



## Études photographiques

3 | Novembre 1997

Frontières de l'image/Le territoire et le document

---

### La parole des primitifs

À propos des calotypistes français

Michel Frizot

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/94>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1997

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Michel Frizot, « La parole des primitifs », *Études photographiques* [En ligne], 3 | Novembre 1997, mis en ligne le 13 novembre 2002, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/94>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# La parole des primitifs

À propos des calotypistes français

Michel Frizot

---

" Mon regard [...] cherche, parmi tous ces objets misérables et grossiers de la vie paysanne, celui, posé ou appuyé et n'attirant point l'oeil, dont la forme insignifiante, dont la nature muette peut devenir la source de ce ravissement énigmatique, silencieux, sans limite. "

Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*.

- 1 Cette étude est une proposition de lecture des photographies de la période 1845-1855, produites par ceux que l'on a appelés en France les "primitifs" de la photographie, adeptes de la première heure opérant principalement avec le négatif papier. Il s'agirait d'engager une reconnaissance de l'*anisotropie* (variabilité des propriétés dans l'espace et dans le temps) du champ historique de la photographie : une photographie de 1880 ne se comprend pas comme une photographie de 1850 et, la méthodologie étant restée rudimentaire, plus on remonte le temps, plus la lisibilité et l'interprétation sont anachroniques et illusoire. Ces prémices sont relativement bien admises parmi les historiens et historiens d'art en général, mais les enjeux spécifiquement photographiques paraissent, aujourd'hui encore, assez mal perçus. Il ne s'agit pas d'une interprétation poétique personnelle, mais d'une tentative pour resituer la pratique photographique, autour de 1850, dans son champ synchronique, et pour la déconnecter de la vision d'évidence et de transparence qui sert communément de regard universel à l'étude de toutes les photographies. Il ne suffit pas en effet d'être "devant l'image" pour en recevoir le sens par osmose, et il ne suffit pas non plus d'appliquer des méthodes propres à l'histoire de l'art, et plus précisément de la peinture. Autrement dit, il faut reprendre simplement la lecture des photographies celles de Humbert de Molard, Bayard, Regnault, Le Secq, Robert, ou des anonymes de Blanquart-Évrard car il y a là un moment inaugural pendant lequel le mot *photographie* n'ayant pas encore acquis un sens orienté, ces images se définissent plus sûrement, pour mieux [p. 43] marquer leur singularité par le néologisme, comme des *héliographies*, un domaine encore en lisière des images, une stase d'ouverture d'un langage. Les comprendre dans leur situation native consiste à leur reconnaître pleinement leur identité d'objets photographiques, produits avec un

dispositif photographique, et selon des intentions et des considérations personnelles et contextuelles qui n'auraient pas pour seule ni première référence le grand art de la peinture<sup>1</sup>.

- 2 Un lecteur de la fin du XX<sup>e</sup> siècle qui redécouvre ces images après un long oubli est en présence des actions de praticiens d'une technique nouvelle, inouïe, prodigieuse, stupéfiante, inespérée, qui se sont tous pareillement interrogés : " Que puis-je faire avec une chambre photographique ? " Est d'abord posée par la procédure particulière employée peut-être latéralement la question du sujet de la photographie, et plus largement de la nature de l'image photographique, du contenu, de la constitution et donc de l'interprétation d'une telle image qui n'a reçu d'autres impératifs que les normes et règles subies de plein gré par ces photographes<sup>2</sup>. Les intentions, formulées ou non, ne peuvent que se régler en première analyse sur la libre disposition et mise en oeuvre d'un "appareil" et d'un processus, de ce qu'il est convenu d'appeler globalement un dispositif, aux contraintes spécifiques, mais ouvert aussi par des degrés de liberté et d'inventivité.
- 3 Laissant de côté pour l'instant la prégnance du dispositif dans la production des images, je souhaite ici interroger d'abord le système référentiel dans lequel évoluent les premiers opérateurs de la photographie, leur vocabulaire de base, leur "culture de l'image" recoupant *a priori* aussi bien la tradition de la peinture que celle du dessin, de la gravure, de l'illustration. En amont du désir de "faire image" avec une machine obstinée, il s'agit de cerner quelques éléments constitutifs de cette sphère des images que chaque individu accumule et intègre à son savoir, à sa mémoire, à ses choix. Retrouver une logique interne qui mène à privilégier telle prise de vue "en tant que photographie" tout en prenant la mesure de ce que photographier ("héliographier") veut dire, relier cette nécessité intérieure à des antécédents référentiels collectifs dont nous avons oublié qu'ils formaient le "bagage" de l'honnête homme autour de 1850. Faute de quoi, notre savoir moderne voile sa faillite dans les notions floues de création, d'art, d'expression...
- 4 Les photographies, comme les peintures, forment un vaste corpus de monuments à déchiffrer, avec cette particularité que les clés sont d'autant plus cachées que l'accès de l'image photographique nous paraît plus ouvert et immédiat. Il n'y a pas là à proprement parler un problème de langage (pictural et graphique) mais dans ce détour pragmatique vers d'autres groupes d'images, je souhaite aussi montrer la proximité du langage verbal la contiguïté non pas du texte mais du mot, de la désignation avec son objet, fût-il lui-même devenu un signe, un transfert graphique. Cela suppose de contourner la question sémiologique du "langage" des images, en l'abordant à revers, en tirant des fils entre les photographies et d'autres systèmes de signes dont [p. 44] l'existence aura modifié la donne de l'image. La photographie, médium atypique, nous fait sortir du champ de la représentation, de l'iconographie, du sujet, elle opère un déplacement de la question de l'art vers l'identification, l'association, la reconnaissance de l'objet comme tel, plus iconique que symbolique. Elle instaure avec son opérateur, le photographe, une relation de fascination et d'extase à l'égard de l'objet, de l'espace, de la lumière.

Prise de parole

- 5 C'est Nadar qui a donné ce nom de "primitifs" à la première génération des photographes, catégorie à laquelle il dit appartenir lui-même, en leur consacrant un chapitre dans *Quand j'étais photographe* (Paris, Flammarion, 1900). À nos yeux, le terme a plusieurs avantages : il désigne à la fois ce qui est considéré comme étant à l'origine de quelque chose, des groupes sociaux (peuples primitifs) qui ignorent l'écriture et n'usent que de la parole (ou, le cas échéant, de l'image), et encore des formes d'art rudimentaires précédant une

embellie et une apogée (les primitifs flamands, ou encore l'exposition des "primitifs français" de l'art des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles, en 1904<sup>3</sup>). Renvoyant implicitement à des groupes humains qui créeraient des outils et s'exerceraient à leur manipulation ce que sont les premiers photographes à l'égard d'une machine à faire des images toutes ces connotations paraissent de bon augure pour aborder des questions "esthétiques" en se gardant des *a priori* modernes ; surtout dans un monde qui, dans les années 1840, privilégie depuis peu les expositions des "produits de l'industrie" et les concours agricoles (où rivalisent bientôt machine et nature). L'ichimage photographique pourrait être vue comme un point d'articulation entre la technique et le langage : après que l'homme soit passé de l'outil à la machine, et de la parole à l'écriture, ces "primitifs" du XIX<sup>e</sup> siècle produiraient avec leur drôle de boîte une mutation esthétique, un "palier de spécialisation où s'accentuerait la disproportion entre les producteurs de matière esthétique et la masse de plus en plus grande des consommateurs d'art pré-fabriqué ou pré-pensé<sup>4</sup>" (catégorie dans laquelle entrerait la photographie).

- 6 Le fil conducteur d'une telle lecture serait conforme aux propositions pour une *philosophie de la photographie* de Vilém Flusser<sup>5</sup> : l'image technique (photographique) comme un retour en seconde génération au déchiffrement primitif du monde par des images, la lutte et la médiation entre le texte et l'image, la collusion entre le dispositif et son opérateur, le photographe comme producteur d'"états de choses n'ayant jamais existé auparavant" ; mon programme pour une toute première étape consistant à cerner ce qui est *déjà*, avant toute manipulation, dans la tête de l'opérateur, et de longue date.
- 7 Il y aurait donc d'abord à constater comment les photographes primitifs abordent la pratique photographique et quel sens ils lui donnent par la procédure adoptée<sup>6</sup>. Le calotypiste français Henri Le Secq nous offre de beaux exemples de ces voies de passage qui devaient lui paraître assez évidentes pour être objectivées sans contrainte. Le Secq occupe une place très personnelle, mais prépondérante, dans la [p. 45] photographie des origines. Issu d'une grande famille parisienne, ayant reçu une formation de peintre, initié à la photographie par Gustave Le Gray, il est actif en calotypie de 1849 à 1856<sup>7</sup>. Auteur de véritables "campagnes photographiques" sur les cathédrales gothiques (Amiens, Reims, Strasbourg, Chartres) et sur les vestiges médiévaux en voie de disparition à Paris, il est aussi l'ami du graveur Méryon, tourné comme Victor Hugo vers l'exaltation d'un passé traversé de chimères. Il se comporte à l'égard de la photographie comme un artiste tout à fait libre, produisant des portraits, des natures mortes, et aussi des vues d'après nature assez insolites : carrières, maigres sous-bois, bords de chemins (on compte aussi une étonnante image avec une échelle !). Or, à plusieurs reprises, Le Secq inclus des *mots* dans ses photographies, pour constituer des pages de titre ou frontispices à des séries de ses propres images, principe hérité de la gravure et de la lithographie, mais adapté par Le Secq à la photographie, de manière très significative. Les deux meilleurs exemples sont bâtis sur le même principe : le photographe, présent dans l'image, invite à la lecture d'un texte (le titre de la série à annoncer, ainsi que sa qualité personnelle d'auteur) écrit *en blanc* sur une porte de bois (dans les deux cas, mais il ne s'agit pas de la même porte ni du même lieu) qui, on le notera dès maintenant, renvoie directement, métonymiquement, au tableau noir de l'école sur lequel on écrit à la craie blanche, et plus précisément encore à l'apprentissage de la lecture<sup>8</sup>. Dans "Autoportrait pour un frontispice"<sup>9</sup> (fig. 2. Henri Le Secq, "Autoportrait pour un frontispice", 1850), Le Secq, debout de face, désigne avec une baguette de bois la première ligne du texte "Croquis héliographiques par H. Le Secq", dans la position du maître d'école, et comme s'il s'agissait, de fait, d'un portrait *en maître*

*d'école* (ou maître en photographie ?). Le titre lui-même renvoie clairement à des dessins-études "croqués" par l'héliographie. Sur l'autre image, "Autoportrait, frontispice pour une suite sur Amiens" (fig. 1. Henri Le Secq, autoportrait, frontispice pour une suite sur Amiens, 1851), Le Secq est de dos, et achève d'écrire à la peinture blanche sur une porte fermée (là encore dans l'attitude, et avec le geste du maître écrivant au tableau, comme saisi dans le tracé du texte par la machine photographique) " Amiens/cathédr [...]", tandis que sur le mur, de chaque côté de la porte, figure déjà : " Beffroi/StRémy/vues/détails " et " photographies par H. Le Secq ". Précision importante aussi : comme le montre l'indice des lettres blanches qui [p. 46] croisent les rainures noires et les jointures des planches de bois (et aussi quelques retouches), le texte n'est pas tracé réellement sur le support naturel photographié, mais écrit, par une acrobatie prospective du procédé photographique, *en noir sur le négatif papier*. Ce qui induit que le plan-papier de la photographie, lui-même raccourci automatique et illusionniste de la réalité, sert de plan-tableau noir, de plan-page d'écriture, de plan-étiquette, en activant en même temps le système d'inversion négatif-positif/blanc-noir, par lequel l'image photographique est produite procédure que seul le praticien photographe connaît et comprend alors<sup>10</sup>.

- 8 Encore une fois, les frontispices représentant une scène dans laquelle le titre s'inscrit sur l'un des éléments de la scène ne sont pas rares dans l'illustration du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> (fig. 17. Études de paysages, par Louis Marvy, 1841 (frontispice)), mais Le Secq en donne là une version spécifiquement photographique qui a valeur indicative : c'est dans la surface du négatif que le texte s'inscrit, sa lisibilité dans l'image est un effet du principe de tirage, et cette surface (cette image) est à lire à l'égal d'un texte (l'habitude est très répandue à cette époque de signer la photographie dans le négatif, comme pour affirmer "autorat" et autorité sur le nouvel artefact, et Le Secq est certainement celui qui signe le plus visiblement et ostensiblement).
- 9 Ces exemples nous permettent de cerner l'enjeu de ce rapport de la photographie naissante (ensemble de signes indiciels), d'une part à son référent naturel et matériel (l'objet saisi par la photographie, promu en "sujet" photographique), d'autre part, à une autre forme de signifiant : le mot. Pour mieux en préciser les contours, il nous faut tout d'abord procéder à un repérage des éléments que nous allons considérer comme "signifiants", sur cette première constatation : que les productions des calotypistes français *accumulent* effectivement dans ces années 1845-1855 des "signes" au sens sémiologique du terme, empruntés au vocabulaire rustique, à un vocabulaire d'outils, ustensiles et instruments de la vie campagnarde, mêlés aux éléments du décor naturel. Pour la simple raison que ces pionniers de la photographie, des rentiers érudits (non professionnels pour la plupart), opèrent principalement à la campagne, et qu'ils sont confrontés à une réalité où les intermédiaires entre l'homme et la nature sont des outils, ou des objets techniques rudimentaires (ce sont aussi les signes différenciés de la présence de l'homme dans un environnement naturel). Que ces pionniers (les premiers à être confrontés à ce choix) placent la chambre photographique (un outil de seconde ou troisième génération technique) devant un arrangement d'outils de première génération ("primitifs") n'est pas indifférent, si l'on se place du simple point de vue du maniement et de la procédure.
- 10 Cet environnement mixte était déjà omniprésent dans l'oeuvre des calotypistes anglais, chez Talbot surtout ; et la conception de "The Ladder", ou "The Haystack" (échelle et meule de paille), ou "The Open Door"<sup>12</sup> (un balai dans l'embrasure d'une porte demi-ouverte, une lanterne accrochée au mur) dérive sans doute de cette proximité familière

des objets usuels, qui permet de transposer sur le thème d'une échelle une [p. 47] intention iconographique, c'est-à-dire symbolique. L'échelle est, dans "The Ladder" spécifiquement, le signe-objet qui relie, physiquement et métaphoriquement, les deux registres du "haut" et du "bas", les deux hommes de dos et de trois quarts et debout sur le sol, avec l'homme de face et debout à l'étage. Mais pour revenir au domaine français, le même signe "échelle" introduit à une autre signification de l'image dans une photographie de Regnault publiée par Blanquart-Évrard en 1852 (fig. 3. Victor Regnault, "L'échelle", 1853). Ici, l'échelle (dédoublée par son ombre) est le signe visuel primordial, non plus un signe de liaison, mais un signe en soi, qui se donne à interpréter isolément, comme une forme (en conjonction avec sa propre projection symétrique en ombre), une configuration à l'intérieur de l'image<sup>13</sup>.

- 11 La tradition française, dont Regnault est l'un des meilleurs représentants, peut ainsi apparaître comme moins symbolique que la tradition anglaise, et plus phénoménologique<sup>14</sup>. Toutes les images (calotypes) que j'évoque ici paraissent en fait vouloir donner une raison d'être, un sens particulier à des objets, un sens qui va au-delà de la nature morte rustique (ou reste en deçà, comme on voudra). Ces éléments d'images fonctionnent simplement comme des indices, signes, unités signifiantes que nous devons pouvoir considérer comme tels lorsque nous les isolons en les *nommant*. Une chose paraît aussi certaine dans ce contexte : la volonté de tous ces photographes d'inclure de tels éléments dans leurs photographies, de bâtir l'image et sa signalétique autour d'eux ou, au moins, de maintenir sciemment ces éléments dans l'image là où ils auraient pu les ôter, les faire disparaître. Dans cette image déjà signalée de Le Secq, composée essentiellement d'un feuillage, d'un vase de pierre et d'une partie d'échelle oblique (photographie non aléatoire car dûment signée dans le négatif et donc revendiquée comme un acte construit<sup>15</sup>), la présence incongrue de l'échelle est, sinon pleinement volontariste, du moins assurément acceptée.
- 12 En effet, si l'on se reporte au dispositif de prise de vue, comme il faut le faire pour juger ces photographies, on [p. 48] comprend qu'il ne s'agit pas de clichés, mais d'une mise en place réelle à double effet (un dispositif devant des matériaux, et des matériaux sélectionnés dans le champ du dispositif) qui s'effectue au cours de la mise au point et du cadrage, sur le dépoli de la chambre noire. Et que, par conséquent, l'image produite est le gage d'une intentionnalité basée sur la présence effective de l'objet considéré. Héliographe, c'est d'abord s'adonner à une procédure lente, presque obligatoirement en plein air, qui consiste à mettre en regard (en relation linéaire directe) une boîte noire dont on connaît le mode de fonctionnement particulier et des choses qui sont là en connaissance de l'effet qu'elles produiront dans l'image ; en connaissance (expérimentale) de ce qu'est l'objet de la photographie, et l'objet dans la photographie.
- 13 Je donne ici un aperçu (non limitatif) des exemples que l'on peut trouver dans la photographie française de cette période. On trouve ainsi dans l'œuvre de Louis Adolphe Humbert de Molard, autre calotypiste de la première heure, de nombreux arrangements formels avec ou sans personnages, dans lesquels les objets, outils et ustensiles domestiques ont un rôle d'entremise qui ne se réduit pas au seul accessoire de décor rustique, telles ces échelles qui apparaissent dans des photographies de groupe dont la véritable vocation est proche de la scène de genre : "La lessive", vers 1851 ou "L'écosage des haricots"<sup>16</sup>, 1851. On peut noter à cette occasion que chaque scène rustique est accompagnée d'autres objets, qui sont là comme des signes de la vie campagnarde et des fonctions qu'ils remplissent : arrosoir, tonneau, baquet et autres récipients, ainsi que les

instruments agricoles. Les "choses" (puisqu'il s'agit bien ici de "choses") peuvent ainsi en arriver à tenir le rôle principal, comme sur une scène de théâtre : la cabane de jardinier de Humbert de Molard (fig. 4. L.-A. Humbert de Molard, "Cabane de jardinier", 1848-1850), qui certes lui sert peut-être de prétexte visuel à des essais de chimie photographique (on trouve des indications manuscrites sur les négatifs), mais qu'il se plut aussi à "représenter" à différentes saisons, dans différents états de végétation, accompagnée d'outils (brouette) et qui sert même de cadre à un personnage [p. 49] apparaissant assis dans l'embrasure de la porte<sup>17</sup>.

- 14 La présence humaine, ici, ne saurait être comprise comme une contradiction par rapport à l'assurance d'objectivité repérable dans ces photographies (la désignation, par l'image, d'un sens contenu dans les choses elles-mêmes); mais au contraire, elle me paraît conforter leur caractère signifiant dans les modalités d'une substitution. Si l'on compare en effet deux photographies très similaires : cabane avec brouette, même cabane avec personnage, une interchangeabilité apparaît entre la chose et l'être humain, qui confère immédiatement à la chose une fonction de remplacement, d'allusion, qui n'est pas exactement rapportable à la fonction de symbole (laquelle suppose une relation d'équivalence, dans un contexte donné, mais une relation connue, codée, régie par un système), la substitution introduisant à un statut d'égalité référentielle (de considération sinon de valeur) que l'on repérera à propos des images de Bayard (*cf. infra*).
- 15 Si l'on est plus attentif au contenu des photographies de cette époque, à ce qui les construit de l'intérieur, à ce qui les constitue dans ce que nous appelons *le sujet*, on remarquera que souvent, même lorsque nous croyons être en face d'une catégorie prédéfinie par les beaux-arts nature morte, paysage, scène de genre, les éléments-signes qui se combinent pour "constituer" la photographie, sont en nombre réduit et, surtout, ne sont pas ceux-là mêmes que l'on pourrait attendre dans le "genre" pictural considéré.
- 16 On retiendra, par exemple, dans les ouvrages d'André Jammes et Eugenia Parry Janis<sup>18</sup> : les instruments agricoles (1852) d'Eugène Cuvelier ; les instruments de laboratoire (vers 1851) de Victor Regnault ; un paysage à Sèvres (1851-1852) de Victor Regnault dont l'élément déterminant est une porte de jardin blanche ; une entrée de ferme (vers 1852) de E. de Béranger ; un pigeonnier (vers 1859) de Colliau ; le panier d'osier tressé, au portail ouest du Saint-Sépulcre (1854), par Salzman ; les tonneaux, récipients, brouette, échelle et escalier de bois par Alphonse Poitevin dans la maison du photographe à Conflans-sur-Anille (vers 1852) ; les harengs (vers 1856) de Le Secq<sup>19</sup>.
- 17 On prendra en compte également, dans un tel corpus, les épreuves sur papier salé éditées par Blanquart-Évrard à Lille d'après des négatifs papier, selon [p. 50] sa méthode perfectionnée d'après Talbot, en usage en France à partir de 1848 environ : une vue de cour de ferme, avec des charrettes à foin en premier plan dans la série de planches intitulée "Études et paysages" (n° 179) ; dans la série "Études photographiques" (1853) : un arrangement, dans une cour à la campagne, constitué *in situ* de chaudron, cruche, légumes, sur une table à tréteaux (n° 201) attribué à Victor Regnault, une palissade avec barrière ouverte, devant un arbre touffu, par Charles Marville (n° 203), une charrette à tonneau devant une cabane au toit de chaume (n° 205), un chien devant sa niche (n° 236), l'entrée d'une carrière avec un portail à vantaux de bois, par Édouard Loydreau (n° 246), un groupe de quatre paysans, arrangé dans une composition similaire à celle de "The Ladder" de Talbot, devant une cabane et autour d'une brouette renversée qui ressemble beaucoup à une échelle<sup>20</sup> (n° 259).



18 Pour résumer l'impression que donnent toutes ces images, choisies pour leur rejet des poncifs de représentation : les choses y ont leur identité propre, elles sont le centre d'intérêt du photographe au moment de la prise de vue. Elles sont intentionnellement présentes, présentifiées par l'image, elles sont un signe assimilable à une écriture, une sorte de hiéroglyphe de la modernité photographique... Cette sollicitude est un des caractères de l'âme romantique dont on ne rappelle pas souvent les influences sur les débuts de la photographie attitude résumée par ce passage de la *Lettre de Lord Chandos* d'Hofmannsthal où il imagine que l'auteur abandonne, sous l'influence d'un spleen tout romantique, la spéculation intellectuelle pour la contemplation de la nature et des artefacts : " Un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysans, cela peut devenir le réceptacle de mes révélations. Chacun de ces objets, et mille autres semblables dont un oeil d'ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peut prendre pour moi soudain, à un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et si émouvant, que tous les mots, pour le traduire, me paraissent trop pauvres<sup>21</sup> . " Avec ce romantisme assagi, la sensation du "sublime" grandiose fait place à l'humilité de l'objet, tout aussi prégnante, et [p. 51] pleine d'enseignements métaphysiques ou sentimentaux.

#### Un photographe de parole

19 Un photographe français, et l'un des premiers d'entre eux, Hippolyte Bayard, inventeur de procédés photographiques au même titre que Niépce, Daguerre et Talbot, nous permet de pénétrer plus encore dans ce langage de signes, certes obscur, mais non dépourvu d'intérêt pour la compréhension de la photographie. Bayard est en effet le premier, en France, à *faire oeuvre* photographique, parallèlement à Talbot (mais avec peut-être moins de constance, moins d'érudition et aussi moins de succès). Cet oeuvre est constitué d'abord en 1839-1840 de positifs directs (pièces uniques selon son procédé personnel), puis pendant les années 1840, de calotypes selon la méthode de Talbot. Une première comparaison nous permettra de situer l'attitude de Bayard vis-à-vis du monde statique des choses auquel il est presque constamment obligé de se référer par suite de la lenteur des procédés utilisés<sup>22</sup>.

20 La photographie connue sous le nom de "Le jardin" (fig. 7. Hippolyte Bayard, "Le jardin", vers 1842) fait partie d'un petit ensemble de pièces exécutées dans le jardin de Bayard ; une sorte de variation sur un espace clos, qui est son espace de vie, espace peuplé de présences inertes et dans lequel il se met volontiers en scène au milieu de ces objets familiers. Dans "Le jardin" figurent devant une barrière à croisillons de bois, un banc et une chaise sur (ou autour) desquels sont disposés un grand chapeau de paille, un petit vase-bulbe en céramique à motif de fleurs, deux arrosoirs, un pot de fleurs, trois pots vides, un tuteur pour fleurs, un morceau de tissu. Si l'on ne connaît que cette image, on peut penser à une "nature morte", pièce rustique rassemblant les outils du jardinier, mais d'un genre un peu trop domestique ou populaire puisqu'elle ne présente aucun élément de quelque noblesse ou de quelque élégance formelle (aucun peintre de cette époque autour de 1842 ne serait allé aussi loin dans l'éloge de la rusticité).

21 Mais en fait, tous ces "objets inanimés" censés avoir néanmoins une parcelle d'"âme" affirment leur caractère médiateur dans d'autres images de Bayard, sur le mode de l'interchangeabilité, de la mobilité, compagnons ou substituts occasionnels de l'auteur. Le [p. 52] chapeau de paille, par exemple, est le seul objet de grande taille qui accompagne le corps dénudé de Bayard dans les trois versions de son "Autoportrait en noyé" (fig. 9. ,



Hippolyte Bayard, "Autoportrait en noyé", détail, 1840), oeuvre de fiction exécutée en octobre 1840 comme une protestation privée envers son insuccès social dans l'invention photographique (on sait que Bayard fut écarté par les autorités françaises au profit de Daguerre). Le chapeau du "noyé", du reste dans la même position frontale que dans "Le jardin", peut donc être regardé comme un "double" du photographe, ce qui nous est confirmé par sa présence dans d'autres autoportraits : "Autoportrait dans un jardin, avec tonneau", août 1846 (fig. 10. *Id.*, "Autoportrait dans un jardin avec tonneau", 1846), où figurent aussi un arrosoir et un panier tressé, ainsi que le célèbre autoportrait fait beaucoup plus tard (vers 1855), debout accoudé à un trépied d'appareil et où un chapeau de même type est posé sur un fauteuil<sup>23</sup>.

- 22 Le petit vase de céramique paraît également jouer un "rôle" dans les photographies de Bayard : on le trouve sur plusieurs positifs directs, au milieu de nombreuses statuettes, ou dans "Bouquet aux dahlias<sup>24</sup>", mais aussi aux côtés de Bayard dans son autoportrait en noyé (fig. 9 [voir légende plus haut]), à sa gauche, assez inexplicablement posé sur le banc, si ce n'est comme un fétiche ou une relique.
- 23 Mais surtout, on possède deux autres photographies très proches de la composition du "Jardin", faites le même jour et sans déplacer la chambre photographique, en jouant sur la disposition des éléments, comme cela est souvent le cas chez Bayard<sup>25</sup>. Sur l'une (fig. 8. *Id.*, "Autoportrait au jardin", vers 1842), on trouve Bayard lui-même, posant, assis sur la chaise, tenant sur ses genoux le tuteur, entouré des deux arrosoirs, du même pot de fleurs, des pots vides et du tissu. Sur l'autre, ne figurent plus que le tissu sur la chaise, un arrosoir et le pot de fleurs. Il en ressort que l'on peut considérer entre ces photographies comme une action de substitution (non annoncée), de déplacement du sujet, qui édicte une équivalence éclatée entre l'individu et le chapeau, l'individu et le tuteur, ou l'arrosoir. Cette "constatation" que l'on peut faire *de visu* à partir des photographies (apparition et remplacement de l'auteur par des choses qui ne meublent pas seulement l'espace, mais le "représentent" par simple effet de figuration) est corroborée par une autre comparaison<sup>26</sup> : une photographie comportant dix statuettes et reliefs est "doublée" par [p. 53] une autre version dans laquelle Bayard s'est substitué à la figure d'Antinoüs, en tenant dans sa main un médaillon qu'il a dû ôter pour s'asseoir sur le banc, sans rien changer à la disposition par ailleurs.
- 24 Un tel mode de lecture est induit par la spécificité répétitive de la procédure photographique, et par l'inédite déconnection entre le nombre d'objets, la quantité de travail et le temps de labeur, qui marquaient auparavant toute oeuvre picturale : la photographie incite à la réplique par écarts expérimentaux, et notamment par la substitution. Il y a là plus que des anecdotes, car ces procédés de substitution (auxquels se prête la pratique lente, mesurée, du calotype, et la longueur de la pose) nous disent en fait comment fonctionne dans la pratique et donc dans l'imaginaire des inventeurs le principe photographique, quelles connotations il implique pour eux, quel sens il donne aux choses par la seule maturation d'une "idée d'image" qui va porter son empreinte automatiquement sur une surface sensible (et par là devenir visible). Objet et sujet sont en quelque sorte confondus, indissociables dans la surface : ces images sont aussi des images de la substitution qui a été opérée matériellement, et de la procédure de substitution elle-même.
- 25 Une seule évocation encore de l'oeuvre de Bayard, pour revenir à la stricte image d'un objet unique (un outil, une machine, un appareil potentiel), au centre de la surface, avec une des photographies les plus étonnantes de Bayard, du moins dans la perspective

envisagée ici : il s'agit du tombereau (fig. 11. H. Bayard, "Le tombereau", vers 1840), constitué de deux grandes roues et de planches formant un espace cubique clos ; la charrette est à l'arrêt, appuyée sur un bâton vertical, comme à l'abandon dans la rue (il s'agit d'un espace urbain, avec des affiches sur le mur à l'arrière-plan). La mise en oeuvre du processus photographique pour faire une telle image implique un intérêt personnel, une intention de conférer à cette chose, à cet artefact fonctionnel qui n'a rien d'une oeuvre d'art, ni même d'une oeuvre une sorte de pouvoir de séduction, ou peut-être un *pouvoir de parole*, disons un pouvoir textuel, en ce point où l'image "contient" et retient des mots, au bord d'une articulation. Le tombereau n'est-il pas ici une parfaite image d'un contenant mystérieux, ouvert mais impénétrable ? C'est certainement là le meilleur exemple de cette attitude des "primitifs", qui aboutit au [p. 54] "portrait de choses" en leur portant la même attention qu'à des personnes, en arrangeant leur silhouette d'une manière avantageuse (ici vue de trois quarts) comme si elles acquéraient le statut de "modèle" qu'avaient quelques personnes payées à cet effet dans les écoles d'art ou les ateliers d'artiste.

Le mot et l'image

- 26 Le repérage des objets-signes dans les photographies des primitifs, et particulièrement celles de Bayard, peut être figuré sous forme d'un tableau récapitulatif, en juxtaposant ces fragments de photographies ramenés à des dimensions similaires (fig. 12. Tableau constitué de détails empruntés à des photographies de Bayard, Regnault et Humbert de Molard). Ce mode de présentation a surtout pour but de montrer comment le repérage et l'isolement de ces éléments dans l'image, amène à les *nommer* un à un, opérant ainsi un rapprochement visuel (le tableau-matrice à lignes et colonnes) avec ce qui me semble être l'un des modèles imaginaires de ce système de signes, en même temps qu'un des standards de la pédagogie du XIX<sup>e</sup> siècle : l'*abécédaire*<sup>27</sup>.
- 27 L'un de ceux-ci, un modèle du genre (fin du XVIII<sup>e</sup>), porte heureusement le titre de *Éléments de la parole et de la lecture* et juxtapose sur un damier très régulier des cases où s'inscrivent les lettres de l'alphabet ou des sons mixtes (diphthongues, nasales, doubles consonnes) en triple écriture (majuscule, minuscule typographique et cursive), illustrés dans le carré contigu par le *dessin* d'une chose, d'un animal, d'un personnage, dont le *nom*, également écrit sous l'image, comporte le son concerné (fig. 13. "Éléments de la parole et de la lecture", fin XVIII<sup>e</sup> siècle, détail). On peut voir là une sorte de prototype de ces abécédaires qui vont proliférer au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le cadre de l'extension de l'enseignement dans diverses couches sociales, et perdurer bien sûr au XX<sup>e</sup> siècle. Toute personne scolarisée fait donc l'apprentissage de la lecture par l'intermédiaire de ces tableaux dont le système consiste toujours à juxtaposer un son primaire (phonème), son extension à un mot (le plus souvent un substantif) et l'image correspondant au signifié. Ainsi lorsque nous disons que dans le langage "un mot fait image", nous renvoyons à cette scène des origines (de la lecture, donc de la découverte du monde) où sont associés graphiquement le mot et l'image. Manière aussi de revenir à la photographie où l'on voit Le Secq faire lire sur une sorte de tableau le titre de son ouvrage, en s'aidant d'une baguette de maître d'école. [p. 55]
- 28 Bien évidemment, le système oblige, tout au long de la conception des abécédaires, à maintenir un choix de mots répondant à une double exigence : être assez usuels pour faire le plus possible partie de la culture de l'enfant sans nécessiter trop d'explications, être "illustrable", c'est-à-dire évoquer une figure simple, possible à traduire par un dessin immédiatement identifiable. On citera, par exemple, dans le tableau évoqué ci-dessus :

table, arbre, temple, coq, doigt, livre, ballon, tête, chat, et aussi... Dieu ! Par ces correspondances mots/images, les abécédaires procurent aux enfants studieux un véritable vocabulaire d'images primaires, qui ne peut qu'induire des habitudes mentales et associer aux chaînes syntaxiques de mots des chaînes parallèles d'images...

- 29 Le photographe, qui fut l'un de ces enfants<sup>28</sup>, retrouve certainement, en maniant sa chambre photographique, cette possibilité primitive et originelle (dans son développement personnel) d'associer le mot et l'image de l'objet, de l'énoncer et de le désigner (à la vue particulièrement) par la procédure photographique, à l'intérieur d'un champ spatial multiple et parcellisé. Dans le contexte de formation auquel sont soumis les photographes du milieu du siècle, il est un autre modèle pédagogique très répandu auprès de tous ceux qui s'occupent d'images, et qui pourrait aussi en partie déterminer les règles d'associativité et d'autonomie qui régissent la présence des objets ou d'arrangements dans les photographies : il s'agit des planches d'enseignement du dessin (fig. 15. "Études progressives de paysages", planche VIII, 1843). Comme l'enseignement de la lecture, celui du dessin se fait en proposant des modèles édités que les élèves (des écoles primaires ou secondaires) doivent recopier. Des recueils se sont constitués à cet effet, surtout à partir du début du siècle en France, correspondant aux réformes de l'enseignement, à la création des lycées impériaux, puis des collèges royaux et même des écoles communales gratuites, où la pratique du dessin est imposée. Les planches généralement lithographiées proposent soit des modèles empruntés aux maîtres anciens, statuaires ou peintres, soit des modèles de dessins d'après nature déjà interprétés graphiquement. Si le premier genre nous intéresse aussi quelque peu (en particulier pour les relations avec l'un des principaux sujets de Bayard et surtout parce qu'il aboutit à une fragmentation du corps, très "nominative" des parties, tête, pieds, mains, bras...), c'est surtout le second genre qui fournit une correspondance symétrique aux abécédaires dans laquelle l'image est prépondérante. On y trouve beaucoup d'arbres, destinés à être inclus dans des paysages composés, et des fragments de nature : rocher, torrent, végétaux, types d'habitations rustiques, pont... Et tout naturellement, ces éléments dessinés isolément sur une planche ou du moins autonomes dans la page sont *nommés* brièvement : peuplier, cyprès... Ces planches sont courantes pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>, mais sont surtout éditées entre 1830 et 1860, lorsqu'elles sont partie prenante d'une pédagogie organisée de l'imitation, avant de céder la place au "dessin industriel" qui prépare des vocations plus techniques<sup>30</sup>. Les recueils sont conçus avec une "difficulté croissante des sujets" (la notion de *contenu progressif*) et une "progression du [p. 56] détail à l'ensemble"; ils interviennent dans le cursus pédagogique avant la copie d'après ronde-bosse (moulage) qui sera suivie du modèle vivant. Mais ils fournissent à l'évidence un répertoire élémentaire avec faculté de "composer" à l'infini des variations pittoresques par combinaison et arrangements de quelques éléments. On peut citer le *Recueil de paysages, de fleurs et de plantes*, de J. Jacottet (vers 1830), *Le Watelet ou Principes et Études de paysages élémentaires, dessinés sur pierre* par J. Jacottet (1836), *Études progressives de figures pittoresques à l'usage des paysagistes* par Fortuné Feroggio (1839), le *Cours de dessin progressif* de Tirpenne (1840), le *Recueil d'études de paysages. Plantes, rochers, troncs d'arbres, fabriques, etc., dessinés d'après nature et exécutés sur pierre* par C. Bourgeois (vers 1840), le *Cours de dessin* de Léon Cogniet (1845), le *Cours de paysage* de J. Jacottet (1846), *l'École du dessin* de Joséphine Ducollet. Bien sûr, c'est l'objet qui domine le texte, au demeurant très liminaire, c'est l'image qui impose sa forme, et le texte s'il est présent ne fait que désigner le sujet à des fins d'identification, de classification et de mémorisation<sup>31</sup>.

- 30 Cette série nous introduit donc à une autre facette de la formation basique du dessinateur comme de l'artiste : la dichotomie du monde visible en éléments-signes, en choses nommables et isolables qui certes pour l'heure ne sont qu'un répertoire (un réservoir) de formes sans pré-destination symbolique, mais qui participent dans la mémoire à la formation des "images mentales" greffées sur les mots et sur les textes. Il n'y a pas là de forme d'art particulière, puisque l'art véritable de la composition pour cette époque consiste à grouper sur une surface, et dans un espace illusionniste, ces éléments épars afin de constituer un discours, c'est-à-dire un texte. Mais l'isolement, le prélèvement que l'on assimilera à la coupe photographique et le regroupement sont des étapes de la production artistique.
- 31 Celui qui aura appris à dessiner, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et aura également appris à lire, aura donc été soumis à ces deux systèmes de relations mots/images : abécédaires et modèles de dessin. Par ces modes de connaissance, il aura associé à un mot une ou plusieurs images de choses très typées et simplifiées, et à des éléments naturels de la vie rustique (ou de la tradition académique), il aura également associé une désignation classificatrice impérative, comme si toute *image* de rocher pouvait représenter le "type" référentiel et générique du rocher, le signifiant idéal. [p. 58]
- 32 À partir de ces rapprochements de photographies où dominent des choses signifiantes, d'abécédaires, et de modèles dessinés, je ne voudrais pas susciter une méprise. Il ne s'agit pas, en effet, de supposer que le photographe prend appui sur des recueils d'images qu'il a en tête pour déterminer le sujet d'une photographie, orienter le choix des éléments qui vont figurer dans l'image ou encore prévoir l'angle de vue. Il ne s'agit pas non plus d'imposer une suprématie sous-jacente du texte, du nominalisme, de la classification naturelle, et pas davantage de restreindre chaque représentation de "chose" à un référent unique bien circonscrit. Il nous faut replacer le sens de la photographie des primitifs dans un contexte de libre arbitre qui a certainement été caractéristique de la photographie à cette époque. Mais il nous faut aussi essayer de cerner (et ceci est, j'espère, une première pierre) les déterminants mentaux d'une telle attitude vis-à-vis du réel.
- 33 Pratiquer la photographie est alors une action inverse de la lecture de l'abécédaire, comme si photographier était un retour à l'enfance de l'expression personnelle, inverse aussi de l'imitation du modèle pictural. Faire une image (photographique) d'un objet serait comme en prononcer le nom dans le temps de la prise de vue, dans le temps de sa *scripture* sur une surface selon une modalité phonétique et graphique personnelles. La photographie comme une forme d'énonciation, libre et... moderne.
- 34 Le dispositif photographique permet, pour celui qui le pratique, de passer, avec un minimum d'action, d'énergie et de savoir-faire, de la chose à son image. Il est normal qu'interviennent, dans le processus mental qui associe le réel à son "devenir-image", à la fois les images mentales emmagasinées antérieurement et leur fonction relationnelle aux mots et aux choses. Et la photographie est aussi, dès son origine, une méthode de lecture et de déchiffrement du monde ; la machine est un lieu de transformation, garant de la connexion entre le mot et l'image.
- 35 Ces quelques indications doivent beaucoup aux mises au point de Michel Foucault, d'abord dans *Les Mots et les Choses* (1966), puis particulièrement dans un texte qui en découle naturellement, [p. 59] *Ceci n'est pas une pipe* (1973), où il analyse les relations entre les mots et la représentation, telles qu'elles apparaissent dans la distorsion inversive de Magritte écrivant sous l'image d'une pipe : " Ceci n'est pas une pipe ". Foucault a bien

remarqué que pour ouvrir le paradoxe de cette oeuvre, Magritte faisait référence à l'espace du manuel de botanique (classification et nomination) et surtout à celui du tableau noir sur lequel le maître d'école pointe de l'index l'image et le mot tout en parlant : " l'index du maître, on ne le voit pas, mais il règne partout, ainsi que sa voix, qui est en train d'articuler bien clairement : ceci est une pipe " (on notera ici la nécessité d'articulation de la parole sur le mot et sur l'image). Assurément, Magritte propose des représentations manuelles (dessins ou peintures), qui entretiennent donc avec les objets des rapports de ressemblance problématiques (sur lesquels se fonde d'ailleurs la lisibilité de la peinture).

- 36 Or, nous sommes ici en présence de photographies, ce qui du reste simplifie beaucoup le problème de la lisibilité dans la mesure où nous savons que nous voyons une photographie<sup>32</sup>, et que nous savons quelles sont les implications du dispositif photographique : une trace projective, un indice, une transposition totalement vraie et complète en termes d'émissions de signaux lumineux et non plus un essai d'imitation des contours. La photographie, c'est la ressemblance absolue, sur laquelle ne pèse aucune hypothèque, c'est-à-dire une nomination automatique de l'objet (en parole), car " la ressemblance comporte une assertion unique, toujours la même : ceci, cela, cela encore, c'est telle chose<sup>33</sup> ". La photographie instaure, de par l'immédiateté (absence de médiation) de son dispositif, une "transparence linguistique", elle réalise visuellement cette " équivalence de la ressemblance et de l'affirmation " que décèle Foucault, et reconstruit, comme le célèbre dessin-texte de Magritte, un " lieu commun à l'image et au langage<sup>34</sup> ".
- 37 Il y a là une sorte de triangle de connexions (mots, choses, images) dans lequel aucun ne domine, mais qui détermine le sens de l'un ou de l'autre. La photographie y eut, dans sa première époque, un rôle prépondérant, bientôt standardisé et banalisé sous les habitudes du regard. Mais ces options nouvelles de transparence de l'image, sans doute totalement visibles pour les contemporains, sont peut-être encore révélées à nos yeux obscurcis par le travail pragmatique des "primitifs". Lorsque le regard voit, choisit, isole un fragment de réel, ce fragment est par là même nommé (équivalence de la désignation et de la coupure photographique) et entraîne des associations mentales à des images types, des connotations usuelles ou personnelles, dont nous avons décelé d'autres formulations ou états possibles (abécédaires, modèles dessinés). Ainsi l'objet visé par le photographe, vu sur son dépoli de chambre noire, accepté dans les limites de son image, est-il un objet de désir appréhendé par un appareil dont le mode de fonctionnement démarque le processus associatif de la pensée. [p. 60]
- 38 *Michel Frizot est directeur de recherche au CNRS. Il a notamment dirigé la publication de la Nouvelle Histoire de la photographie, Paris, Bordas-Adam Biro, 1994.*
- 39 *Une première version de cet article a été présentée sous forme de communication au Woodner Symposium (Royal Academy, Londres, 1989) et publiée sous le titre "The Parole of the Primitives" dans History of Photography, vol. 16, n° 4, hiver 1992.*
- 40 *Le terme "calotypiste", couramment utilisé bien que parfois impropre, désigne ici les praticiens du négatif papier, selon les procédés du calotype de Talbot, revus et adaptés en France par Blanquart-Évrard, Le Gray ou d'autres (NdA). [p. 61]*

---

## NOTES

1. Il n'y aura pas lieu non plus d'exclure tout parallélisme avec l'attitude du peintre, quand on sait que de nombreux photographes de cette époque pratiquaient également la peinture. Mais il s'agit ici d'affronter la question sous un autre angle, compte tenu de l'actuelle tendance généralisée au rapprochement simpliste, exhortation à la louange de l'impressionnisme ou du réalisme, qui n'apporte rien à l'histoire de l'art ni de la photographie. Je renvoie, sous le même "angle" à mon étude de la figuration de la marche ("Comment on marche. De l'exactitude dans l'instant", *Revue du musée d'Orsay*, n°4, 1997, p. 74-83). L'intérêt relativement récent pour l'image photographique ancienne ayant coïncidé du reste avec son insertion dans les collections des musées, dans des expositions, etc. où elle se trouve intégrée à un discours bien établi, tous les matériaux, toutes les matérialités, toutes les démarches d'élaboration et toutes les intentions photographiques ont été absorbés et nivelés par une hiérarchie implicite de "l'oeuvre" dans laquelle l'étude de la photographie ne saurait s'inscrire.
2. Nous avons même oublié que ces photographies n'ont pratiquement pas été vues (donc pas prises en considération) pendant plus de cent ans, jusqu'à une date récente, et jusqu'à ce qu'elles soient prises à témoin (forcé) de notre innocente redécouverte de ce passé-là.
3. Terme repris in André Jammes et Robert Sobieszek, *French Primitive Photography* (cat. exp.), Philadelphie, Aperture, 1969.
4. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, 2. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 89. L'anthropologue envisage ici la relation de la technique (outil, machine), du langage (parole, écriture) et de l'esthétique.
5. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* (trad. de l'allemand par J.Mouchard), Paris, Circé, 1996.
6. Il apparaîtra logique que l'interprétation s'appuie sur la connaissance du milieu intellectuel et de la formation du photographe considéré. Pour une lecture des vues "domestiques" de Talbot, je renvoie à l'étude de Mike Weaver, "Henry Fox Talbot : Conversation Pieces", in M.Weaver (dir.), *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*, Cambridge University Press, 1989, p. 11-23.
7. Eugenia Parry Janis et Josiane Sartre, *Henri Le Secq*, Paris, musée des Arts décoratifs-Flammarion, 1986.
8. On possède aussi deux versions de frontispice pour des "fantaisies" (natures mortes à la manière du xviii<sup>e</sup> siècle) de Le Secq, le texte "Fantaisies, clichés par H. Le Secq" étant écrit manuellement sur l'étiquette d'une bouteille de vin (accompagnée de deux verres à demi remplis et d'un objectif photographique en laiton, *ibid.*, fig. L, p. 27) ; sur la seconde version (*ibid.*, ill. n°514, p.103), on trouve la même bouteille, le même objectif, et en arrière-plan un grand verre plein et un entonnoir de verre.
9. *Ibid.*, n°1. L'auteur considère qu'il pourrait s'agir là d'un frontispice pour un album de vues d'architecture.
10. Le "tableau noir" des écoles n'apparaît, d'après les dictionnaires, que dans les années 1830.
11. *Études de paysages* par Louis Marvy (1841, BNF Kc159) présente un frontispice montrant un artiste allongé près d'un rocher sur lequel le titre et la date de l'ouvrage

sont inscrits. Le recueil contient des éléments de bâtisses rurales, fermes, arbres, pont de bois, tour en ruine, moulin à vent.

12. Éditées par William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, respectivement pl. XIV, pl. X, pl. VI.

13. Je pense avoir l'occasion ultérieurement d'analyser plus particulièrement cette image.

14. Elle culminerait par exemple avec les "Souliers" (1886) ou la "Paire de sabots" (1888) de Vincent Van Gogh (musée Van Gogh, Amsterdam). Mais il faudrait en analyser la nature proprement photographique, par rapport aux usages "documentaires", nécessairement plus laborieux, du dessin. La photographie aura imposé en ce domaine une quasi-annulation de la durée du *faire*.

15. N°1082-8, George Eastman House (Rochester), reproduit in A. Jammes et R. Sobieszek, *op. cit.*

16. *Prestige de la photographie*, n°7, août 1979, respectivement p. 30 et 32.

17. On dénombre sept calotypes de ce même sujet, dans "Les calotypes du fonds d'Iray", exposition, musée Nicéphore-Niépce, Chalon-sur-Saône, 1982.

18. Cf. A. Jammes et R. Sobieszek, *op. cit.* (Regnault) ; A. Jammes et E. Parry Janis, *The Art of the French Calotype*, Princeton University Press, 1983 (Cuvelier, pl.X ; Béranger, fig. 81 ; Colliau, fig. 85 ; Salzmann, pl. LI ; Poitevin, pl. IX ; Le Secq, fig. 72).

19. Les références sont données par rapport au catalogue d'Isabelle Jammes, *Blanquart-Evrard et les Origines de l'édition photographique française*, Genève, Droz, 1981.

20. Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Paris, Gallimard, 1980, p. 81.

21. Je renvoie pour les illustrations et pour mon analyse des oeuvres de Bayard à : Jean-Claude Gautrand et Michel Frizot, *Hippolyte Bayard. La naissance de l'image photographique*, Amiens, Trois Cailloux, 1986.

22. Respectivement A. Jammes et E. Parry Janis, *op. cit.*, pl. VII et J.-C. Gautrand et M. Frizot, *op. cit.*, fig. 70.

23. *Ibid.*, fig. 45 (texte p. 101).

24. Sur la question des permutations, symétries, arrangements, cf. *ibid.*, et plus particulièrement pour ces trois images, p. 100.

25. Cf. *ibid.*, p. 99.

26. On peut voir aussi l'"Autoportrait en noyé" de Bayard en fonction de ce statut du modèle posant, immobile et dénudé, pendant un temps qui est approximativement celui d'une prise de vue.

27. Je renvoie à l'excellente étude de Ségolène Le Men, *Les Abécédaires français illustrés du XIXe siècle*, Paris, éd. Promodis, 1984.

28. Le tableau d'organisation pédagogique des écoles communales de la Seine (juillet 1868) comporte le programme "alphabet, épellation, lecture courante dans un livre" pour le cours élémentaire (6 à 8 ans), cf. François Furet, Mona Ozouf, *Lire et Écrire*.

*L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules*

*Ferry*, Paris, Minuit, tableau p. 162-163.

29. Daniel Harlé, *Les Cours de dessin gravés et lithographiés du XIXe siècle*, mémoire de l'École du Louvre, 1975.

30. Un rapprochement similaire a été fait entre les cours de dessin industriel du début de ce siècle et certaines oeuvres de Marcel Duchamp, par Molly Nesbit, "Les originaux des readymades : le modèle de Duchamp", *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n°33, automne 1990, p. 55-66.



31. Le maître, quant à lui, aura dû fournir les preuves de son aptitude à dessiner des objets d'après nature. Mais la "liste des objets parmi lesquels la commission pourra choisir le sujet de l'épreuve de dessin pour les aspirants" au brevet de capacité de l'instruction primaire (Auch, 1887) est éclairante : tabouret en bois, escabeau, panier, râteau de jardin, poêle à frire, cruche...
32. J'ai déjà évoqué ces questions in J.-C. Gautrand et M. Frizot, *op. cit.*, en particulier dans le chapitre intitulé "Ceci est une photographie".
33. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973, p. 65.
34. *Ibid.*, p. 36.