

# L'imaginaire pictural de la matière photographique (1850–1860) : la *cuisine* de l'art, du peintre au photographe

Érika Wicky

Volume 40, Number 1, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032758ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032758ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

## ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Wicky, É. (2015). L'imaginaire pictural de la matière photographique (1850–1860) : la *cuisine* de l'art, du peintre au photographe. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 40(1), 85–94.  
<https://doi.org/10.7202/1032758ar>

## Article abstract

The writings on photography published in the 1850s reveal the emergence of a pictorial imaginary of photographic matter that grew in the margins of the amazement at a medium completely dominated by nature and the precise developments of the photographic technique. In some of these texts, photographers were likened to painters because of the application, in both techniques, of multiple layers of varied and more or less opaque substances. Inasmuch as it concerned the process of fabrication more than the image itself, the understanding of the work performed by photographers, of their action on matter, directly affected their social status. To reflect on the material imaginary of photography is then to interrogate the modalities of the joint emergence of the profession and of the figure of the photographer-artist at the very moment of the industrialization of photography.

---

# L'imaginaire pictural de la matière photographique (1850–1860) : la *cuisine* de l'art, du peintre au photographe

ÉRIKA WICKY, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL / UNIVERSITÉ RENNES 2

---

## Abstract

The writings on photography published in the 1850s reveal the emergence of a pictorial imaginary of photographic matter that grew in the margins of the amazement at a medium completely dominated by nature and the precise developments of the photographic technique. In some of these texts, photographers were likened to painters because of the application, in both techniques, of multiple layers of varied and more or less opaque substances. Inasmuch as it concerned the process of fabrication more than the image itself, the understanding of the work performed by photographers, of their action on matter; directly affected their social status. To reflect on the material imaginary of photography is then to interrogate the modalities of the joint emergence of the profession and of the figure of the photographer-artist at the very moment of the industrialization of photography.

---

Les conceptions et représentations auxquelles a donné lieu l'apparition du médium photographique dans la culture visuelle du XIX<sup>e</sup> siècle constituent, depuis plusieurs années, un sujet de prédilection pour l'histoire culturelle. Menée à travers leurs interactions avec la pratique et les usages du nouveau médium, l'étude historique des énoncés concernant la photographie a permis d'éclairer les causes et les conditions de l'adoption, au cours des années 1850, du terme générique de « photographie » pour évoquer un vaste ensemble de techniques, de procédés et d'images<sup>1</sup>. En d'autres termes, l'histoire culturelle s'est employée à esquisser une définition historique du photographique. Les grandes lignes de l'imaginaire originel de la photographie ayant été dévoilées, le détail des sources recèle encore des éléments à démêler pour saisir le discours polyphonique sur la photographie dans toute sa complexité et ses contradictions. Parmi les pistes que les textes du XIX<sup>e</sup> siècle offrent à l'analyse, figure la comparaison récurrente de la photographie avec d'autres médiums, comme la peinture ou la gravure, qui a permis de situer la photographie dans l'économie du paysage visuel. Les conceptions de la photographie qu'il s'agit de cartographier s'inscrivent dans autant de stratégies de reconnaissance, voire de condamnation (bien que les détracteurs de la photographie aient plus souvent choisi le silence et l'indifférence) dans lesquelles la comparaison avec les beaux-arts joue un rôle fondamental.

Les allégories des siècles passés ayant forgé un modèle de représentation des arts qui associe chaque pratique à l'outil par lequel les artistes transformaient la matière, plusieurs auteurs ont tout d'abord évoqué le travail des photographes en faisant intervenir dans leurs métaphores le pinceau ou le burin<sup>2</sup>. Reposant sur ce type d'analogies avec d'autres pratiques artistiques, les conceptions du travail du photographe exprimées dans les années 1850, alors que l'image photographique s'imposait dans le paysage visuel, renseignent sur la compréhension par le public des innovations techniques et scientifiques dont bénéficiait la photographie; elles font aussi apparaître la façon dont s'est édifiée la figure du photographe à travers les efforts fournis par beaucoup d'entre eux, au XIX<sup>e</sup> siècle, pour

s'assimiler aux artistes. À cet égard, l'imaginaire de la matière photographique revêt un intérêt particulier : dans la mesure où elles concernent moins l'image elle-même que son processus de fabrication, les conceptions du travail effectué par le photographe, de son action sur la matière, affectent directement le statut social du praticien. S'interroger sur l'imaginaire matériel de la photographie revient alors à questionner les modalités de l'émergence conjointe d'un métier et d'une figure de l'artiste photographe au moment où la pratique de la photographie s'industrialise.

## Le soleil photographe

Lorsqu'ils n'étaient pas consacrés à des développements sur la technique ou la chimie photographiques, les écrits sur la photographie, que l'on appelait, notamment, *héliographie*, présentaient au contraire ce processus comme achéropoïétique, a-technique, dépourvu de matérialité. L'aspect du daguerréotype suggérait la métaphore du miroir, souvent convoquée pour exclure le photographe du champ de l'art par sa passivité. Pour certains, comme Henri Delaborde, ce dernier aspect suffisait à définir le photographique : « Quel que soit d'ailleurs le mode d'exécution adopté dans les travaux photographiques, que l'on ait recours à la glace, au papier ou au métal, ces opérations matériellement différentes, ne s'en accomplissent pas moins toutes d'elles-mêmes et indépendamment, pour ainsi dire, de la volonté de l'opérateur<sup>3</sup> ».

Cependant, d'un point de vue symbolique, l'astre solaire illumine l'activité du photographe, qui bénéficie des connotations positives associées à l'intervention du soleil dans ce processus, que Lamartine, expert en matière d'image romantique, décrit ainsi : « c'est un phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil<sup>4</sup> ». Le potentiel poétique de cette médiation du soleil n'a pas plus échappé aux auteurs de poèmes scientifiques comme Auguste Renard, qui recycle ce cliché littéraire dans *L'art photographique : Poème didactique et historique*, texte très inspiré de l'*Art poétique* de Boileau dont il cherche manifestement à partager le caractère fondateur :

Tandis que Niépce seul en son humble retraite,  
 Cherchait, infatigable, à rendre plus parfaite  
 L'image que venait [*sic*] de lui livrer les cieus,  
 Il était dans Paris un homme merveilleux,  
 Savant décorateur, très-versé dans l'optique,  
 Créateur, à son tour, d'un phénomène unique!  
 Où le soleil aussi venait dans les beaux jours  
 De ces puissants rayons apporter le concours<sup>5</sup>.

Cette conception de la photographie comme opération essentiellement magique ou purement mécanique, effectuée grâce à la participation du soleil<sup>6</sup>, habite une large partie du corpus de textes portant sur la photographie (critiques d'art, romans, manuels techniques, etc.) produits pendant les années qui ont suivi l'apparition du daguerréotype. Une des premières histoires de la photographie, rédigée par Francis Wey en 1853, inscrit son objet, dès son titre, entre la lumière et la matière : « Comment le soleil est devenu peintre<sup>7</sup> ».

Que le rôle joué par le photographe soit valorisé ou déprécié, que l'interaction entre le soleil et le photographe soit envisagée en termes de subordination ou de collaboration, il n'en reste pas moins que l'image doit trouver sa réalisation concrète, comme le suggère Renard au terme du premier chant de son *Art photographique* en faisant rimer « muse délicate » avec « bain de nitrate<sup>8</sup> ». La participation de l'opérateur s'affirme donc, parfois, dans les textes, à travers l'intervention d'un nouvel agent : la chimie, qui, en déplaçant l'attention vers la production de l'image à proprement parler, oppose à la nature solaire de l'impression opérée sur la matière photosensible un autre imaginaire, très matériel cette fois, qui concerne les modalités de la fixation de l'image sur son support.

#### Portrait du photographe en chimiste peintre

Outre le succès commercial dont se sont accompagnés les progrès de la photographie au cours des années 1850<sup>9</sup>, on constate alors une forme d'institutionnalisation de la photographie, qui se manifeste notamment par la création de la Société héliographique (devenue Société française de Photographie en 1854) et stimule la production d'un discours spécialisé sur la photographie tel que celui véhiculé par le journal *La Lumière*, créé conjointement<sup>10</sup>. Ces écrits sont relayés dans la presse généraliste et la littérature, lesquelles témoignent aussi, quoique de manière moins spécifique, de la familiarisation du public avec le photographe et l'image photographique. C'est dans ces textes traitant de la pratique photographique, presse spécialisée en tête<sup>11</sup>, que l'on voit la figure du photographe apparentée à celle du peintre en raison de l'application, dans leurs techniques respectives, de couches multiples de substances variées plus ou moins opaques. Cette affirmation d'un savoir-faire du

photographe, qui renouvelle la réflexion sur le rapport entre art et artisanat, est lourde d'implications quant au rôle social du photographe : soit celui-ci acquiert, par son habileté dans le maniement des matériaux, le statut d'artisan maîtrisant son métier, ce qui lui ouvre des perspectives en tant qu'artiste ou en tant qu'ouvrier; soit son intervention est minimisée, de sorte qu'il se trouve alors irrémédiablement considéré comme un simple opérateur aisément remplaçable, qui, pour toute contribution, « fait agir un petit appareil<sup>12</sup> ». Paradoxalement, alors que les peintres avaient chèrement acquis leurs privilèges en prouvant que leur art était *causa mentale*, certains défenseurs de la photographie choisissent, au contraire, de commencer par souligner le savoir-faire des photographes pour valoriser leur intervention dans le processus de création de l'image photographique.

L'analogie entre le métier du peintre et celui du photographe est appuyée par le fait que de nombreux pionniers de la photographie, dont Daguerre, ont tout d'abord été peintres. Elle s'ancre aussi dans une caractéristique majeure de la technique picturale : la superposition de couches plus ou moins transparentes. Placée au cœur de belles *ekphraseis*, cette spécificité de la peinture à l'huile est évoquée dans un si grand nombre d'écrits sur l'art qu'elle prend parfois l'allure d'un lieu commun très présent pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans la littérature. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, Diderot s'émerveille : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus<sup>13</sup>. » Un peu plus tard, dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac met en scène Frenhofer donnant cette leçon de peinture : « Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine<sup>14</sup>. » Au début du XX<sup>e</sup> siècle encore, Proust assimile toute forme d'art au travail du peintre, en attribuant à Bergotte les réflexions suivantes : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il, mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune<sup>15</sup>. » Autant d'exemples de la manière dont la superposition de matière est devenue un motif incontournable de l'art de peindre auquel on doit, fort probablement, la formule « couche sensible » utilisée très tôt quant au procédé photographique<sup>16</sup>. En outre, à la suite des frères Van Eyck, les peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle, comme l'écrivait, par exemple, l'historien Paul de Wint en 1847<sup>17</sup>, étaient parvenus à une précision extraordinaire dans le rendu des détails grâce à la superposition de couches de peinture à l'huile. La comparaison de la photographie à la peinture flamande, fondée sur le traitement du détail, étant récurrente dans les textes des années 1850, il apparaîtrait logique que l'on ait alors attribué à une telle superposition de couches de matière la précision des images obtenues par le procédé au collodion humide sur plaque de verre.



Figure 1. Édouard Baldus, *Sans titre*, épreuve sur papier salé, 22 x 33 cm, Paris, entre 1850 et 1859 © J. Paul Getty Museum.

L'affinité entre le travail de la matière picturale et celui de la matière photographique pénètre aussi les descriptions d'atelier. Peintres et photographes doivent lutter contre l'odeur des produits chimiques qui indispose les visiteurs et doivent se prémunir des taches en suivant les conseils dispensés par *La Lumière*, qui pousse l'analogie jusque dans le cabinet de toilette : « En résumé, étant données des mains chargées de produits photographiques aussi riches en tons et couleurs que la palette de Delacroix et de Diaz, on pourra toujours les rendre plus blanches et nettes en procédant de la manière suivante<sup>18</sup> [...] ». Cette comparaison sert d'introduction à une liste de recommandations numérotées impliquant l'usage d'acide hydrochlorique, de soude ou encore de cyanure de potassium, autant d'indices rappelant que l'auteur s'adresse à des spécialistes. De plus, l'analogie avec la peinture fondée sur la création des couleurs, les mélanges savants de pigments et de produits chimiques renvoie d'autant plus à une pratique traditionnelle que les peintres des

années 1850 commençaient à utiliser de la peinture désormais vendue en tube, suscitant la nostalgie du broyage des couleurs<sup>19</sup>.

Particulièrement sensible dans les textes sur la photographie, l'affirmation d'un métier fondé sur la préparation et l'application de composés chimiques a aussi donné lieu à une iconographie du photographe entouré de flacons dans son atelier<sup>20</sup>. Ces représentations semblent satisfaire la même fascination pour les mystères de l'atelier que celle qui habite, quant à la peinture, les nombreux romans sur l'art de cette période. Zola fournit un excellent exemple des séductions que peut revêtir la divulgation des secrets de fabrication d'un chef-d'œuvre :

Au contraire, l'essence faisait mat et solide; et il avait des secrets à lui qu'il cachait, des solutions d'ambre, du copal liquide, d'autres résines encore qui séchaient vite et empêchaient la peinture de craquer. [...] Mais il se permettait toutes sortes de pratiques mystérieuses dans l'application du

ton, il se forgeait des recettes, en changeait chaque mois, croyait avoir brusquement découvert la bonne peinture, parce que, répudiant le flot d'huile, la coulée ancienne, il procédait par des touches successives béjoitées, jusqu'à ce qu'il fût arrivé à la valeur exacte<sup>21</sup>.

Si, comme c'est le cas dans ce texte, l'innovation artistique a pour corollaire un usage singulier de nouveaux matériaux et que la création artistique est redevable de l'invention technique, alors ces représentations qui assimilent l'atelier à un laboratoire contribuent à distinguer les photographes en soulignant à la fois leur maîtrise du métier et leur qualité d'inventeur.

#### Les ambiguïtés de surface de la reproduction de tableaux

On a vu que dès ses premières manifestations, la photographie avait été envisagée à l'aune de la peinture, qui jouait alors le rôle d'un paradigme artistique : tandis que les détracteurs de la photographie s'ingéniaient à la dévaloriser par rapport à la peinture, d'autres tentaient de faire apparaître des similitudes susceptibles de conférer à la photographie un peu du prestige de l'art séculaire. Tout comme les photographes et les peintres, la photographie et la peinture ont été perçues comme concurrentes, ce que rappellent les différentes tentatives d'instaurer entre les médiums une hiérarchie susceptible d'endiguer les développements que la photographie faisait redouter<sup>22</sup>. L'importance de cette comparaison dans l'historiographie de la photographie est majeure, si l'on en croit l'immense fortune critique de la formule attribuée à Paul Delaroche : « La peinture est morte à dater de ce jour<sup>23</sup> ». De plus, comme l'a très bien montré Paul-Louis Roubert<sup>24</sup>, les écrits sur la photographie se sont abondamment nourris du modèle pictural instauré par la critique d'art. Outre les auteurs de textes sur la photographie, les photographes eux-mêmes ont convoqué le modèle pictural. Dans un vaste ouvrage paru récemment, Dominique de Font-Réaulx<sup>25</sup> relève les emprunts réciproques que se sont faits peintres et photographes du XIX<sup>e</sup> siècle, mettant en exergue l'inspiration picturale des sujets élus par les photographes – portraits, natures mortes, paysages –, mais aussi, comble de l'emprunt à la peinture, la reproduction photographique de tableaux (fig. 1).

Considérées comme un genre à part entière, les reproductions photographiques de tableaux connaissent un essor important au cours de la décennie 1850. Selon Ann McCauley, alors qu'elles ne représentaient que 5,5 % de la production de photographies en 1853, elles atteignent 28,5 % en 1860 (avant de retomber à 12,7 % en 1868<sup>26</sup>). La réception de cet objet ambigu, dans lequel semble se jouer une superposition des deux médiums, a cristallisé les similitudes entre la matière picturale et la matière photographique, en particulier dans la presse spécialisée, qui instaurait ainsi un écho entre les considérations

techniques et esthétiques. Tout d'abord, reproduire un tableau par la photographie nécessite, chez le photographe, une certaine affinité avec la pratique de la peinture. C'est ce qu'affirme Édouard de Latreille, qui semble considérer cette reproduction comme une réitération du travail du peintre : « Tout ce que l'artiste peintre sait sur la perspective, sur les effets, sur la lumière, le photographe doit le savoir<sup>27</sup>. » Cette parenté entre les deux médiums est déclinée dans la presse spécialisée qui l'envisage souvent en termes de matérialité. Un contributeur anonyme du journal *La Lumière* développe ainsi l'exemple suivant :

Dans le *Christ portant sa croix*, le Tintoret a indiqué, avec sa brosse, d'une manière habile et hardie, les muscles de la jambe droite de l'un des voleurs; on voit ces muscles commencer, germer pour ainsi dire, grossir, diminuer, et enfin s'évanouir. La photographie rend avec beaucoup de succès ce difficile détail; ce sont les véritables touches de la brosse, que nul procédé de gravure ne fût parvenu à saisir de même<sup>28</sup>.

L'auteur se montre sensible au fait que la précision de la technique photographique permet de restituer des détails relevant non seulement du visuel, mais aussi du tactile, des effets de matière mis en œuvre par le peintre maniant la brosse. Cette dimension de la peinture paraît complètement exclue par la gravure, c'est elle que l'auteur de ce texte semble vouloir voir supplantée par la photographie. D'autres auteurs admirent la possibilité qu'offre la photographie de rendre compte de la couleur, qui caractérise le médium pictural et désigne à la fois, en raison de la double acception du terme, la propriété esthétique et la pâte colorée. C'est le cas de Disdéri qui présente la photographie comme un médium privilégié pour la reproduction de la peinture, soulignant lui aussi sa capacité à rendre compte non seulement des effets de surface du tableau<sup>29</sup>, mais aussi de la matière de l'œuvre :

La photographie n'a point de transposition à faire : elle traduit tout, les traits heurtés comme les dégradations douces; elle copie les empâtements, les glacis, fait voir les entrelacements de hachures et de couches, exprime le grain de la couleur, les effets de luisant ou de mat, l'aspect particulier du marbre, du bronze; elle donne enfin l'exact *fac-simile* du modèle et fait connaître jusqu'à la nature du subjectile et aux matériaux employés<sup>30</sup>.

Niant la transposition intermédiaire à l'œuvre dans la reproduction photographique de tableaux, il propose une conception de la photographie dont la fidélité permettrait de saisir la dimension matérielle des œuvres : il ne s'agit plus seulement de reproduire une image dans sa dimension graphique, mais aussi d'en saisir la texture, le relief. Dans la même perspective, Philippe Burty insiste sur des détails si précis de la surface du tableau, que la photographie pourrait presque être vue comme une couche supplémentaire qui y serait ajoutée :

La photographie porte avec elle les traces indélébiles de son action mécanique. Si la lumière frise de profil la peinture sur panneau devant laquelle l'objectif est braqué, le grain du chêne paraîtra sur l'épreuve comme une moire; si elle tombe sur une peinture largement brossée, les points lumineux qui s'accrochent aux sommets des empâtements donneront de petits points blancs; il peut arriver encore que l'on voie reparaître le contour des dessous qui n'avaient été recouverts que d'un léger glacis<sup>31</sup>.

Fondée sur l'empathie de la photographie pour la matérialité de la peinture et sur le recours commun à la superposition de couches de matière, l'analogie entre la photographie et la peinture amène à conclure que les deux « métiers » relèvent de la même « cuisine ». Cette expression souvent utilisée au XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner les secrets d'atelier du peintre connaît aussi une grande fortune au siècle suivant :

Le succès de la photographie sur collodion dépend presque toujours de l'emploi judicieux de corps énergiques en proportion minime, qui forment un mélange fort compliqué, que l'on désigne vulgairement par le mot de *cuisine*. Cette dénomination est très juste, mais on aurait tort de l'employer en mauvaise part.

En effet, les choses les plus excellentes en ce monde sont presque toujours le résultat d'un mélange où la balance est remplacée par le sentiment. En peinture, par exemple, on a un certain nombre de couleurs pures comme base, et le sentiment est le seul guide pour les mélanger et leur faire produire tous les effets imaginables : la peinture serait donc aussi une cuisine<sup>32</sup>.

La lecture d'ouvrages spécialisés dans la pratique photographique révèle l'existence d'un grand nombre de techniques plus ou moins choyées par la postérité, impliquant l'usage de matériaux assimilables à des glacis, des apprêts ou des vernis<sup>33</sup> susceptibles de motiver l'analogie matérielle entre la pratique de la peinture et celle de la photographie et donc de transformer à leur avantage la conception du travail du photographe. Parmi les techniques de reproduction de l'œuvre d'art exemplifiant ce phénomène, figure la pionnière – l'héliographie de Niépce – qui permettait de reproduire une gravure par contact, puis l'usage du papier ciré, pour lequel la cire peut jouer un rôle d'apprêt. La correction des couleurs, qui constituait un problème particulièrement épineux quant à la reproduction photographique de tableaux, nécessitait aussi l'emploi de gélatines et de verres colorés, susceptibles d'être apparentés aux glacis légèrement rosés ou bleutés traditionnellement utilisés en peinture. L'emploi de l'albumine, commune aux épreuves photographiques dites sur papier albuminé et à la composition de certains vernis traditionnellement utilisés en peinture, constitue, plus que tout autre phénomène, une similitude troublante invitant à se poser

la même question que ce lecteur du journal *La Lumière* qui se renseigne par l'intermédiaire du courrier des lecteurs : « Quel est l'effet sur les clichés de collodion albuminé de la seconde couche d'albumine ajoutée pour servir de vernis? [...] Doit-elle en un mot, faire l'effet du vernis appliqué sur les tableaux à l'huile<sup>34</sup> ? »

L'ambiguïté instaurée entre la photographie et la peinture par des affinités techniques, par l'usage de vernis et d'albumine et par des pratiques telles que celle de la reproduction photographique de tableaux est accentuée par des innovations entraînant la création de techniques hybrides. Impliquant à la fois les caractéristiques de la peinture et celles de la photographie, le développement de procédés contribue à l'assimilation des deux médiums, mais il peut aussi en être perçu comme une conséquence. Comme l'a montré Nathalie Boulouch<sup>35</sup>, l'histoire technique de la photographie couleur a été dirigée par les conceptions de la couleur partagées au XIX<sup>e</sup> siècle; de même, la récurrence des comparaisons entre photographie et peinture semble avoir nourri l'imaginaire des inventeurs du temps. En effet, si les textes sur la photographie témoignent des conceptions qui lui sont associées, ils sont aussi à l'origine de ces conceptions et il serait captieux de ne voir dans ces textes que le reflet d'une réalité sans considérer la façon dont ils opèrent sur elle, qu'il s'agisse de la technique photographique ou du statut du photographe. Par exemple, il est tout à fait envisageable que l'association entre la matière picturale et la matière photographique à l'œuvre dans les textes sur la photographie des années 1850, qu'une volonté d'assimiler le travail du photographe à celui du peintre, ait pu jouer un rôle dans le choix de Niépce de Saint-Victor de faire intervenir un matériau habituellement dévolu à l'art pictural dans une expérience dont il décrit ainsi le résultat : « Une gravure enduite d'une couche de collodion ou de gélatine se reproduit; mais une gravure enduite d'une couche de vernis à tableaux ou de gomme ne se reproduit pas<sup>36</sup>. »

Parmi les techniques impliquant les deux médiums figure le procédé permettant de fixer la photographie sur une toile. *La Lumière* décrit ainsi cette technique qui, en plus d'inscrire la photographie dans la même tradition que la peinture en la fixant sur le support qui lui est traditionnellement dévolu, enchâsse la photographie dans la peinture, entre la toile et la couche de matière picturale, faisant de l'image photographique une couche, une épaisseur, de l'œuvre finale :

MM. Mayer frères et Pierson ont transporté sur toile des épreuves photographiques de portraits exécutés d'après nature qu'ils réduisent et amplifient à volonté [...]. [Ce nouveau procédé] permet de faire des peintures et des portraits dans des conditions identiques aux peintures à l'huile sur toile avec de grandes facilités pour la ressemblance et une économie de temps pour les séances de peinture, l'image se trouvant reportée sur la toile en quelque sorte à l'état d'ébauche ou d'estompe [*sic*] avant que le peintre commence.

Ce système a encore la propriété de rendre la photographie indestructible, parce que l'image est non seulement à la surface, mais de plus imprégnée dans le corps de l'étoffe<sup>37</sup>.

Un même désir d'assimilation des deux médiums a conduit à développer un procédé consistant à peindre sur des photographies<sup>38</sup>. Cette technique couramment utilisée est baptisée « photo-peinture » par Disdéri, qui l'applique notamment à la reproduction de tableaux dès 1865<sup>39</sup>. Voici une description du type de collaboration entre peintres et photographes dont s'accompagne ce procédé :

En s'associant, MM. Ghémar et Severin ne pouvaient produire que des œuvres de mérite. En effet, l'un est peintre de talent, l'autre photographe habile. M. Ghémar peint très grassement; son pinceau est léger. En conservant l'épreuve photographique comme dessous il se contente, en général, d'y jeter quelques glacis, quelques lumières qui en font une charmante peinture d'une couleur chaude et vraie<sup>40</sup>.

#### Résurgences de la querelle du dessin et du coloris

Ainsi présentée, cette collaboration subvertit les rapports sociaux traditionnels entretenus par les peintres et les photographes, puisque l'intervention du peintre est minimisée au profit de celle du photographe responsable, ici, du dessin, qui était alors souvent considéré comme la pratique artistique par excellence. En dissociant le dessin et la couleur, les inventeurs de ces pratiques semblent s'associer aux critiques pour rejouer la querelle entre le dessin et la couleur qui a animé la réflexion sur la peinture depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, le concept de peinture a en commun avec celui de photographie de ne pas être univoque : encore au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'était pas rare de voir s'opposer deux conceptions de la peinture, l'une reposant sur l'art du dessin et l'autre sur celui du coloris<sup>41</sup>. Aussi, n'a-t-on pas manqué de se demander d'emblée sur quelle caractéristique du dessin ou de la couleur reposait l'analogie entre la peinture et la photographie.

La reproduction de tableaux étant particulièrement propice à la cristallisation de telles interrogations, cette question, qui semblait être résolue dès l'apparition du daguerréotype<sup>42</sup>, s'est imposée dans le cadre des débats ayant placé en concurrence la gravure et la photographie pour la reproduction d'œuvres picturales<sup>43</sup> (fig. 2). Bien que les amateurs aient encore été sensibles à la faculté que l'on prêtait à la gravure de rendre compte de la couleur, son caractère graphique semblait la destiner davantage que la photographie à la reproduction du dessin<sup>44</sup> et donc de la gravure elle-même. Les discours entourant la concurrence entre graveurs et photographes abordaient des questions d'autant plus épineuses que les enjeux n'étaient pas seulement artistiques, mais aussi financiers. Comme le suggère l'ambiguïté lexicale, le problème de la reproduction du réel se mêlait à celui de la reproduction



Figure 2. Victor Florence Pollet, *Portrait de Marie-Antoinette* d'après Élisabeth Vigée-Lebrun, Finot & Bougeard (imprimeurs), Charles Paul Furnes (éditeur), gravure à l'eau forte, 27 x 20 cm, Paris, entre 1830 et 1880 © British Museum.

de l'image, de sorte que la possibilité qu'offrait la photographie de reproduire des images à bas coût semblait réitérer les débats qui avaient entouré les premiers usages de la lithographie. De plus, la reconnaissance dont bénéficiait alors la gravure d'interprétation, souvent fondée sur le labeur patient qu'elle exigeait<sup>45</sup>, était propice, dans les textes comparant la gravure et la photographie, au rappel de la passivité de l'opérateur et de la possibilité de contrefaçon<sup>46</sup>. La comparaison de la photographie à la gravure est donc lourde d'implications, elle permet de comprendre les raisons qui ont poussé les auteurs défendant la photographie à privilégier la comparaison avec la peinture, à la soumettre ainsi à des valeurs bourgeoises telles que le travail et le métier.

Faire du dessin un point commun important entre la photographie et la peinture pouvait contribuer à conférer un certain prestige au nouveau médium, dans la mesure où la noblesse du dessin semblait faire partie des préjugés forts du siècle, ce que les

écrits de Charles Blanc pourraient suffire à exemplifier<sup>47</sup>. Perçu en termes de dessin plutôt que de couleur, le travail du photographe rejoindrait celui de l'intellectuel tout en s'éloignant de celui de l'artisan, à une époque où beaucoup situaient l'essence de l'art dans sa faculté à dépasser la dimension matérielle de la pratique et jugeaient, comme Francis Wey, que « rien n'est plus digne d'attention que les luttes silencieuses de l'esprit humain contre la matière<sup>48</sup> ». Pour ces derniers, l'activité du photographe, si elle est artistique, ne saurait se limiter à la maîtrise de techniques<sup>49</sup>. Récemment intronisé photographe, Nadar partage cette opinion et expose ainsi ses vues sur l'art au peintre Courbet :

Parce que la peinture n'est pas seulement la reproduction matérielle de la chose qui est, mais qu'elle en est aussi la transfiguration spirituelle. Tu vois que je ne prends pas de pincettes devant un lieu commun quand il est nécessaire.

Toi, ami Courbet, tu connais si bien ton métier que tu oublies que c'est aussi un art, et que devant la matière l'idée s'enfuit : prends garde que je dis l'idée et que je ne te parle point d'idéal<sup>50</sup>.

La critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle abonde dans ce sens : à l'époque des prémices de la modernité picturale<sup>51</sup>, c'est un lieu commun d'affirmer qu'il ne suffit pas au peintre de connaître son métier s'il veut être artiste. Si l'expression de la supériorité de l'art sur le métier est sans cesse réitérée, notamment dans la critique de l'académisme, la réception du médium photographique témoigne de ce qu'il n'était pas non plus possible de prétendre être artiste sans maîtriser un métier. Ainsi, la comparaison avec les aspects matériels du travail du peintre a constitué, au cours des années 1850, un argument en faveur des photographes, mais elle est placée en concurrence avec une autre conception du métier de photographe qui le libère d'un travail susceptible de le détourner de ses préoccupations artistiques. Comme l'écrit, encore une fois, Nadar :

Aujourd'hui que les procédés matériels sont établis avec certitude, le photographe a tout le loisir de se préoccuper de la ressemblance morale; il peut et il doit observer, étudier le caractère du modèle et le rendre dans son expression vraie, dans sa donnée la plus habituelle en même temps que la plus favorable. Vous me direz qu'alors le photographe doit être autre chose qu'un procédé chimique, et que nous lui demandons désormais un peu de psychologie; assurément, et beaucoup<sup>52</sup>.

Il faut dire que le succès connu par la photographie dans les années 1850 ainsi que son industrialisation ont considérablement transformé son mode de production. Désormais, les photographes reçoivent leurs clients dans des ateliers le plus luxueux pos-

sible, effectuent les prises de vue et laissent à leur petite équipe d'ouvriers le soin, toujours fort salissant, de produire les épreuves sur papier. Cette organisation de l'atelier est prescrite par Disdéri qui conseille de séparer rigoureusement salle de pose et laboratoire<sup>53</sup> de manière à isoler la création de la fabrication. Ainsi, les secrets du photographe ne sont pas révélés au public et l'atelier du photographe n'a plus rien de commun avec un laboratoire, comme en rend compte un reportage publié dans *L'Illustration* :

Les salons où Disdéri expose la collection de ses chefs-d'œuvre photographiques sont assurément l'une des plus attrayantes curiosités de Paris. [...] Les meubles précieux, les tapisseries les plus chères, les peintures les plus achevées, les sculptures les mieux fouillées y abondent au milieu d'un ruissellement d'or. C'est riche, mais c'est artistique; c'est éblouissant, mais c'est beau.

Pour arriver aux ateliers de Disdéri, on traverse d'abord un splendide salon style Renaissance dont chaque détail mériterait une mention toute particulière. Toute l'ornementation est d'un goût irréprochable, d'une élégance rare, d'un travail délicat et charmant<sup>54</sup>.

Campé dans un atelier idéalisé, le photographe se trouve métonymiquement caractérisé par le luxe qui l'entoure; le raffinement du décor ne saurait s'accorder à une pratique nécessitant l'usage de produits chimiques salissants et malodorants.

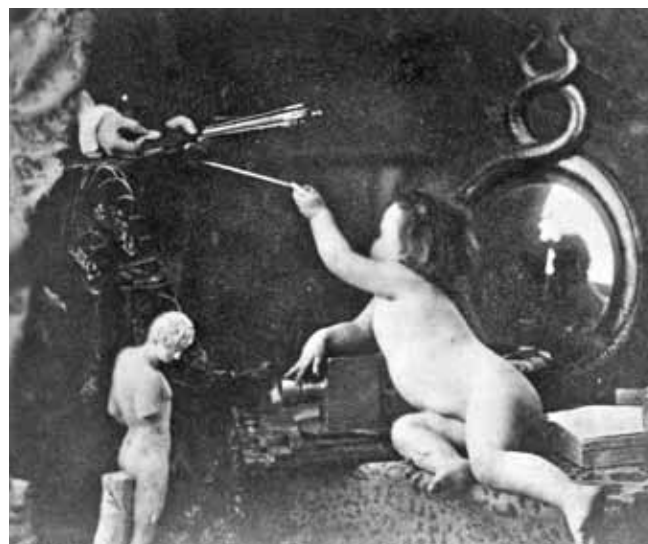


Figure 3. Oscar Gustave Rejlander, *The Infant Photography Giving the Painter an Additional Brush*, épreuve sur papier albuminé, 6 x 7 cm, Londres, vers 1856 © J. Paul Getty Museum.



Au contraire, le goût du photographe pour le mobilier ancien, comme son expertise en matière d'art, laisse plutôt supposer que sa pratique est de nature intellectuelle. Ainsi, les secrets d'ateliers, la « cuisine » du photographe qui est apparue dans la presse spécialisée, semblent de plus en plus dissociés d'un art photographique recentré autour de la prise de vue. Alors que grossit sa clientèle, l'imaginaire de la photographie, les conceptions et représentations associées au nouveau médium, se fixe sur ce que ce large public connaît du travail du photographe, sur ce qu'il en a vu, c'est-à-dire sur le travail de prise de vue et de cadrage (fig. 3). C'est alors que Nadar, grande figure de l'artiste photographe, entérine, par la caricature, la représentation symbolique de la photographie sous la forme d'un appareil photographique anthropomorphe<sup>55</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la simplification des procédés contribue à la disparition d'une conception du métier de photographe au centre de laquelle se trouveraient des compétences de chimiste. Au contraire, si la chimie de la photographie est évoquée fréquemment par les pictorialistes de la fin du siècle, c'est précisément pour se démarquer de cette conception du métier. Ainsi, Robert Sizeranne présente des photographes qui « semblent préoccupés de recherches que les chimistes ignorent<sup>56</sup> » et dont la singularité repose sur l'usage d'un procédé impliquant l'effacement de la matière plutôt que son accumulation. Afin de présenter en quoi le pictorialisme rend plus artistique la photographie, l'auteur de ce qui fait aujourd'hui figure de manifeste, oppose la technique proposée par ce mouvement au travail du photographe du passé, dont il dénigre ainsi le métier :

Penché sur ses cuvettes pleines de vénéux liquides, il attendait, désarmé, impuissant, inactif, que les acides mortels aient fait leur œuvre. [...] Cela s'accomplissait dans la solitude comme le crime et dans l'ombre, comme la trahison. [...] L'homme tournait autour de ses cuvettes, de ses récipients plats, comme on en voit dans les salles de chirurgie, et rangeait des bocaux blanc, gris, bleus, vert pâle, roses, où l'on hésitait à reconnaître l'attirail d'un coiffeur ou celui d'un apothicaire.

Pour valoriser le travail mené directement sur les épreuves par les pictorialistes au détriment de la photographie traditionnelle, le propos renverse les analogies que l'on a vu s'établir plus tôt dans le siècle et oppose la photographie à la peinture en évoquant l'obscurité nécessaire et la fadeur du coloris des substances utilisées. Mais ce faisant, l'auteur confirme l'importance de la comparaison entre matière picturale et matière photographique dans l'imaginaire de la photographie développé par les spécialistes.

À une histoire technique de la photographie dont la chronologie est jalonnée par les innovations, se superpose ainsi de façon plus ou moins précise une histoire des conceptions et re-

présentations de la photographie tributaire non seulement des évolutions du nouveau médium, mais aussi des conceptions contemporaines affectant l'art, la matière et le métier. Cette histoire révèle que l'émergence de la figure du photographe comme artiste a emprunté plusieurs avenues, dont l'assimilation du travail du photographe à celui d'autres artistes. Elle remet en cause l'évidence du modèle de représentation du photographe qui s'est imposée depuis et qui continue à évoluer dans la *cuisine* des discours<sup>57</sup>.

## Notes

- 1 L'ouvrage de François Brunet, *Naissance de l'idée de photographie* (Paris, PUF, 2012), constitue une contribution majeure à ce type d'histoire de la photographie. Ces questionnements apparaissent aussi dans les actes du colloque de Cerisy-Lasalle, *Les multiples inventions de la photographie* (Michel Frizot, « L'invention de l'invention », *Les multiples inventions de la photographie*, Paris, Mission du patrimoine photographique, 1988).
- 2 Il n'est pas rare de lire de telles formules : « M. Le Gray, dont le pinceau s'imbibe si heureusement de la couleur italienne, est arrivé un des premiers à fixer la photographie sur le papier... » (Henri de Lacretelle, « Revue photographique », *La Lumière*, n° 40, 28 février 1852).
- 3 Henri Delaborde, « La photographie et la gravure », *Revue des deux-mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1856, p. 617.
- 4 Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature*, t. VII, entretien XXXVII, 1859, p. 43.
- 5 Auguste Renard, « L'art photographique. Poème didactique et historique, chant III », *La Lumière*, 24 décembre 1859.
- 6 Au sujet de l'imaginaire technique de la maîtrise du soleil au XIX<sup>e</sup> siècle, consulter l'article de François Jarrige : « Mettre le soleil en bouteille : les appareils de Mouchot et l'imaginaire solaire au début de la Troisième République », *Romantisme*, n° 150, avril 2010 ainsi que l'ouvrage collectif dirigé par John Barrie Bullen : *The Sun Is God : Painting, Literature and Mythology in the Nineteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- 7 Francis Wey, « Comment le soleil est devenu peintre : Histoire du daguerréotype et de la photographie », *Le Musée des Familles*, 20 juillet 1853.
- 8 Auguste Renard, « L'art photographique. Poème didactique et historique chant I », *La Lumière*, 30 octobre 1858.
- 9 Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris. 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 3.
- 10 Voir à ce sujet : Michel Poivert, André Gunthert et Carole Troufléau (dir.), *L'Utopie photographique : regard sur la Société française de photographie*, Paris, Point du jour Éditeur, 2004.
- 11 Sur l'importance de ce journal, premier en Europe à être dédié à la photographie, voir : Emmanuel Hermange, « "La Lumière" et

- l'invention de la critique photographique (1851–1860) », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996. Voir aussi : Ève Lepaon, « "L'Art ne ferait pas mieux" : corrélations entre photographie et peinture dans *La Lumière* », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014.
- 12 Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des Beaux-Arts*, 1859, p. 46.
- 13 Denis Diderot, « Salon de 1763 », *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 220.
- 14 Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832], p. 42.
- 15 Marcel Proust, « La prisonnière », Paris, Gallimard, 1987, p. 468.
- 16 On peut lire, par exemple : « [...] en vertu des propriétés de la couche sensible étendue à l'avance sur cette première épreuve » (Delaborde, *op. cit.*, p. 617).
- 17 Paul de Wint, *Essais historiques et archéographiques sur la peinture flamande*, Paris, La librairie archéologique de Victor Didron, 1847, p. 56.
- 18 L. K., « Le cabinet de toilette du photographe », *La Lumière*, 12 février 1853.
- 19 Anthea Callen, *The Art of Impressionism : Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- 20 Voir à ce sujet le catalogue d'exposition suivant : Anne Cartier-Bresson, *Dans l'atelier du photographe*, Paris, Paris Musée, 2012.
- 21 Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 283.
- 22 Parmi ces tentatives figure la célèbre intervention de Baudelaire : « Il faut donc qu'elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. » (Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 274.)
- 23 Voir à ce sujet l'article de Johanne Lamoureux, « Delaroche et la mort de la peinture », *Word and Image : A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, vol. 16, n° 1, 2000.
- 24 Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités : les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie (1839–1859)*, Paris, Éditions du patrimoine, 2006.
- 25 Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre (1839–1914)*, Paris, Flammarion, 2013.
- 26 McCauley, *Industrial Madness*, *op. cit.*, p. 271.
- 27 Édouard de Latreille, « La photographie à l'exposition des beaux-arts », *Revue des beaux-arts*, juillet 1859, p. 260.
- 28 « Épreuves photographiques d'après les peintures du Tintoret », *La Lumière*, 1857. Disdéri abonde dans le même sens, arguant que le graveur ne peut « traduire que par un travail approximatif la touche qui est l'âme même du maître » (Disdéri, *L'art du photographe*, Paris, 1862).
- 29 On en trouvera un exemple plus technique encore dans un texte d'Hermann Krone qui essaie de pallier les inconvénients de ce phénomène, établissant au passage des analogies entre la surface des tableaux et celle des différentes images photographiques : « Les surfaces de tableaux sont en général plus ou moins lisses et brillantes. Ainsi, les tableaux à l'huile, les daguerréotypes, les photographies sur papier albuminé, les peintures sur porcelaine, etc., même [sic] sur du papier rugueux blanc, certaines parties des images ont du brillant souvent les matériaux qui ont servi à les produire [...]. » Hermann Krone, « Sur le moyen d'éviter le miroitement dans les reproductions », *Bulletin de la société de photographie*, t. 18, 1872, p. 222.
- 30 Disdéri, *L'art de la photographie*, Paris, chez l'auteur, 1862, p. 318.
- 31 Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 211.
- 32 M.-A. Gaudin, « Semaine photographique », *La Lumière*, 20 mai 1854. Cette analogie se rencontre à plusieurs reprises, notamment sous la plume de Léon Daudet : « Peintre ratés, sculpteurs manqués affluèrent, et on vit même reluire un cuisinier : n'a-t-on pas dit que la cuisine est elle-même une chimie? » (Nadar, « Préface de Léon Daudet », *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1895, p. 195) ou encore de Paul Périer : « Aujourd'hui, parce que l'atelier commence par une cuisine, le premier venu croit s'approprier aussi vite les plus profonds secrets du génie que les formules précises du laboratoire, et n'hésite pas à se poser en maître ès arts aussitôt qu'il est sûr de développer un négatif sans taches » (Périer, « Exposition universelle », *Bulletin de la Société française de photographie*, septembre 1855, p. 263). Voir aussi à ce sujet : Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy (dir.), *La Cuisine de l'œuvre. L'art de se nourrir au XIX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013.
- 33 Le journal *La Lumière* nous en fournit de nombreux exemples : « Il faut alors appliquer sur le collodion une couche de blanc préparé pour la peinture à l'huile, qui doit faire le fond de l'épreuve. La manière la plus simple de faire cette opération consiste à délayer le blanc dans un mélange de vernis copal et de benzine Colas : afin de le rendre parfaitement liquide, on l'étend alors sur la glace, de la même manière que le collodion; on obtient ainsi une couche très unie, et qui sèche rapidement » (M. A. Moitessier, « Procédé pour obtenir des épreuves positives sur collodion, amplifiées ou réduites », *La Lumière*, 27 janvier 1855, p. 121).
- 34 *La Lumière*, 15 décembre 1855. Jouant sur la transparence du médium (voir à ce sujet Michel Frizot, « La transparence du médium : des produits de l'industrie au salon des beaux-arts », *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, A. Biro / Bordas, 1994, p. 91), certains auteurs semblent considérer la photographie comme une couche de vernis supplémentaire, comme un glacis légèrement coloré, appliqué sur la toile. C'est le cas de Théophile Gautier qui écrit dans le faux éloge posthume qu'il adresse à Paul Delaroche : « Elle [la photographie] sait sacrifier à propos sous une teinte sombre les détails inutiles ou trop voyants [...]. Elle efface, elle estompe, elle assourdit [...]. D'un tableau criard, elle fait souvent un dessin plein d'harmonie qui surprendrait l'auteur lui-même. »

- (Théophile Gautier, « Œuvre de Paul Delaroche photographié », *L'Artiste*, 7 mars 1858, p. 154.)
- 35 Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu : une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.
- 36 « Mémoire sur une nouvelle action de la Lumière par M. Niépce de Saint-Victor », *La Lumière*, 21 novembre 1857.
- 37 Anonyme, « La photographie et la peinture », *La Lumière*, 26 décembre 1857.
- 38 Le procédé est ainsi décrit : « Il [M. Urie] a aussi une grande série d'épreuves qui démontrent de la manière la plus irrécusable comment on peut allier l'art du photographe à la peinture à l'huile. Ses épreuves, en effet, combinent les figures et le paysage. Les portraits contenus dans ses tableaux sont des épreuves photographiques simples, tandis que les paysages et les accessoires sont relevés à la brosse par la main de l'artiste » (Anonyme, « Exposition de la société photographique d'Écosse », *La Lumière*, 7 mars 1857). Bien plus tard, dans un guide destiné aux professionnels de cette pratique, Casimir Lefebvre se fait tout à fait clair : « Les pinceaux dont on se sert sont les mêmes que pour la peinture à l'huile » (Casimir Lefebvre, *Guide du peintre coloriste : comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et retouche de la photographie à l'aquarelle, à la gouache et à l'huile*, Paris, Le Bailly, 1884, p. 27).
- 39 Le journal *L'Illustration* s'émerveille : « Une fois l'épreuve obtenue, on l'amplifie sur la toile par les moyens de grossissement habituels jusqu'à la dimension demandée par le client. [...] La toile, ainsi préparée, est remise à un artiste de talent, qui, travaillant sur une esquisse d'une exactitude mathématique, où la vie est saisie dans sa rapide et fugitive expression, n'a besoin que d'une seule visite de son modèle... » (Anonyme, « La Photo-Peinture », *L'Illustration*, 19 août 1865, p. 127.)
- 40 Ernest Lacan, « Exposition photographique de Bruxelles », *La Lumière*, 27 septembre 1856.
- 41 Les romans sur l'art du XIX<sup>e</sup> siècle fournissent des exemples de ces conceptions. On pourrait ainsi évoquer la rivalité mise en scène par les Goncourt dans *Manette Salomon* (1868) entre Coriolis et Garnotelle ou encore la valorisation de Claude par la comparaison avec l'architecte Dubuche par Zola dans *L'Œuvre* (1886).
- 42 « La méthode crée des dessins et non des tableaux en couleur » (« Communication sur la découverte de Monsieur Daguerre concernant la fixation des images qui se forment au foyer de la chambre obscure », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. VIII, 1839, p. 4).
- 43 Ce conflit semble atteindre son paroxysme en 1859 lorsqu'une pétition est adressée à Napoléon III, à l'initiative de l'éditeur Adolphe Goupil. Les signataires s'élevaient contre ce qu'ils nommaient la « contrefaçon » pratiquée par les photographes étrangers qui dupliquaient, dans un but commercial, des œuvres d'art ou leurs reproductions gravées sans s'acquitter des droits de reproduction.
- 44 Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée : l'économie visuelle au XIX<sup>e</sup> siècle », *Études photographiques*, n° 9, 2001.
- 45 « La gravure par la lumière et la gravure produite par le praticien possèdent des qualités différentes; chacune étant admirable en elle-même; celle que la lumière produit charme par son exactitude, celle du graveur par son travail, la direction habile de son dessin, et l'heureux équivalent des couleurs » (R. W. Buss, « La photographie appliquée à la gravure. Extrait du Journal de la Société photographique de Londres », *La Lumière*, 4 septembre 1859).
- 46 L'accusation n'était parfois pas plus déguisée que ceci : « La photographie, avec sa faculté de tout absorber et de tout reproduire, favorise la contrefaçon » (Étienne-Jean Delécluze, « Feuilleton du journal des débats : gravure », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 12 février 1859).
- 47 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Jules Renouard, 1867.
- 48 Wey, *op. cit.*
- 49 À moins que, comme le peintre Antoine-Joseph Wiertz, ils n'estiment que la photographie doit endosser ce qu'il y a de moins artistique dans la peinture : « Le peintre qui rend bien, c'est le maçon qui construit; l'autre, c'est l'architecte qui invente et compose. L'architecte et le maçon en peinture sont en présence d'un grand événement. Cet événement sera pour l'architecte un sujet de joie, pour le maçon un sujet de désespoir. Il nous est né, depuis peu d'années, une machine, l'honneur de notre époque, qui, chaque jour, étonne notre pensée et effraye nos yeux. Cette machine, avant un siècle, sera le pinceau, la palette, les couleurs, l'adresse, l'habitude, la patience, le coup d'œil, la touche, la pâte, le glacis, la *ficelle*, le modelé, le fini, le rendu. Avant un siècle, il n'y aura plus de maçons en peinture : il n'y aura plus que des architectes, des peintres dans toute l'acception du mot » (Antoine-Joseph Wiertz, « La photographie », *Le national*, 1855).
- 50 Nadar, *Correspondance, lettre à Courbet* (1858). Voir aussi à ce sujet : Frédérique Desbuissons, « Courbet's Materialism », *Oxford Art Journal*, vol. 31, n° 2, 2008.
- 51 Voir à ce sujet : Michael Fried, *Manet's Modernism or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- 52 Nadar, *Supplément Journal amusant*, octobre 1856.
- 53 « Le salon de pose doit être entièrement séparé des laboratoires, à l'abri de tout contact bruyant; ce doit être un atelier paisible et silencieux, propre à l'étude et à la réflexion, comme l'atelier du statuaire et du peintre. » (Disdéri, *L'art du photographe*, Paris, 1862, p. 80.)
- 54 P. D., « Les salons de Disdéri », *L'Illustration*, 1860.
- 55 *Le Journal amusant*, 17 janvier 1857.
- 56 Robert de Sizeranne, « La Photographie est-elle un art? » [1889], *Les questions esthétiques contemporaines*, Paris, Hachette, 1904.
- 57 Je remercie chaleureusement Laureline Meizel pour sa relecture patiente et ses judicieux conseils.