

Photographie et reproduction gravée

L'économie visuelle au XIX^e siècle

Stephen Bann

Traducteur : Pierre Camus



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/241>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2001

Pagination : 22-43

ISBN : 2-911161-09-9

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *Études photographiques* [En ligne], 9 | Mai 2001, mis en ligne le 10 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/241>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Photographie et reproduction gravée

L'économie visuelle au XIX^e siècle

Stephen Bann

Traduction : Pierre Camus

NOTE DE L'ÉDITEUR

Stephen Bann est professeur d'histoire culturelle à l'université de Bristol. Il a notamment publié : *The Invention of History. Essays on the Representation of the Past* (Manchester, 1990) ; Paul Delaroche, *History Painted* (Londres, 1997).

Une première version de cet article a été présentée lors du colloque : "Re-Tracing the Image : The Emergence of Photographie 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. A. Lemaître, gravure à l'eau forte, 42 x 55,8 cm, 1831, d'après A.-E. Michallon, La Mort de Roland (Salon de 1819).

- 1 Au début de son ouvrage consacré aux origines de la photographie, paru en 1955, Helmut Gernsheim suspend son propos sur Nicéphore Niépce, « le premier photographe », pour prévenir le lecteur de termes « inadéquats et même parfois prêtant à confusion » employés par les frères Niépce lorsqu'ils évoquent leurs expériences des années 1820. « Les Niépce, précise-t-il, ont utilisé un vocabulaire emprunté à des arts préexistants, notamment à celui de la gravure¹. » Près d'un demi-siècle plus tard, il faut admettre que la méconnaissance du domaine de la gravure des débuts du dix-neuvième siècle (dans ses aspects propres comme dans ses relations avec le domaine alors inexploré de la photographie) reste la principale cause de la persistance de ces confusions, et que cette ignorance a mené bien des étudiants en arts visuels de cette période à des conclusions erronées. Il ne fait désormais aucun doute que les perspectives des frères Niépce étaient bornées par les conceptions de la pratique et de la production artistique de leur époque, ainsi que le manifeste leur emploi d'une terminologie propre à la gravure. En prenant appui sur le cas français, je voudrais tenter ici d'esquisser les contours de ce que je propose d'appeler l'économie visuelle de la période qui s'étend de 1815 jusqu'à 1860, et montrer l'assise incertaine de certains des mythes fondateurs de l'histoire de la photographie dans ce contexte.
- 2 Par économie visuelle, j'entends la prise en compte de la totalité des moyens de reproduction iconographique disponibles à une époque donnée : non seulement des dispositifs spécifiques à chaque technique, de leur coût et de leur efficacité, mais aussi des divers modes contemporains de publication et de diffusion. En France, distingué par ses succès critiques, son soutien institutionnel et la difficulté de sa mise en œuvre, le procédé qui rallie alors tous les suffrages est celui de gravure en taille douce ou au burin (soit l'outil aiguisé par lequel, plutôt qu'à l'aide de l'acide, est produit sur la plaque de cuivre le

réseau d'entailles destiné à être transféré sur la reproduction achevée). Charles-Clément Balvay, plus connu sous le nom de Bervic (Paris, 1756-1822) n'avait jamais eu personnellement recours à l'acide (même s'il avait quelquefois confié à d'autres graveurs certaines parties accessoires de ses planches).



Fig. 2. Bervic (Charles- Clément Dervic), gravure au burin, 1798, d'après Léonor Mérimée, *L'innocence nourrissant un serpent* (Salon de 1791).

- 3 Ce qui ne l'avait pas empêché de connaître une renommée sans égale, traversant la chute de l'Ancien Régime, la Terreur et l'Empire, pour une production limitée en tout et pour tout à vingt œuvres². Sa gravure d'après *L'Innocence nourrissant un serpent* de Léonor Mérimée, présentée au Salon de 1791, lui avait coûté sept ans de labeur – une durée qui n'avait rien d'excessif pour une œuvre de ce type, selon les critères de l'époque (fig. 2). L'exemple de son dévouement héroïque établit ce que l'on tiendra pour la tradition du grand art de la gravure, qui survivra à la Révolution. Après le retour à Parme de son élève Paolo Toschi vers 1820, ce procédé recolonise l'Italie, pays d'origine de la reproduction gravée d'art. La gravure au burin s'épanouit également en France jusque dans les années 1860 par l'intermédiaire d'un autre élève de Bervic, Louis Henriquel-Dupont, auteur du *Moïse exposé sur le Nil* d'après Paul Delaroche, édité en 1858 par la maison Goupil (fig. 3). Contrairement à une opinion encore répandue, la compréhension de la concurrence entre graveurs et photographes au milieu du siècle doit s'élaborer à partir de la constatation que la forme la plus exigeante et austère de la gravure n'était nullement sur le déclin, mais qu'il s'agissait alors, grâce notamment aux talents de chef d'entreprise de Goupil, d'une pratique en plein essor, assurée d'un indéniable succès commercial³.



Fig. 3. L. Henriquel-Dupont, gravure au burin, 1858, d'après P. Delaroche, *Moïse exposé sur le Nil*.

- 4 À l'autre extrémité du champ de l'économie visuelle se situe la technique radicalement nouvelle de la lithographie, développée en France à partir de 1816. Alors que la taille-douce était exceptionnellement lente et pénible, ce procédé remarquablement rapide permettait à la spontanéité du trait de s'inscrire de façon quasi immédiate dans la pierre lithographique, et n'exigeait qu'un minimum de temps pour le tirage de reproductions. Ce serait néanmoins une grave erreur que d'opposer sommairement les deux techniques en termes de pratiques mineure et majeure, ou de réduire la jeune lithographie française aux connotations d'agitation politique qu'elle suggèrera vingt ans plus tard, lors de la monarchie de Juillet. Reconnue dès 1816 par l'Académie des beaux-arts, la lithographie y est soumise à l'examen d'une commission composée de plusieurs de ses membres les plus éminents, qui n'hésitent pas à s'initier au procédé⁴. Parmi eux, Carle Vernet s'en servira pour recréer, par un coup de crayon virtuose, le genre des naufrages rendu fameux par son père (voir fig. 4), Joseph, ou encore pour développer d'intenses représentations de combats de cavaliers, qui inspireront son jeune élève et ami Géricault.
- 5 Bien sûr, la pratique de la lithographie a également généré sa propre descendance auprès de jeunes artistes, parmi lesquels on retiendra notamment un autre compagnon de Géricault et de Vernet : Nicolas-Toussaint Charlet. Sa *Déroute des Cosaques*, exécutée en septembre 1817, témoigne d'une relation immédiate aux travaux de Vernet (fig. 5). Premier artiste à se faire un nom d'abord en tant que lithographe, Charlet, avec des œuvres comme *l'Infanterie légère montant à l'assaut* (1819), fait preuve d'une surprenante empathie avec le médium, ainsi que le notera avec pénétration son admirateur et ami Delacroix⁵. Quoique remarquables, ses premiers travaux ne trouvaient souvent pas d'acquéreur : il faut donc constater qu'à ses débuts, la lithographie était un art d'avant-garde et nullement un art populaire.

- 6 Ces quelques éléments suffisent déjà à montrer la nécessité de revenir sur les affirmations proposées par Helmut Gernsheim, non moins que sur la vue cavalière de la « reproductibilité technique », telle qu'elle a été formulée par Walter Benjamin dans son essai canonique. On se souvient que le philosophe voyait dans la lithographie le saint Jean-Baptiste de la photographie : « L'art du dessin devint, grâce à la lithographie, capable d'illustrer la vie quotidienne. [...] Mais à l'époque de ce commencement, quelques décennies à peine après l'invention de la pierre lithographique, le dessin fut dépassé par la photographie⁶. En réalité, comme nous allons le voir, ce n'est pas la lithographie mais la gravure sur bois (xylographie) qui a permis un vaste accroissement de la diffusion d'images à moindre coût par l'intermédiaire des périodiques illustrés, publications qui prirent leur essor en France dans les années 1830. L'idée selon laquelle la lithographie aurait été "dépassée" par la photographie ("überflügelt" : "survolée", selon le terme angélique qu'emploie Benjamin non sans à-propos) apparaîtra quelque peu métaphysique au regard de la complexité et de la diversité du spectre des techniques de reproduction de la période.
- 7 Du reste, je ne m'oppose pas aux tenants de l'hypothèse défendue par Paul Jay (et par toute une lignée d'historiographes de Niépce qui remonte jusqu'à son propre fils), selon laquelle la lithographie aurait constitué pour l'inventeur un stimulus crucial lors de la genèse des procédés photographiques. Il se peut fort bien qu'il se soit intéressé au procédé dès 1813, comme le rapporte son fils. Il ne fait aucun doute qu'il a tenté des expériences à partir de blocs de pierre extraits puis récupérés après la réparation de la route menant à Mâcon – employées au lieu des précieuses pierres lithographiques de Bavière, que l'on tenait pour seules propres à cet usage – jusqu'à ce que l'on commence à se servir en France de plaques de zinc, à titre de matériau de remplacement⁷. Ce besoin de trouver une solution locale à un problème d'approvisionnement national, qui impliquait une efficacité nouvelle dans la multiplication des images, mais laissait ouverte la question du caractère et de l'intérêt esthétique du matériel destiné à être reproduit, me paraît une traduction fidèle de l'état d'esprit physiocratique, utilitariste et provincial que l'on devine dans toutes les entreprises de Niépce.

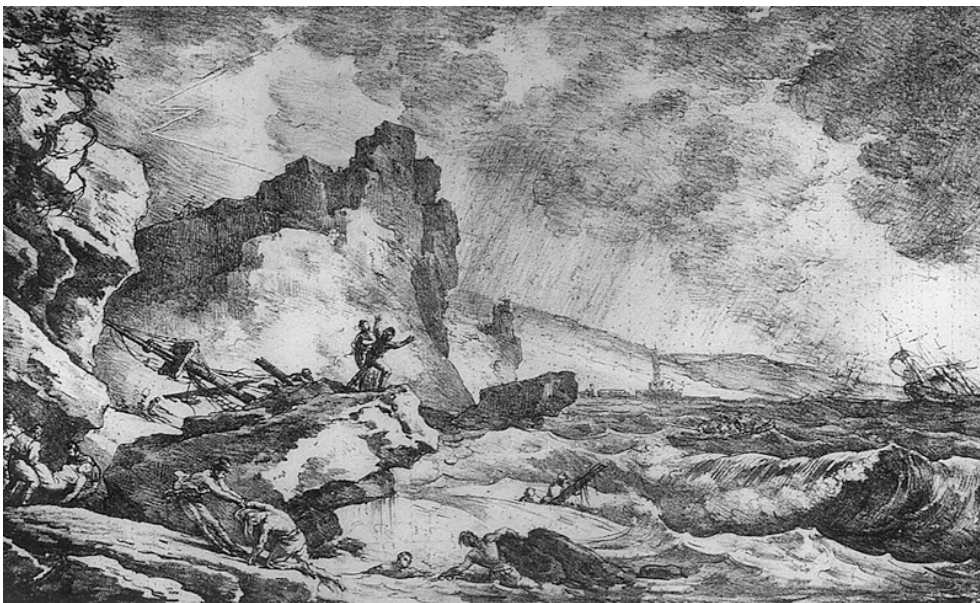


Fig. 4. C. Vernet, « La Tempête », lithographie, 20 x 33,2 cm, c. 1817.



Fig. 5. N.-T. Charlet, « La Déroute des cosaques », lithographie, 24,5 x 34,5 cm, 1817

- 8 Ce n'est toutefois qu'en entrant en relation avec un graveur parisien, François Lemaître, que le rapport de Niépce au vaste champ des expérimentations reprographiques contemporaines se précise (cela dit en tenant compte du fait que Lemaître lui-même a inévitablement souffert de l'inéluctable affaiblissement de la signification de la gravure comme domaine de comparaison face à la photographie naissante, que perpétue Gernsheim). Le nom de Charlet ayant été évoqué ci-dessus, il est intéressant de noter que l'image du "Joueur", identique à la gravure envoyée par Lemaître à Niépce en 1827, et utilisée pour l'une de ses reproductions héliographiques, est légendée dans l'ouvrage de Paul Jay comme étant une « gravure de Charlet » - et que le musée de Chalon l'avait présentée jusqu'à récemment comme une lithographie de Charlet. Elle n'est ni l'une ni l'autre. Il s'agit d'une *manière noire*, ou *mezzotinto*, gravée par l'imprimeur anglais George Maile, d'après un dessin de Charlet, et clairement répertorié comme tel (fig. 15). Maile, soit dit en passant, fut l'un des premiers graveurs à utiliser des plaques d'acier plutôt que des plaques de cuivre, procédé qui devait permettre de multiplier par vingt les tirages, faisant passer le nombre de reproductions obtenues de quelque 2 000 à environ 40 000 exemplaires⁸. Élève de S. W. Reynolds, graveur du roi et spécialiste de la manière noire, Maile s'efforce d'imiter son maître en produisant des gravures d'après le jeune peintre alors à la mode, Paul Delaroche (voir notamment son *mezzotinto* de 1835, édité à Londres, d'après le célèbre *Cromwell* du même, fig. 6), et incarne la participation active des Anglais à la culture visuelle française dès les années 1820⁹.
- 9 Pour revenir à Lemaître, la fausse attribution du "Joueur" est révélatrice du peu d'intérêt que les historiens de la photographie actuels accordent à la contribution de celui qui fut le troisième membre du triumvirat formé avec Niépce et Daguerre. En 1867, lorsque Victor Fouque publie son étude biographique consacrée à l'inventeur bourguignon, Lemaître était décrit comme « l'un des graveurs parmi les plus capables et plus célèbres de Paris » à l'époque de cette collaboration¹⁰. Or, celui-ci n'appartenait certainement pas aux plus célèbres, et probablement pas aux plus capables des praticiens de la capitale. Né

en 1797, il n'avait que 28 ans quand il prit connaissance des possibilités de la gravure héliographique. Élève d'Achille-Etna Michallon, talentueux peintre de paysages, il rejoignit après sa mort prématurée, en 1822, l'atelier de Claude Fortier, graveur de second rang qui considérait son activité comme une pratique plutôt alimentaire. Son œuvre de loin la plus aboutie, et qui dut l'occuper pendant la majeure partie de la durée de sa collaboration avec Niépce, fut une gravure à l'eau-forte, extraordinaire par ses dimensions (63,5 x 51 cm), d'après la *Mort de Roland* de Michallon (Salon de 1819), exposée lors du Salon de 1831 (voir fig. 1).

- 10 Une meilleure connaissance de Lemaître pourrait-elle apporter un autre éclairage sur le travail photographique de Niépce ? Je suis en amical désaccord avec l'analyse que propose Anne McCauley dans son article, d'ailleurs excellent, rédigé à l'occasion du colloque Niépce de 1998, selon laquelle les gravures envoyées par Lemaître à Chalon trahissaient un choix « conservateur, catholique » de la part du destinataire¹¹. Il est exact que la ville de Chalon détenait alors, et détient toujours, la plus belle collection de bois gravés religieux des débuts de la période moderne et que ceux-ci furent préservés de la destruction qui a décimé la plupart de ces collections pendant la Révolution¹². Mais je ne vois nulle raison qui permette de supposer que la sélection de Lemaître corresponde à quelque thématique, encore moins à des convictions politiques. Si tel avait été le cas, les œuvres d'après Charlet, bonapartiste avéré, en eussent sans doute été exclues. Les gravures répertoriées dans la lettre de Lemaître du 28 mars 1827 devaient, en premier lieu, être suffisamment petites pour s'adapter aux dimensions réduites des plaques métalliques de Niépce ; d'autre part, elles devaient correspondre précisément à l'éventail des techniques disponibles, présentant des lignes clairement définies qui s'accordent aux projets de Niépce : des gravures à l'eau-forte ou au burin, des aquatintes et des *mezzotinto*

¹³.



Fig. 6. G. Maile, mezzotint, 21,5 x 24 cm, 1835, d'après P. Delaroche, Cromwell.

- 11 En d'autres termes, Lemaître comprenait clairement qu'il pouvait être utile à Niépce en tant qu'auxiliaire défrichant le champ fertile des techniques contemporaines, observant ce qui pouvait être adapté aux procédés de la reproduction héliographique, sans perdre de vue que les meilleurs résultats obtenus par la méthode de Niépce l'ont été d'après des gravures anciennes au burin, comme celle du cardinal d'Amboise. Mais Lemaître pouvait également apporter à cette collaboration un sens très aigu de la façon dont la technique lithographique pouvait révolutionner le nouvel art de la topographie, en conférant au rendu de la lumière sur les bâtiments anciens une charge évocatrice sans précédent. Tout comme Daguerre et Bouton, le graveur avait participé aux *Voyages pittoresques*, le grand projet du baron Taylor, et sa propre lithographie de la *Galerie de l'hôtel de Bourgtheroulde* à Rouen est une parfaite illustration de ce genre romantique évocateur (fig. 7). On peut admirer la maîtrise avec laquelle la technique de Lemaître réconcilie le grain, la texture naturelle propre à la lithographie traditionnelle avec l'intensité des diagonales résultant de l'éclairage directionnel. Cette fameuse lettre dans laquelle, après avoir consulté Daguerre, il s'interroge sur le caractère anormal des ombres opposées dans l'héliographie du Gras, donne à penser que ce point de vue critique émane précisément d'une rigoureuse observation des bâtiments dans la perspective des possibilités tonales en lithographie¹⁴.

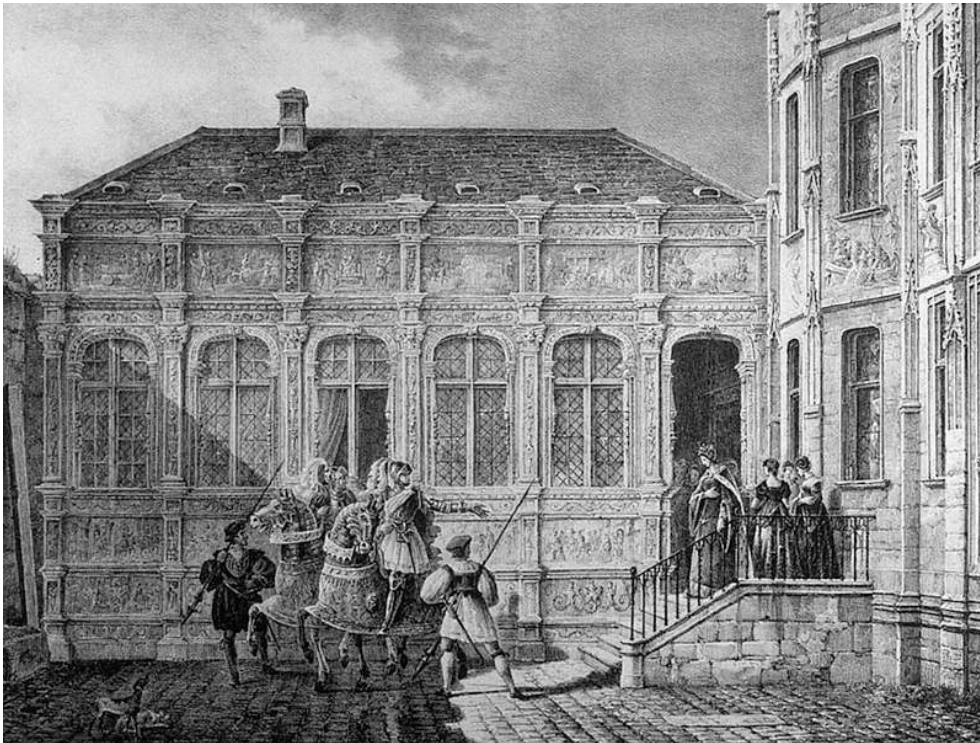


Fig. 7. A. Lemaître, « Galerie de l'hôtel de Bourgtheroulde », lithographie, 19 x 25,5 cm, 1823

- 12 Certes, Lemaître quittera peu après le trio, poussé par le juste sentiment de Daguerre selon lequel il était "de trop". Le rôle de Daguerre dans cette collaboration n'a plus à être justifié : son ingénieuse mise au point d'objectifs appropriés à l'enregistrement photographique a récemment été rappelée. Il convient cependant de souligner que c'est Daguerre lui-même qui, après une éclipse de quelques années, reprend contact avec Niépce, en cette fameuse année 1827. Pour ces retrouvailles, Daguerre s'est servi, en guise de carte de visite, d'un de ces dessins-fumée qu'il avait commencé à commercialiser par l'intermédiaire d'Alphonse Giroux. Dans la mesure où Niépce parle à ce propos d'un "intérieur", il est peu probable qu'il s'agisse des *Ruines gothiques* de la collection Cromer,

qui se trouve à présent à la George Eastman House, mais qui présente l'avantage d'être strictement datée : précisément de 1826¹⁵. En employant des techniques mixtes à la brosse et à la plume, puis parachevant son travail par un léger ombrage produit par de la fumée de chandelle, qui ne pouvait être fixée mais devait rester à l'abri d'un sous-verre, Daguerre parvint à déconcerter Niépce : « [Il] produit beaucoup d'effet, mais il est difficile de déterminer ce qui est uniquement le résultat du procédé, puisque le pinceau y est intervenu¹⁶. »

- 13 On peut penser que le dessin-fumée aujourd'hui intitulé *La Procession*, dans la collection du musée Niépce, avec ses flambeaux fumants qui éclairent une scène d'enterrement, à la façon d'une extrapolation métonymique du procédé lui-même, est encore plus difficile à analyser (fig. 8). Si ce curieux petit ouvrage est bien de Daguerre, il confirmerait l'idée selon laquelle son but esthétique était justement de surdéterminer la portée d'un effet en l'isolant de toute empreinte reconnaissable du processus – un effet contrastant avec le style de dessin de la nouvelle lithographie autant qu'avec le réseau de lignes de la traditionnelle taille-douce. Si tel était le cas, il ne faudrait pas s'étonner que la perception de Niépce ne s'accordât guère avec les possibilités qu'offrait ce nouveau et puissant type d' "effet", que Daguerre allait encore perfectionner, à partir de l'héliographie, remplaçant les fumées de la chandelle par les vapeurs du mercure, pour produire une image si fragile qu'elle devait être préservée sous verre.



Fig. 8. L. Daguerre, « La procession », dessin-fumée, 12,9 x 14,4 cm, 1826-1827.

- 14 Mais il y a une autre étape du développement de la photographie en France, dans la conjoncture extrêmement complexe de la politique de l'art contemporaine. Il n'existe pas d'anecdote plus ressassée ni plus fallacieuse que la fameuse phrase mise par Gaston Tissandier dans la bouche de Delaroche : « À partir d'aujourd'hui la peinture est morte ! » Gernsheim, qui la cite, force le trait en lui ajoutant ce commentaire : « s'exclama hystériquement Paul Delaroche en voyant pour la première fois un daguerréotype¹⁷ ».

Quels que soient les défauts de Delaroche, il n'était certainement pas hystérique, et il est plus que probable que cette citation apocryphe ne traduise aucunement la réalité. L'engagement du peintre au service de la laborieuse divulgation de ce procédé, de l'hiver 1838 à l'été 1839, fut sans nul doute considérable, mais il dénote une attitude à peu près diamétralement opposée à celle qu'implique la fameuse réplique.

- 15 Il faut rappeler que Delaroche était le plus jeune membre de l'Académie des beaux-arts et que, depuis son élection en 1832, il s'était battu sans succès pour le renouvellement des membres du jury du Salon, afin de lui conférer une couleur plus libérale¹⁸. Son *Exécution de lady Jane Grey* (National Gallery, Londres) qui fut le plus grand succès populaire du Salon de 1834, à peine trois mois après son inauguration, avait donné lieu à plusieurs reproductions sur bois publiées dans les périodiques illustrés (fig. 9). *Le Magasin pittoresque* et *Le Magasin universel* en ont montré plusieurs versions presque identiques (fig. 10). Quant à la gravure au burin d'après la même œuvre, due à Paul Mercuri, elle fut commencée l'année suivante, pour n'être présentée que vingt-cinq ans plus tard, à l'occasion d'une rétrospective consacrée à Delaroche peu après sa mort, en 1856¹⁹. En 1839, Delaroche était occupé à la réalisation de son immense *Hémicycle* de l'École des beaux-arts. C'était en outre un professeur très apprécié, dont l'atelier comptait parmi les plus courus de l'école, ainsi s'est-il trouvé être le collègue académicien vers lequel Arago s'est tourné pour la rédaction d'un bref mémoire sur le rôle de l'invention de Daguerre dans le domaine des arts visuels, dont il citera un extrait lors de la présentation du daguerréotype à l'Assemblée nationale²⁰.
- 16 Quand Delaroche a-t-il pour la première fois vu un daguerréotype ? C'était assurément bien avant le mois d'août 1839 (date à laquelle Tissandier situe sa scène) et plus probablement au cours des derniers mois de 1838. Nous savons qu'à l'une des toutes premières présentations publiques du nouveau procédé, lors d'une réunion de l'Académie des sciences du 7 janvier 1839, l'astronome Jean-Baptiste Biot rapporte avoir visité « cette nouvelle galerie de dessins de lumière avec le célèbre peintre d'histoire M. Delaroche ». Biot est également cité par *Le Courrier français*, qui lui prête l'affirmation selon laquelle Delaroche « partageait toute l'admiration des académiciens » ; qu'il considérait, en tant qu'artiste « que ce genre fournirait à l'étude de la distribution des jours les effets les plus instructifs qu'il serait presque impossible de rendre évidents par tout autre moyen²¹ ». En d'autres termes, il ne fait aucun doute que Delaroche – bien avant la divulgation du 19 août – avait publiquement adhéré à l'idée que l'invention de Daguerre n'était nullement une estocade fatale dirigée contre l'art pictural, mais au contraire un précieux allié. Tout comme en 1816, quand l'Académie des beaux-arts avait accueilli et reconnu l'apparition de la lithographie, on pouvait percevoir le profond intérêt que Delaroche et ses amis accordaient aux possibilités artistiques du nouveau procédé, et leurs réflexions concertées quant à l'influence qu'il pourrait avoir sur les techniques de reproduction en général.



Fig. 9. P. Delaroche, *L'Exécution de Lady Jane Grey*, huile sur toile, 246 x 297 cm, 1833



Fig. 10. Anonyme, gravure sur bois, 14 x 16,5 cm, publiée dans *Le Magasin Pittoresque*, 1834, d'après le tableau ci-dessus.

- 17 Je ne ferai ici qu'une courte allusion à un document visuel des plus fascinant, emblème de ce travail de prosélytisme effectué par les académiciens : le tableau intitulé *Conférence dans le salon de monsieur Irisson au sujet de la photographie*, 1839 (1844, musée Carnavalet,

Paris) et l'aquarelle qu'il a inspiré (vers 1878, musée de la Photographie, Bièvres), œuvres de Prosper Lafaye (fig. 11). Sans m'étendre sur les divers arguments permettant de dater l'incident illustré, celui-ci se déroule vraisemblablement à la fin du mois de janvier 1839 : le tableau figure une soirée dans des appartements privés de la rue d'Antin, au cours de laquelle Vernet et Delaroche, encore échauffés par la réunion de l'Académie, donnent une conférence impromptue sur l'importance du daguerréotype. Faut-il préciser que, dans la légende qui accompagne l'aquarelle de Lafaye, l'idée de la mort de la peinture n'est nullement mentionnée ? La contribution de Delaroche au débat est entièrement favorable : « [Il] intervint en cherchant par des comparaisons sensibles comme par exemple : la possibilité de fixer des images réfléchies dans une glace sur papier ou sur tout autre corps offrant l'aspect d'une gravure ; l'étonnement augmentait en raison de la démonstration comprise²². »

- 18 Il faut cependant tempérer cette conclusion euphorique en reconnaissant qu'il y avait quelque vigueur objective dans l'exclamation présumée de Delaroche, même si celle-ci n'a jamais été formulée en ces termes ou en cette occasion. Ce compte rendu de quelques aspects de la réception faite au daguerréotype n'exclut pas l'hypothèse selon laquelle l'intervention du peintre ait visé à amoindrir des effets prévisibles. Peut-être le but recherché à l'origine était-il d'assurer les diverses institutions des arts visuels que cette nouvelle technique se révélerait servante dévouée plutôt qu'exigeante maîtresse – quoique ce genre de rhétorique n'ait sans doute pu convaincre que des scientifiques ou des gens tels que les habitués du salon Irisson : un public portant sur le nouveau procédé un regard d'amateur curieux de son futur développement. Mais c'est à mon avis Delaroche lui-même qui finira par réagir à un niveau plus profond, en introduisant dans la problématique de la photographie, la notion d'« images n'étant pas produites par des mains humaines ». Il achèvera sa carrière, près de vingt ans plus tard, par une évocation remarquablement originale de la peinture religieuse plus en rapport que toute autre avec une idée séculaire : sa *Veronica* (v. 1856) représente la sainte prosternée devant la miraculeuse image acheiropoiète du Christ, dont l'aura inonde la pièce de lumière²³.
- 19 Mais Delaroche n'était pas graveur. Arago a même supprimé de son discours de présentation le passage important dans lequel Delaroche avait pris la peine d'affirmer, comme pour rassurer : « Le graveur non seulement n'aura rien à redouter de l'emploi de ce procédé, mais il arrivera à en multiplier les résultats par les moyens de son art²⁴. » Que se passerait-il si le photographe décidait de "multiplier" l'image de son propre chef ? S'il obtenait « l'aspect d'une gravure », qui pourrait être tirée sur papier, comme les remarques de Delaroche dans le salon Irisson le laissaient supposer ? Comment éviter alors un combat inégal qui ne manquerait pas de faire quelques dégâts ?



Fig. 11. P. Lafaye, Conférence dans le salon de M. Irisson sur la découverte de la photographie en 1839, huile sur toile, 71 x 98 cm, 1844.

- 20 Nous savons aujourd'hui que c'est en fin de compte cette logique, entraînant la disparition de la gravure au burin, qui a prévalu. Les imprimeurs ont privilégié les procédés les plus rapides, et en premier lieu la gravure à l'eau-forte, tout en s'investissant dans des stratégies élaborées de réappropriation de l'image photographique, comme l'avait pressenti Delaroche, par le biais de techniques de photogravure diverses et variées. Je ne puis évoquer que quelques-unes de ces étapes, non sans signaler qu'il y a là un travail de recherche encore à accomplir – à la condition que les tabous engendrés par la notoriété de la phrase de Delaroche soient enfin dépassés. Il y avait, on le sait, dans l'atelier du peintre, toute une cohorte de jeunes artistes, notamment Gustave Le Gray, Henri Le Secq et Charles Nègre, qui contribueront grandement aux progrès de la photographie en France. On en sait encore trop peu sur leurs activités à la fin des années 1840, et guère plus sur leurs diverses incursions dans le domaine de la photographie qui imitait le plus manifestement la gravure traditionnelle, c'est-à-dire celui de la reproduction des œuvres d'art.



Fig. 12. R. J. Bingham, photographie sur papier albuminé, 16,2 x 12,5 cm, 1857, de la gravure par Alphonse François (1857), d'après P. Delaroche, Marie Antoinette (1851).

- 21 Il existe, par exemple, dans la collection Ary Scheffer du Dordrecht Museum, un tirage sur papier salé de Le Gray de 1851 ou 1852, reproduisant un tableau du peintre (*Le Coupeur de nappe*, achevé en 1851, qui rejoignit en 1853 une collection étrangère). Il est assurément rare de trouver, sur un tirage photographique de cette époque, à la fois le timbre sec du photographe et la signature du peintre lui-même. Cela suggère pour le moins une approbation de la part du peintre de la validité de l'épreuve photographique. Il faut rappeler à ce propos que l'usage, pour la gravure au burin, comme dans l'exemple de Bervic, voulait que le nom du peintre figure en caractères d'imprimerie (le plus souvent en italiques) dans le coin gauche et celui du graveur, à l'identique, dans le coin droit. Avec cette photographie du *Coupeur de nappe*, nous sommes en présence d'une double ratification. En ce cas, toutefois, cette reconnaissance n'est pas indiquée par l'italique, qui suggère par convention l'écriture manuelle, mais par une dualité de signes, métonymique et indiciel : le timbre en creux et la signature d'authentification.
- 22 C'est à travers le travail du photographe anglais Robert Jefferson Bingham, spécialisé dans la photographie d'après peinture depuis 1857, que se pose de la façon la plus aiguë la problématique de la relation du nouveau médium à l'ancien²⁵. À la demande de l'imprimeur Goupil, Bingham réalise les quatre-vingt-six plaques photographiques illustrant le catalogue rétrospectif de l'œuvre de Delaroche qui seront présentées en 1858 : c'est le premier ouvrage de ce type au monde. Son épreuve au collodion, d'après la *Marie-Antoinette* de Delaroche (1851), également proposée à l'unité et largement distribuée en Grande-Bretagne en 1858-1859, était vendue au prix de 12 shillings, que l'on peut comparer au prix de 40 shillings demandé pour les tirages de la lithographie au burin distribuée par Alphonse François l'année précédente²⁶(fig. 12). Il est frappant, concernant la relation entre les deux médiums, que la photographie de Bingham soit en fait une

photographie de la gravure d'après le tableau, et non du tableau lui-même – détail qui semblerait avoir échappé à l'œil d'un critique aussi avisé que Théophile Gautier²⁷. Si l'on prend en considération l'ampleur des problèmes pratiques que Bingham a dû rencontrer pour photographier la quasi-totalité d'une œuvre en une année, on ne peut guère s'étonner qu'il ait résolu d'avoir recours aux moyens de reproduction de Goupil, et de se servir à la fois d'épreuves et des dessins préliminaires pour étoffer son répertoire. Mais ce qui demeure, de façon surprenante, c'est l'unité esthétique de ce catalogue constitué à partir d'un matériau original si disparate. Tout cela rappelle le point de vue soutenu par Delaroche, et nombre de ses contemporains, selon lequel la gravure au burin ne serait pas une simple reproduction, mais une véritable transcription – sur laquelle on pouvait d'ailleurs compter pour assurer l' "immortalité" de l'œuvre d'un artiste, même après la disparition de l'ouvrage original. Pour reprendre une analogie alors usuelle, le photographe qui copiait une gravure ne perpétuait pas "le corps" de l'œuvre d'art mais bien son "âme"²⁸.

- 23 Si la reproduction spécialisée d'œuvres d'art de Bingham subsume en quelque sorte la vénérable tradition de la reproduction gravée, le destin plus polyvalent de la photographie des années 1850 et 1860 s'oriente tout autrement : le photographe s'est attaqué à toute la gamme des activités illustratives qui étaient jusqu'alors dévolues aux périodiques des années 1830, qu'il s'agisse d'objets scientifiques ou "de curiosité", de topographie historique ou exotique. Il est par conséquent vraiment rare, parmi les jeunes photographes français qui ont commencé à exercer après 1848, d'en trouver un qui ne se soit pas illustré dans plusieurs de ces genres. Néanmoins, la filiation avec la gravure de qualité perdure. Paul Berthier, qui avait commencé sa carrière comme peintre et qui, en qualité de photographe, entreprit des reproductions de portraits d'Hippolyte Flandrin, des paysages de montagnes, des cathédrales et des œuvres de sculpture classique, a publié une photographie remarquablement fine de *La Grande Odalisque* d'Ingres (1814) en 1861 ou peu après²⁹.
- 24 En 1826, déjà, Ingres s'était servi du nouveau médium de la lithographie pour reproduire ce qui allait être l'une de ses œuvres les plus célèbres (fig. 14). Attentif aux possibilités d'obtention d'effets subtils, il fit apparaître un petit nuage de fumée dans le coin gauche, ce qui correspondait évidemment au coin droit du tableau original. Quoiqu'il n'ait pas particulièrement apprécié cette œuvre qu'il jugeait bien en deçà des "peintures historiques", elle participait à sa célébrité, et fut incluse dans l'exposition de ses chefs-d'œuvre de l'Exposition universelle de 1855. Peu après, le tableau fut acheté par Goupil, puis photographié par Bingham. La photographie attribuable à Berthier, toutefois, signale sa brève présence dans la collection du prince russe Soltykoff, dont la vente d'objets médiévaux et byzantins (et dans laquelle on avait évidemment ajouté quelques toiles) eut lieu en 1861, et fut à l'origine d'un somptueux album de photographies sous la supervision de Berthier³⁰.



Fig. 13. J. A. D. Ingres, *La grande Odalisque*, huile sur toile, 91 x 162 cm, 1814.

- 25 Cette photographie de *L'Odalisque* de 1814 est indubitablement d'excellente facture. Ses tonalités douces et satinées peuvent être le résultat de la photolithographie, quoique Roger Taylor pense qu'il s'agit d'un parfait exemple d'une épreuve au charbon. Je partage son opinion concernant la participation à sa réalisation d'Alphonse Poitevin, qui avait montré une sorte d'épreuve au charbon lors de l'exposition de la Société française de photographie en mai-juin 1861, et qui est aussi connu pour avoir reproduit les plaques de Chartres de Berthier par photolithographie³¹. Plus fidèle à bien des égards à ce que l'on peut penser avoir été la peinture originale de 1814 que la diapositive contemporaine du musée (fig. 13), cette photographie de Bertier gagne plus qu'elle ne perd par la translation en termes de noirs et blancs de l'ordre chromatique de la peinture. Elle est sans doute emblématique de la façon dont les photographes de l'époque ombraient à la fois les lithographies et les gravures destinées à la reproduction, et ce justement au moment où l'immense investissement en temps et en argent qu'exigeait ce dernier procédé se révélait commercialement irréaliste. Je voudrais soutenir, pour conclure, que la haute qualité atteinte par la photographie française de cette époque doit être évaluée en termes de soin esthétique, d'application prolongée, directement issus de la tradition de la belle gravure. Cela semble avoir été le cas, même si le répertoire des photographes s'est mis, de plus en plus, à répondre à un ordre du jour inspiré par les magazines illustrés.
- 26 On a démontré ici même combien la "Petite histoire de la photographie" de Walter Benjamin était un reflet fidèle de l'état des connaissances de son époque. Tout en rendant justice à certaines de ses perceptions, nous devons reconnaître que sa perspective était nécessairement limitée par ses lectures et ses goûts personnels. Il en va de même de sa vision de la culture de l'image, telle qu'elle s'exprime dans son célèbre essai sur l'œuvre d'art. Fin connaisseur, Benjamin a néanmoins éliminé de son approche tout ce qui touchait à la gravure de reproduction, et il a salué l'arrivée de la lithographie comme le précurseur de ce mimétisme perfectionné que sera la photographie. Il pensait ainsi réunir en une seule lignée diachronique le foisonnement prodigieux des représentations visuelles qui a caractérisé la première moitié du XIX^e siècle. Il pourra désormais sembler opportun de prendre une position opposée, et de rechercher dans la pluralité des techniques les tensions et les contradictions qui ont animé cette période.

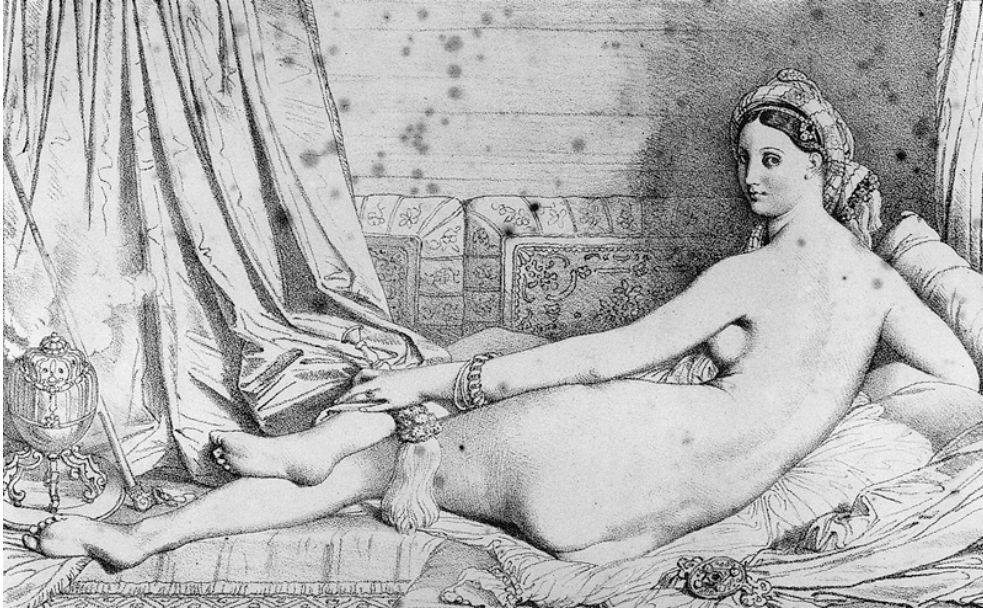


Fig. 14. J. A. D. Ingres, "La Grande Odalisque", lithographie; 32,7 x 49,7 cm, 1826.



Fig. 15. G. Maile, "Le joueur", mezzotint d'après le dessin, N. T. Charlet, 15 x 10,4 cm, c. 1826

NOTES

1. Helmut GERNSHEIM, *The Origins of photography*, Cleveland et Londres, Thames and Hudson, 1955, p. 40.
2. Pour un bref résumé de la carrière de Bervic (né Charles-Clément Balvay), voir Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle, rééd.*, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1981, II, p. 58-62. Beraldi le dépeint comme « l'artiste célèbre qui forme la transition entre la gravure du XVIII^e siècle et la gravure moderne » (p. 58).
3. En ce qui concerne les réalisations de la Maison Goupil, voir tout particulièrement Hélène LAFONT-COUTURIER, "Le mariage de l'art et de la raison commerciale", in *État des lieux*, 2, 2000, p. 41-70 ; et Pierre-Lin RENÉ : "Portrait du peintre en artiste populaire", in Claude ALLEMAND-COSNEAU et Isabelle JULIA, *Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 173-199.
4. Cf. André MELLEROT et Louis de NUSSAC, *La Lithographie en France : Charles de Lasterye, son premier introducteur*, Brive, Imprimerie Lachaise, 1936.
5. Pour le remarquable essai de Delacroix sur Charlet, voir Eugène DELACROIX, "Charlet", in *Revue des deux mondes*, n°37 (1^{er} juillet 1862), p. 234-242. La meilleure source d'information concernant la vie et l'œuvre de Charlet demeure la compilation de son ami et client : Joseph-Félix LE BLANC DE LA COMBE, *Charlet : sa vie, ses lettres*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1856.
6. Walter BENJAMIN, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (trad. de l'all. par Ch. Jouanlance), *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 20.
7. Cf. Victor FOUQUE, *La Vérité sur l'invention de la photographie : Nicéphore Niépce, sa vie, ses essais, ses travaux*, Paris, Librairie des auteurs, 1867, p. 49.
8. Cette estimation est tirée de A. M. PERROT, *Nouveau Manuel complet du graveur*, nouvelle édition, Paris, Roret, 1844, p. 157-158.
9. Pour une succincte évaluation de l'œuvre de Maile, voir BERALDI, *op. cit.*, p. 199-201. La plus exhaustive histoire récente de la gravure sur plaques d'acier en Angleterre est celle de Basil H UNNISETT, *Engraved on Steel : The History of Picture Production using Steel Plates*, Aldershot, Ashgate, 1998.
10. V. FOUQUE, *op. cit.*, p. 124.
11. Cf. Anne MCCAULEY, "Industrial Development, Political Economy, and the Invention of Photography in Restoration France" (Développement industriel, économie politique et invention de la photographie en France sous la Restauration), in *Nicéphore Niépce - Une nouvelle image*, actes du colloque, 15-16 janvier 1998, Chalon-sur-Saône, Société des amis du musée Nicéphore-Niépce, 1999, p. 87.
12. Cette collection est aujourd'hui conservée par le musée Denon, qui a présenté une considérable exposition donnant lieu à la publication d'une brochure, *Les Bois gravés chalonais*, en 1999.
13. Pour l'inventaire des gravures, voir Joseph-Nicéphore NIÉPCE, *Correspondances, 1825-1829*, Rouen, Pavillon de la photographie, 1974, p. 53.
14. *Ibid.*, p. 136 (lettre du 12 octobre 1829) : « Bien que des objets se trouvent éclairés par derrière ou obliquement, deux faces parallèles et opposées ne peuvent être éclairées en même temps. »
15. Roger Taylor m'a montré l'illustration de cette version, quasi identique, et intitulée "Fantaisie" à dessin fumée, signée par Daguerre et datée de 1826, dans le catalogue des ventes de Sotheby, à Londres, le 1^{er} juillet 1977.

16. N. NIÉPCE, *Correspondances*, op. cit., p. 54.

17. Gaston TISSANDIER, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, 1874, p. 62 : « Paul Delaroche a vu Daguerre, il lui a arraché des mains une plaque impressionnée par la lumière. Il la montre partout en s'écriant : "La peinture est morte à dater de ce jour". » Voir aussi cette citation, enjolivée dans H. GERNESHEIM, op. cit., p. 54. Dans un ouvrage ultérieur consacré à Daguerre, Gernsheim affirme que « Tissandier est la première source de cette anecdote classique », mais doute que « ces mots aient été prononcés en août 1839 ». Cf. H. et Alison GERNESHEIM, *L. J. M. Daguerre. 1787-1851*, Cleveland et Londres, World Publishing Company, 1956, p. 92. Cette anecdote, toutefois, est toujours curieusement située dans le contexte des entretiens d'août dans l'édition suivante des *Origins of photography* de Gernsheim (Londres, Thames and Hudson, 1982, p. 45).

18. Cf. Stephen BANN, *Paul Delaroche : History painted*, London, Reaktion Books, 1997, p. 117-118, pour un compte rendu succinct de ces activités.

19. La remarquable histoire de cette gravure au long cours est narrée dans la correspondance entre Mercuri et son éditeur, Goupil, et publiée dans "Le temps ciselé, correspondances autour d'une œuvre gravée : éditeurs, artistes, critiques (1829-1859)" par Annick BERGEON, in *État des lieux*, I, septembre 1994, p. 37-88. On ne saurait trouver d'exemple plus édifiant des techniques, si avides de temps, de la gravure au burin, ici poussées à l'extrême.

20. Le texte complet de la note de Delaroche à l'attention d'Arago a été publié par G. CROMER : "Une pièce historique : l'original de la note du peintre Delaroche à Arago au sujet du Daguerrotypage", in *Bulletin de la Société française de photographie et de cinématographie*, 3^e série, XVII (1936), p. 114-118.

21. *Le Courrier français*, 1836, n° 11, vendredi 11 janvier : rapport sur l'Académie des sciences. Ceci est d'ailleurs confirmé par une lettre de Biot à Fox Talbot datée de février 1839, dans laquelle il atteste avoir entendu dire chez Daguerre « à nos plus grands peintres, comme Paul Delaroche et Horace Vernet, en présence de ses tableaux photogéniques, qu'il y a, pour les artistes, une instruction infinie à recevoir de leur inspection ». Je tiens à remercier Larry Schaaf et son équipe de l'université de Glasgow qui m'ont signalé l'existence de cette lettre (Doc N° 03783 dans la correspondance inédite de Fox Talbot, à paraître prochainement).

22. Je tiens à remercier Éric Bourgougnon, du musée français de la Photographie de Bièvres, pour sa participation à la transcription de ce texte. Pour résumer : l'existence de ces deux œuvres s'explique par le fait que Lafaye avait commencé cette toile pour répondre à une commande du comte d'Irisson, mais qu'il ne l'a pas livrée en 1844, sans aucun doute à cause d'un désaccord avec son client. La seconde version, dessin à l'aquarelle, avait sans doute pour but de manifester l'intérêt que Lafaye accordait à ce moment crucial de la prime histoire de la photographie, et elle a pu être réalisée à l'intention d'une présentation lors d'une exposition internationale, qui eut lieu quelques années avant la mort de Lafaye en 1883. Il est à noter que la légende portée sur cette deuxième œuvre mentionne « Tissandier », et qu'il s'agit probablement de l'auteur des *Merveilles de la photographie*. Il va sans dire que le texte qui l'accompagne ne fait nulle référence à la célèbre remarque apocryphe qu'elle a mis en circulation. Je dois ajouter que le dossier sur ce tableau conservé par le musée Carnavalet contient d'autres informations sur les circonstances de sa création. On pourra trouver une plus ample analyse de la signification de ces œuvres dans mon étude : *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in 19th Century France*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2001.

23. Cf. S. BANN, *Paul Delaroche...*, op. cit., p. 172-272, pour la critique de cette œuvre, et d'autres travaux tardifs, à la lumière d'une récupération de certains aspects de la vision photographique.

24. Noté dans CROMER, op. cit., p. 116.

25. On dispose, à ce jour, de peu d'informations fiables concernant les différentes étapes de la carrière de Bingham. La présentation biographique la plus utile est celle de Oliver MATTHEWS in *Early Photographs and Early Photographers. A Survey in Dictionary Form*, Londres, Readminster

Publications, 1973. Néanmoins, l'auteur affirme faussement que Bingham était « assistant du professeur Faraday, chimiste et scientifique » à la Royal Institution, alors qu'il dépendait en fait d'un tout autre établissement, la London Institution. Mon article, "Ingres in reproduction", *Art History*, vol. 23, n° 4, décembre 2000, évoque la renommée de Bingham en tant que photographe spécialisé dans la reproduction de tableaux parmi les plus éminents du milieu du dix-neuvième siècle, et traite de ses contacts avec l'œuvre d'Ingres.

26. Pour le catalogue des œuvres de Delaroche, voir Jules GODDÉ et Henri DELABORDE, *Œuvre de Paul Delaroche*, Paris, Goupil, 1858. On peut trouver des copies de l'œuvre complet en très bon état à la British Library, et à la George Eastman House, Rochester, N. Y. Je tiens à remercier Roger Taylor de m'avoir fourni des informations au sujet de la documentation concernant les expositions de Bingham en Angleterre. La photographie du *Marie-Antoinette* a été pour la première fois exposée par Colin Sinclair à Édimbourg en 1858. Sa photographie panoramique de l'*Hémicycle des Beaux-Arts*, d'après Paul Delaroche, présentée à Londres en 1859, était vendue au prix de 3 livres et 6 d. On peut se procurer des informations concernant les tarifs des tirages d'après les mêmes œuvres dans *L'Hémicycle du palais des Beaux-arts... Notice explicative*, Paris, Goupil et Cie, 1853.

27. Pour retrouver l'extrait de l'article de Gautier ici évoqué, voir André ROUILLÉ, *La Photographie en France. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 240-243. Gautier reprend évidemment le cliché du Soleil "artiste" de la photographie qui était devenu sujet de caricature peu après l'annonce de la découverte de Daguerre.

28. Cf. le Procès de MM. Delaroche, Mme Veuve Vernet, Mme Marjolin-Scheffer contre MM. Goupil et Cie, Éditeurs, Paris, Tribunal civil de la Seine, 1879, p. 24 : « Le corps, c'est le tableau ; l'âme, c'est la propriété artistique, c'est la composition, c'est ce qu'on a appelé l'effort du génie, la création supérieure. » Je tiens à remercier Pierre-Lin Renié de m'avoir communiqué cette remarquable transcription du procès engagé contre la Maison Goupil par les héritiers des plus importants artistes de la première génération, au cours duquel toute l'anatomie des concepts de l'époque concernant la reproduction se trouve dévoilée.

29. Il existe une magnifique épreuve de cette photographie de Paul Bertier dans le volume : *Objets d'art de la collection du Prince Soltykoff*, v. 1861 (bibliothèque du Getty Research Institute, 90.R.35*). Pour plus de détails concernant la carrière de Berthier, voir Michel FRIZOT, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 70, 90, 274. Si l'on estime qu'il s'agit de la même personne que le Paul Marcellin Berthier répertorié par le Bénézit, nous pouvons ajouter qu'il a étudié avec le portraitiste Alexandre Dupuis (mort en 1854) avant d'entrer à l'École des beaux-arts.

30. Plusieurs problèmes se posent au sujet du statut des superbes albums de reproductions photographiques de la collection Soltykoff, *Objets d'art de la collection du prince Soltykoff*, détenus par le Getty Research Institute Special Collections. Le catalogue publié de la vente principale, qui eut lieu en avril 1861, se désole du fait que le temps ait été trop court pour la préparation de "planches reproductives" (cf. le *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff*, hôtel Drouot, Paris, lundi 8 avril et jours suivants, p. 9). Par ailleurs, ce catalogue ne mentionne pas les tableaux, qui ont sans doute fait l'objet d'une autre vente. Il est dès lors probable que ces albums avaient une fonction purement commémorative, que leur publication ait tiré parti du rassemblement de la collection avant sa dispersion. Il est par conséquent peu vraisemblable, en fonction des délais imposés, que Berthier ait pu être seul à réaliser les photographies de toutes les pièces, quoique son cachet apparaisse sur plusieurs d'entre elles, et qu'il constitue la seule source d'identification des albums.

31. En ce qui concerne la participation de Poitevin à l'exposition de 1861, voir Jean-Michel PLACE, *Catalogue des expositions organisées par la Société française de photographie 1857-1876*, Paris, Jean-Michel Place, 1985, catalogue de 1861, p. 45. Les articles 1148-1151 sont des "Épreuves au charbon sur papier". Voir aussi J. M. VOIGNIER, *Répertoire des photographes de France*, Chevilly-Larue, Le Pont de pierre, 1993, qui fournit au nom "Berthier" l'information suivante : « Poitevin a reproduit de ses clichés de Chartres par la photolithographie. »

AUTEURS

STEPHEN BANN

University of Bristol