe d'un texte intitulé "Exposé sur l'art du dessin photogénique, ou Procédé par lequel des objets naturels peuvent arriver à se représenter eux-mêmes, sans l'aide du crayon de l'artiste", Talbot cite un article de Humphry Davy publié en 1802 dans le *Journal of the Royal Institution* : « Les images formées au moyen d'une chambre noire se sont révélées trop faibles pour produire, en un laps de temps raisonnable, un effet sur le nitrate d'argent. Copier ces images, tel était le but premier de Mr. Wedgwood, mais aucune de ces nombreuses expériences n'a été couronnée de succès. » Et Talbot de rapporter ce que lui a confié un de ses amis scientifiques (Herschel) : faute d'avoir réussi à copier des images de la chambre noire, Davy aurait été « découragé de poursuivre avec ténacité l'autre idée qu'il avait conçue : fixer les belles images de la *camera obscura*<sup>6</sup> ».



Fig. 3. W. H. F. Talbot, végétaux, dessin photogénique, 21,2 x 18 cm, v. 1839.

- 12 Ce sont donc deux étapes que Talbot repère dans la méthode de Wedgwood : 1) *copier* l'image de la chambre noire ; 2) *fixer* la copie. Sa propre entreprise est décrite en termes similaires : le principe de base de ses expériences, qui ont débuté au printemps de l'année 1834, consistait à enduire d'une couche de nitrate d'argent une feuille de papier, à poser sur cette feuille un objet projetant une ombre aux contours bien définis, et à exposer le tout au soleil. Au troisième paragraphe du même texte, il précise que « les premiers objets qu' [il a] essayé de copier en suivant cette méthode étaient des fleurs et des feuilles d'arbre ». En conclusion de cette section, il déclare avoir découvert un « procédé de préservation » qui rend insensible à la lumière le papier qui y avait d'abord été sensible. À la fin du très court paragraphe suivant, intitulé "Sur l'art de fixer une ombre", il résume l'opération en ces termes : « C'est ainsi que l'on peut recevoir l'ombre fugitive sur le papier, l'y arrêter [*c'est-à-dire la copier*], et en l'espace d'une seule minute, la fixer si solidement qu'elle ne pourra plus changer, même si on l'expose de nouveau à la lumière du soleil, d'où elle tire son origine. » Il s'agit donc de copier un spécimen en faisant en sorte que le soleil obscurcisse la totalité de la feuille de papier (exception faite de l'ombre projetée), puis de fixer l'image ainsi obtenue pour la rendre « durable », inapte à tout changement. Mais la notion de copie se complique sensiblement lorsque Talbot, au huitième paragraphe, intitulé "Application [de cette méthode] au microscope", écrit :

« En contemplant la belle image produite par le microscope solaire, la question m'est venue de savoir si l'on pouvait trouver un moyen pour que l'image s'imprime sur le papier, et pour que la nature substitue ainsi son propre crayon inimitable à la tentative imparfaite, fastidieuse et presque toujours ratée de copier un sujet si complexe<sup>7</sup>. »

- 13 Ici, Talbot élargit semble-t-il la catégorie des éléments susceptibles d'être copiés, passant des objets desséchés et inertes (capables de projeter « une ombre aux contours bien définis ») dont il était d'abord question à un tout autre type d'objet : une image produite

par un microscope, susceptible, puisqu'elle est le résultat d'une projection optique, de *s'imprimer* sur une feuille de papier sensible. Or, ce déplacement change considérablement la donne. Dans le premier cas, la copie est produite par le décalque d'une absence de lumière, qui transforme le rapport original des valeurs entre le fond et la figure. La lumière cerne l'objet en obscurcissant toutes les zones non masquées : ce sont donc les parties les plus claires qui représentent l'ombre sur le dessin photogénique. Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit de copier « la belle image produite par le microscope solaire ». Rappelons que le texte de 1839 destiné à la Royal Society était sous-titré : « Procédé par lequel des objets naturels peuvent arriver à se représenter eux-mêmes, sans l'aide du crayon de l'artiste ». L'acception de l'expression « objets naturels » est ici ambiguë, car l'objet de la copie n'est pas le minuscule spécimen inséré dans la platine de l'appareil, mais sa projection optique : ce serait cette image qui se représenterait elle-même, non le spécimen. Il convient de remarquer un certain manque de cohérence dans plusieurs affirmations de Talbot : il lui arrive par exemple d'écrire que les objets représentés sur des images de la chambre noire se sont « dessinés » eux-mêmes – comme sa maison de campagne qui aurait été « la première connue à avoir dessiné sa propre image<sup>8</sup> ». Loin d'avancer cette idée en passant, Talbot la souligne vigoureusement. Troublante équivoque, qui jette un doute sur l'instance matérielle, ou sur la cause effective, de la photographie : est-ce la maison ou bien son image dans la chambre noire qui est à l'origine du dessin ? Malgré ce flottement, Talbot insiste avant tout sur le fait que la photographie est un procédé de copie, et que dans le cas de la *camera obscura*, ce qui est copié est un objet bien particulier : un tableau ou une image.

- 14 Le 28 février 1835, Talbot écrit : « Dans le procédé photogénique ou sciagraphique, si le papier est transparent, le premier dessin peut servir d'objet pour produire un second dessin, sur lequel les ombres et les lumières sont inversées<sup>9</sup>. » En ce sens, la notion de copie apparaît au fondement de l'acte photographique, l'objet copié pouvant être de nature très variée et désigner aussi bien un spécimen botanique qu'une image de la chambre noire, mais aussi une gravure, un premier dessin photogénique, une projection de microscope solaire, etc. Ainsi la notion de copie semble-t-elle, sinon indéfinie, du moins plastique et floue. Très tôt, pourtant, Herschel avait adopté un vocabulaire plus précis : il appelait « premier transfert » ce qu'il allait bientôt désigner par « négatif », et « second transfert » l'épreuve qui en était tirée.
- 15 Dans cette acception élargie, le terme « transfert » était emprunté aux arts graphiques, en particulier à la lithographie où le dessin d'un artiste, réalisé sur un papier (ou un tissu) spécial, est transféré, par impression et traitement chimique, sur une pierre calcaire préparée à cet effet (fig. 4). Naturellement, ce papier était connu sous le nom de « papier de transfert », et le dessin photogénique et ses avatars immédiats semblaient relever du même procédé : ce qui est tour à tour qualifié de « premier dessin », de « premier transfert » ou de « négatif » doit s'entendre au sens d'un transfert de l'image optique de la *camera obscura* à la feuille de papier. Ce sont des termes très proches qu'emploient Daguerre et Arago pour décrire le fonctionnement du daguerréotype.



Fig. 4. H. Daumier, « En chemin de fer », pierre lithographique, 18 x 24 cm.

- 16 Reste à saisir ce que Herschel et Talbot pensaient être transféré lors de la première opération. Dans cette acception, fixer l'image de la chambre noire revient à copier, autrement dit à transférer une image préexistante d'un lieu à un autre. Aussi faut-il, d'après Talbot, interpréter toutes les images (négatives et positives) comme des *copies*, et considérer que ce qui est copié dans le cas de la chambre noire n'est rien d'autre que l'image préexistante.
- 17 Relisons à présent le passage, célèbre à juste titre, que Talbot a rédigé dans son "Bref aperçu historique de l'invention d'un art", texte inséré dans les "Remarques introductives" de son ouvrage *The Pencil of Nature* :
- « Et cela m'a poussé à réfléchir à l'inimitable beauté des images peintes par la nature, qui se projettent sur le papier après avoir traversé l'objectif : tableaux féériques, créations instantanées destinées à s'évanouir aussi vite qu'elles sont apparues. C'est au cours de ces pensées que j'ai perçu [...] le charme de pouvoir imprimer durablement ces images naturelles, afin qu'elles restent fixées sur le papier. Pourquoi donc cela ne serait-il pas possible ? me demandais-je. Une fois débarrassée des idées qui l'accompagnent, réduite à sa pure essence, l'image n'est rien d'autre qu'une série ou une variété de lumières plus ou moins vives projetées sur une partie du papier, et une série ou une variété d'ombres plus ou moins profondes projetées sur une autre. Or, à l'endroit où elle se manifeste, la lumière a le pouvoir d'exercer une action – et dans certaines circonstances, une action suffisante pour provoquer des changements dans les corps physiques. Supposez donc qu'une action de ce type puisse s'exercer sur le papier et que le papier puisse par suite subir des changements visibles. Il en résulterait alors certainement un effet assez semblable à la cause qui l'a produit, de sorte que la scène composée par l'ombre et la lumière pourrait laisser son image ou son impression sur les différentes parties du papier, avec plus ou moins de force et de faiblesse selon l'intensité de la lumière qui a agi. Telle est l'idée qui m'est venue à l'esprit<sup>10</sup>. »
- 18 Deux points méritent d'être soulignés : en premier lieu, ce que décrit Talbot est l'aspect des images produites par la *camera obscura* – ce que voit un observateur en plongeant son regard dans l'appareil. Ces images merveilleuses, composées de lumière, sont supposées

pouvoir exercer une action physique. Mais pour en venir à cette idée remarquable, il fallait se représenter les images de la chambre noire comme des natures mortes – comme des êtres figés susceptibles d’êtres transférés, reçus, copiés et fixés sur une surface adéquatement traitée. Puisque l’image de la chambre noire fait l’objet d’un transfert, il ne peut s’agir que d’une entité stable et définie. Or, c’est précisément sur ce point qu’achoppe le raisonnement de Talbot. Ce dernier était au reste beaucoup trop astucieux pour ne pas s’en rendre compte, surtout après avoir appris à créer des images issues de la chambre noire avec un succès constant et dans des conditions lumineuses différentes ; mais contrairement à son habitude, il a passé cette difficulté sous silence, comme nous continuons en réalité à le faire aujourd’hui.

- 19 Il ne parvient pas, dans son explication, à prendre en compte la totalité de son invention. Ainsi laisse-t-il par exemple de côté ce détail évident, frustrant et embarrassant (pour lui comme pour tous les premiers expérimentateurs) : les dessins photogéniques obtenus par transfert dans la *camera obscura* comme les négatifs du calotype ne ressemblent en rien à des copies de l’image optique observée sur le dépoli<sup>11</sup>. Dans la légende de la vingtième planche du *Pencil of Nature*, intitulée “Dentelle”, Talbot affirme que les négatifs réalisés dans la chambre noire sont « à peine intelligibles » – position sensiblement différente de celle qu’il soutenait dans son article de 1839 écrit pour la Royal Society.

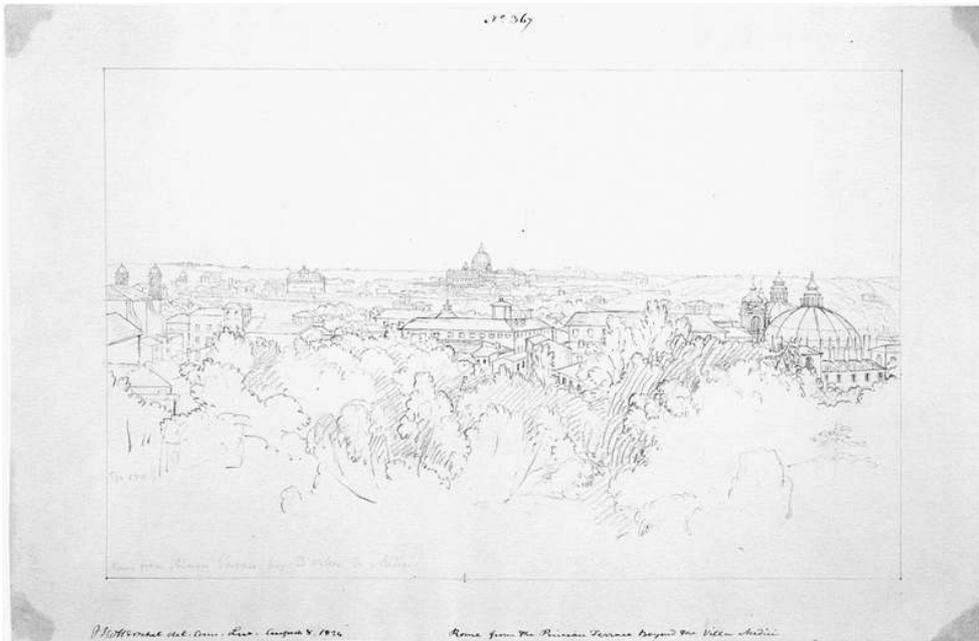


Fig. 5. J. Herschel, *Rome from the Pincian Terrace beyond the Villa Medici*, dessin à la chambre claire, 25,2 x 38,7 cm, 1824.

- 20 Mais cela n’est qu’un point relativement secondaire par rapport aux termes autrement problématiques qu’il utilise pour désigner son invention : « Fixer sur une feuille de papier l’image formée par une *camera obscura* ». Dans le “Bref aperçu historique”, Talbot évoque sa double insatisfaction face à l’utilisation de la chambre claire et de la chambre noire et situe cette insatisfaction à l’origine de ses expériences. N’ayant pas réussi à croquer les jolis paysages du lac de Côme à l’aide de la chambre claire de Wollaston, avoue-t-il, il a vite abandonné cette méthode sous prétexte qu’elle nécessitait une connaissance préalable de l’art du dessin, qu’il ne possédait pas. Puis, se laissant entraîner par une « chaîne d’associations », comme eût dit le philosophe et homme de lettres David Hume, il raconte qu’il s’est alors souvenu d’une autre méthode pour créer des images, qu’il avait

employée des années auparavant. Et tout à coup, il renonce aux notions de croquis et d'esquisse :

« La méthode consistait à prendre une chambre noire et à projeter l'image d'un objet sur une feuille de papier à dessin transparent recouvrant une plaque de verre au plan focal de l'appareil. Sur ce papier, on peut voir distinctement les objets et on peut les décalquer au crayon avec un certain degré d'exactitude, même si cela prend du temps et exige de l'application<sup>12</sup>. »

- 21 Après avoir décrit, non sans humour, certains obstacles auxquels il s'est heurté en employant ce procédé, Talbot ajoute : « Il y a en outre un inconvénient supplémentaire, à savoir que cela met à l'épreuve le talent et la patience de l'amateur qui voudrait reproduire tous les moindres détails visibles sur le papier ». Pour souligner ce point, il précise qu'il a lui-même rencontré cette difficulté « lorsqu' [il] s'est à nouveau proposé, et efforcé, de décalquer au crayon les paysages représentés sur le papier ». Ce qui l'amène directement aux célèbres propos déjà cités sur les "tableaux féériques" de la *camera obscura*.
- 22 On ne saurait exposer ce programme plus clairement, ni choisir ses mots avec davantage de précision. La chambre noire projette des images, la chambre claire, non. Celle-ci ne produisant que des images virtuelles, il serait absurde de vouloir les fixer (malgré les tentatives effectuées dans ce sens par les frères Niépce en 1815). L'image de la chambre claire ne peut avoir d'effet sur des substances photosensibles : elle ne peut être projetée puisqu'elle n'est localisée nulle part. De ses échecs de dessinateur, Talbot déduit qu'aucun de ces instruments ne peut lui servir à créer des images, mais il envisage que l'image de la *camera obscura* puisse se représenter d'elle-même à condition de remplacer le papier à dessin par une surface sensible. La nouvelle méthode consiste à rendre à la nature le crayon que lui a confisqué l'artiste.
- 23 Pour saisir les incohérences du projet de Talbot, il faut se représenter la tâche consistant à décalquer les projections de la chambre noire, tout en gardant présent à l'esprit ce que l'on sait des habitudes des Anglais cultivés de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon le chercheur, il est possible de copier l'image de la chambre noire en se servant de l'action physique de la lumière (qui la constitue) pour la transférer sur un papier préparé, puis de fixer le dessin ainsi obtenu. Encore faut-il s'entendre sur la nature de cette image.
- 24 Que voyait Talbot en regardant le dépoli de son appareil, lorsqu'il reproduisait au crayon les contours de l'image ? Même s'il reconnaît n'être qu'un piètre dessinateur, il se positionnait à la fois comme observateur et créateur d'images. Quel type d'image voulait-il produire ? Quel lien y avait-il aussi entre ce qu'il voulait dessiner et ce qu'il voyait en réalité dans la chambre noire ? Avant de se répondre à cette question, il convient de préciser ce qu'exigeait son travail. Si Talbot espérait transférer l'image de la chambre noire sur une feuille de papier, il abordait la tâche avec tout ce que pouvait en attendre un membre de la grande bourgeoisie terrienne et cultivée de Cambridge, un homme qui avait eu un large accès à des peintures, des dessins, des gravures de diverses factures, des antiquités, etc.
- 25 Imaginons-le en train d'esquisser le paysage qui s'étend sur les rives du lac de Côme. Il installe son appareil, regarde attentivement le papier translucide disposé au plan focal et entreprend le décalque. Selon sa propre estimation, cette méthode « met à l'épreuve le talent et la patience de l'amateur qui voudrait reproduire tous les moindres détails visibles sur le papier ». En aura-t-il pour une demi-heure ou pour une heure entière ? Le voilà, penché sur le papier à dessin pendant plus d'une heure, soucieux de bien transcrire

ce qui se projette, lorsque soudain viennent à passer, au premier plan du paysage et donc sur la feuille de papier, un garçon et un chien. Redouble-t-il pour autant d'énergie afin de les représenter ? Des bateaux voguent ; des touristes en promenade lui font signe ; un aigle pêcheur survole le lac à tire d'aile, traversant l'image que Talbot essaie patiemment de copier. La brise se lève, les feuilles des arbres s'agitent, la surface de l'eau se ride et clapote, à son habitude. Rien de tout cela ne saurait le distraire de son œuvre. Imperturbable, il continue à reproduire l'image de la chambre noire comme si celle-ci était un paysage figé : espace naturel, mais d'une nature dépourvue de vie. Il est déjà assez ardu de reproduire les éléments stables du tableau, force lui est d'en exclure tous les signes d'animation. De la scène vivante qui se projette sous ses yeux, il ne demeure plus qu'une nature morte.

- 26 À l'instar de Talbot, les dessinateurs amateurs qui se tournaient vers la chambre noire étaient imprégnés d'une culture visuelle bien définie. Plus ils étaient aisés, plus ils étaient impliqués dans les pratiques vivantes et les traditions établies de la création picturale. Au moment de se lancer dans ses expériences, Talbot connaissait parfaitement les formules de la peinture de paysage et de l'illustration didactique. Ainsi commence à se révéler ce qu'il voulait reproduire. La projection de la *camera obscura*, tableau de "la nature extérieure", selon ses propres termes, est une image qui porte la marque d'habitudes et de frustrations vieilles de trente ans et plus : comme toutes les images manuelles qu'il a observé – accrochées aux murs ou reproduites dans les livres –, c'est une image conforme aux codes du pittoresque, une représentation convenue, à la fois présente et absente. Son créateur attentif en a sélectionné les composantes, filtré ou supprimé tout ce qu'il a jugé trop difficile ou impossible à reproduire, et ce qu'il a jugé trop trivial en fonction des canons picturaux. L'extrême concentration dont faisait preuve Talbot devant sa feuille de papier lui permettait d'éliminer tout ce qui n'était pas statique ou n'avait pas sa place dans l'image. Réaliser un dessin photogénique revenait donc à "copier" l'image de la chambre noire – à condition de comprendre celle-ci comme un tableau achevé, correspondant à la sensibilité d'un gentleman cultivé de Cambridge. Cette image n'était pas celle produite par la *camera obscura* : elle était la résultante de la projection changeante de l'appareil avec celle née dans l'esprit de l'homme muni du crayon. C'est cette image que Talbot voulait fixer : une image stable, intemporelle, exigeant une patience infinie de la part de celui qui l'exécute, mais n'appartenant pas pour autant à la "nature extérieure".



Fig. 6. W. H. F. Talbot, « Locock Abbey in relection », papier salé, 16,6 x 19,2 cm, v. 1840.

- 27 Pour le dire autrement, il n'y a pas d'image préexistante qui soit copiée dans le procédé de Talbot. Songeons à toutes ses photographies où le mouvement de chevaux, d'attelages, d'arbres, de personnages ou d'animaux crée un flou de bougé, une tache brumeuse (voir fig. 1). Rappelons-nous la sérénité bouleversante qui émane de ses photographies les plus réussies. Son plus grand succès, en tant qu'inventeur du procédé négatif-positif, dépendait de son incapacité à reproduire tout ce qui se donnait à voir, à tel ou tel moment, sur le dépoli de la chambre noire et, inversement, de sa capacité à imaginer ce qui ne se donnait pas à voir. Il "voyait" les images de la chambre qu'il voulait reproduire (des images statiques, immuables, intemporelles, durables, donc susceptibles d'être copiées), mais, ces images n'existant pas dans la *camera obscura*, elles ne pouvaient impressionner un support sensible. Pour remarquable qu'elle soit, l'œuvre accomplie par Talbot est étroitement liée aux caractéristiques de la culture picturale dont il était fortement imprégné, et non pas à la "capture" d'images naturelles préexistantes.
- 28 Les différentes inventions que l'on qualifie aujourd'hui de "photographiques" n'ont pas été permises par l'émergence soudaine du concept de photographie. L'histoire de ces inventions est beaucoup plus complexe que ne le laissent entendre les modèles en vigueur. Mieux vaut imaginer les pionniers du genre comme hantés par une figure de discours, laquelle leur a fourni l'élan nécessaire à la découverte d'un moyen pour créer des images, en utilisant des appareils et des matériaux appropriés, mais sans avoir pour autant besoin d'être doués pour le dessin. Cette figure, malgré toute son imprécision et son indétermination, a suscité une vague d'expérimentations qui a fini par conduire à l'invention de pratiques fermement rassemblées sous l'appellation de "photographie".
- 29 C'est le propre des inventeurs que de chercher dans le désordre, de tâtonner avec intelligence avant de parvenir, dans le meilleur des cas, à des résultats étonnants. En exigeant que des idées claires et distinctes précèdent, orientent et motivent toutes les

découvertes, on perd de vue la pratique telle qu'elle avait lieu et telle qu'elle a été transmise. Pareille exigence ne correspond qu'à un impératif méthodologique et ne constitue rien de plus qu'une chimère. Tant que les historiens n'auront pas admis qu'ils doivent tenir compte de composantes à la fois techniques et culturelles dans leurs analyses, les malentendus et autres méprises continueront à entacher les études sur les débuts de la photographie.



Fig. 7. H. De Molard, La fontaine Saint Furcy à Lagny, papier salé, 16,5 x 22 cm, 1847.

## NOTES

1. Helmut et Alison Gernsheim, *The History of Photography From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, Oxford, 1955.
2. Voir par exemple : Peter Galassi, *Before Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1980 ; Geoffrey Batchen, *Burning with Desire : The Concept of Photography*, Cambridge, M.I.T. Press, 1997.
3. Les termes "idée" et "concept" sont à entendre au sens qu'ils possèdent en philosophie analytique. Un concept (ou une idée) est déterminé, on peut en préciser la signification.
4. Voir Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 26. (Trad. fr. *La Projection du monde : cinéma et philosophie*, Paris, Belin, 1999) ; Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 138.
5. Qu'il suffise de comparer les résultats obtenus par J. N. Niepce (ses pierres héliogravées, ses plaques d'étain et de verre), par Daguerre (ses plaques daguerréotypiques) et par Talbot (ses

négatifs et épreuves sur papier) : non seulement les images produites par ces différents procédés diffèrent largement entre elles, mais de plus, aucune ne paraît ressembler à ce que l'on aurait pu voir en regardant l'image dans l'appareil. Mais il n'en reste pas moins que chacun de ces inventeurs se targue d'avoir fixé l'image de la chambre noire.

6. William Henry Fox Talbot, "Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or The Process by Which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil", Londres, R. et J. E. Taylor, 1839, n. p. (Nous soulignons.)

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. W. H. F. Talbot, cité par Larry Schaaf, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, Princeton University Press, 1996.

10. W. H. F. Talbot, "Brief Historical Sketch", in *The Pencil of Nature*, Londres, 1844, n. p.

11. Même le daguerréotype, qui pourrait passer pour un "procédé positif direct", ne ressemble pas à l'image projetée sur l'écran d'une chambre. Non seulement il lui manque la couleur, mais, de plus, il change considérablement d'aspect suivant la manière dont on l'observe : on dirait tantôt une épreuve négative, tantôt une épreuve positive.

12. W. H. F. TALBOT, "Brief Historical Sketch", *loc. cit.*

---

## AUTEURS

JOEL SNYDER

Université de Chicago