

## Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

---

### L'obsession du réalisme. Sur trois expériences primitives de photographie (1837-1851)

Olivier Ihl

---

#### Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

#### Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2485>

ISSN 2556-5125

#### Référence électronique

Olivier Ihl, « L'obsession du réalisme. Sur trois expériences primitives de photographie (1837-1851) », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 12/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2485>

---

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

# L'obsession du réalisme. Sur trois expériences primitives de photographie (1837-1851)

---

Olivier Ihl

Le critique de cinéma André Bazin proposa, au moment de la Libération, de caractériser la photographie par une donnée psychologique : la capacité de combler « notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu ». Comme le cinéma, ce médium aurait rompu avec le souci esthétique, celui de représenter le monde. En organisant « un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction », il viendrait satisfaire « définitivement et dans leur essence même *l'obsession du réalisme* [1] ». Une formule dont cet article se propose de revisiter la portée.

L'idée est d'interroger certains des défis que pose l'image photographique au travail de l'historien. Ma démarche s'appuiera notamment sur trois recherches récentes consacrées à des épreuves de « primitifs de la photographie [2] ». Il s'agit du premier portrait réalisé sur une plaque au sel d'argent par Louis Jacques Mandé Daguerre en 1837, d'une série de daguerréotypes sur les barricades de la rue du Faubourg-du-Temple lors des journées de juin 1848 que l'on doit à Charles-François Thibault, enfin d'un calotype, « Porte Cochère », monté par Louis Marie Bosredon en 1855 sur carton et papier salé [3].

L'historien Peter Burke soutient que les images ne doivent pas être considérées comme les reflets d'une époque ou d'un lieu, mais plutôt comme l'extension de l'expérience dans laquelle elles ont été produites [4]. Une façon de suggérer que la photographie a donné naissance à un type inédit de regard : celui d'une lentille, appelé « objectif », qui s'offre comme une appréhension nouvelle du réel. Jules Janin, en présentant l'invention dans la revue *L'Artiste*, la définit comme « un miroir qui garde toutes les empreintes [5] ».

Pour l'historien, la métaphore de la fenêtre aurait été plus judicieuse. Avec elle, le spectateur est invité non pas simplement à regarder la photographie, mais à se porter à travers [6]. D'abord, à travers la matérialité de ce qui est bel et bien un objet visuel : l'idée est notamment de retrouver les conditions de production et de mise en circulation de chaque épreuve. Ensuite, à travers

- 
1. André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1944], Paris, Le Cerf, 1958, p. 15.
  2. Félix TOURNACHON (dit NADAR) a accolé cette notion à la première génération de praticiens de l'héliographie. Voir *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1895, p. 191.
  3. Ces épreuves ont été étudiées dans trois de mes derniers ouvrages : *Le Premier Portrait photographique. Paris, 1837*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2018 ; *La Barricade renversée. Histoire d'une photographie, Paris, 1848*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2017 ; *Une Histoire de la représentation. Louis Marie Bosredon et le Paris de 1848*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2016.
  4. Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001, p. 34.
  5. « Le Daguerotype » [sic], *L'Artiste*, novembre 1838, avril 1839, p. 145-148.
  6. Alan TRACHTENBERG, *Reading American Photographs. Images As History: Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989, p. XVI.

les correspondances qui relient chaque « instant apparent [7] » à des pratiques et des discours, c'est-à-dire à des circonstances significatives. Enfin, à travers l'intention de l'opérateur : il s'agit ici de comprendre ce que ce dernier a voulu montrer, en somme de décrire l'inobservable (un état d'esprit) par le moyen de ce que cet opérateur, dans une situation donnée, a choisi d'observer.

## Un objet visuel

Pour le socio historien, la photographie livre, avant tout, des traces. Constituées en indices, celles-ci permettent de renouer avec un passé spécifique. Un protocole d'enquête qui n'est pas celui d'une histoire *de* la photographie mais celui d'une histoire *par* la photographie. Encore quasi-clandestin en France, il y a une vingtaine d'années [8], ce mode de questionnement a connu depuis d'importants développements [9]. Tenir la photographie pour une archive visuelle, c'est toutefois s'exposer au reproche. Celui de se livrer à une sorte de braconnage académique. En ce territoire dominé par l'histoire de l'art et la philosophie de l'esthétique, l'incursion des sciences sociales garde comme un air de transgression. Ne manque-t-elle pas à la « vérité ontologique » de l'image photographique [10] en restant prisonnière d'un « vocabulaire positiviste [11] » ?

Il faut dire que l'attrait pour les « cultures visuelles [12] » ne cesse d'étendre le nombre de disciplines tournées vers la photographie. En témoigne l'essor d'une ethnographie spécialisée dans l'analyse de ce type de support comme de la vidéo et de l'hypermédia [13]. La sociologie visuelle a, elle aussi, largement investi ce champ de recherche [14]. L'histoire et la science politique sont emportées par la même dynamique. Au point de devoir à leur tour élaborer une méthodologie spécifique : comment traiter l'« information visuelle » que recèle chaque image ?

---

7. Robin LE POIDEVIN, « Time and the Static Image », *Philosophy* 72 (280), 1997, p. 185. Sa traduction par « instant apparent » est argumentée par Jiri Benovsky, *Qu'est-ce qu'une photographie ?*, Paris, Vrin, 2010, p. 93.

8. Ilsen ABOUT et Clément CHÉROUX, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* n° 10, novembre 2001, p. 8.

9. L'entreprise éditoriale *Images Re-Vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* publiée depuis 2005 par l'EHESS et l'INHA en offre une illustration. Ou le numéro 34 de la revue *Études photographiques* (printemps 2017) qu'André Gunthert ouvre par cette apostrophe : « C'est donc bien en replongeant la photographie dans une histoire des images que l'on pourra résoudre les paradoxes du réalisme indiciel. Au risque de faire perdre à la photographie ce qui a été si longtemps sa signature essentielle ? Celle-ci doit à son tour devenir l'objet d'une investigation en termes d'histoire culturelle et d'histoire des idées. »

10. Martyn T. JOLLY en fait la remarque : « La question de la vérité dans la photographie est beaucoup plus que la simple consolidation historique du réalisme documentaire en tant que genre, elle est aussi la manifestation résiliente de vérité à la fois dans et par la photographie, non seulement dans son essence ontologique, mais dans le processus psychologique et social de sa réception par le public » (« Fake photographs. Making Truths in Photography », Phd Thesis en philosophie, Sydney College of Arts, University of Sydney, 2003, p. 7).

11. Adèle CHASSIGNEUL, « La barricade renversée. Histoire d'une photographie, Paris, 1848 », *La Vie des Idées* : < <http://www.laviedesidees.fr/Le-Paris-des-barricades.html> > (consultation le 9 janvier 2019).

12. William J. T. MITCHELL, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

13. Sarak PINK, *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, Londres, Sage Publications, 2001.

14. Jean-Pierre TERRENOIRE, « Sociologie visuelle. Études expérimentales de la réception. Les prolongements théoriques ou méthodologiques », *Communications*, 80 (1), 2006, p. 121-143. Voir aussi Sylvain MARESCA et Mickaël MEYER, *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Parler d'information visuelle conduit à restituer la photographie à sa dimension première : celle d'un objet enserré dans les relations propres à un milieu [15]. Howard Becker s'appuie sur cette caractéristique pour distinguer « l'image sociale », celle qui a une fonction marchande ou artistique, et « l'image du social » dont la portée découle, quant à elle, de cette référence directe au réel. L'idée n'est pas simplement d'évoquer un contexte, comme s'il ne s'agissait que d'« agraffer » une plaque ou un tirage à une chronologie ou à un groupe. Il est d'explorer des « raisons d'être », notamment une expression qui doit être entendue au sens matériel du terme. Ce sont les circonstances dans lesquelles, concrètement, chaque cliché a pu être « pris » qui retiendront l'attention : réseau professionnel ou militant, localisation géographique, environnement familial, transaction marchande [16] ...

Un exemple : sur les deux demi-plaques de la barricade de la rue du Faubourg-du-Temple que possède le musée d'Orsay, on distingue en bas à droite un poinçon. Il désigne le fabricant : « 30 Daguerrotypographie Richebourg A Paris, quai de l'Horloge 69 ». Or, Pierre Ambroise Richebourg est l'un des « Princes du Boulevard ». Un ingénieur-opticien ami de Charles-François Thibault, le fils d'un garçon de caisse, et de Testud de Beauregard, un ingénieur civil. Ces amateurs de la « science photographique » animaient alors un réseau d'inventeurs engagés en faveur de la « République sociale ». C'est donc par cet indice que l'adresse de l'opérateur a pu être retrouvée. Les archives du sommier foncier aidant, il a pu être prouvé que le daguerrotypographie avait été pris du troisième étage du 92, rue du Faubourg-du-Temple. C'est l'adresse d'un maraîcher, Jean Pierre Piver, qui logeait le jeune Thibault. Le cliché est ainsi le produit d'une préoccupation politique, celle d'un ancien conseiller municipal à Saint-Mandé, président d'un club né au lendemain des journées de février 1848.



› « La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt avant l'attaque par les troupes du général Lamoricière, le dimanche 25 juin 1848 », daguerrotypographie (11,7 x 15 cm), Paris © Musée d'Orsay.

15. Howard S. BECKER, « Photography and Sociology », *Studies in the Anthropology of Visual Communication* n° 1, 1974, p. 3-26.

16. John GRADY, « Becoming a Visual Sociologist », *Sociological Imagination* 38 (1-2), 2001, p. 83-119.

Le poinçon de Richebourg joue ici le rôle d'une trace révélatrice. Il signale la manière dont l'objet se réfère à une expérience. On pourrait parler de détail si, dans l'histoire de la peinture, le mot n'avait pas été annexé [17]. On lui préférera donc le terme de « fragment ». Celui-ci, contrairement au détail pictural, ne suppose aucun trait d'esprit, ni intention créatrice. Il est un motif, intentionnel ou non. Si le fragment s'est imposé, c'est porté par les circonstances d'une prise de vue. On est loin de l'affect entourant le *punctum* cher à Roland Barthes, de ces images « ponctuées, parfois même mouchetées, de [...] points sensibles [18] ». Le fragment ? Il est la partie visible d'une relation sociale qui souvent n'est plus « portée » par aucune mémoire.

Le daguerréotype ne fournit pas seulement une image : c'est un objet matériel qui, à ce titre, prend à témoin des expériences sociales et politiques. Comme l'écrit Peter Berger, « une photographie, tout en enregistrant ce qui a été vu, fait toujours et par nature référence à ce qu'on ne voit pas [19] ». Si l'historien traque ces interfaces avec le réel, c'est pour restituer ce qui n'est qu'un artefact (l'apparence) à ses conditions de production, autrement dit pour en faire une information à part entière.

Prenons la cravate que porte M. Huet sur le premier portrait de Louis Daguerre. Il suffit de l'observer de près, au besoin de se munir d'une loupe, pour la relier à un mode de vie. Foulard noué en double cercle, comme le veut la mode de l'époque, autour du col de la chemise, l'accessoire se prolonge par un jabot retombant sous le revers du paletot. Un exemplaire éloigné des modèles dispendieux dont se prévalaient les catégories sociales les plus huppées. Rien à voir avec les foulards de soie ou de mousseline qui distinguent, en ces années, les négociants de la chaussée d'Antin ou les aristocrates du faubourg Saint-Germain. Suivant la mode lancée par les maisons telles que Bodier ou Perry, ces derniers font tenir leur cravate par une coûteuse épingle à figure. Ils usent aussi de l'empois pour lui conférer une rigidité impeccable. Les magazines de mode l'indiquent : M. Huet appartient, lui, à un rang bien plus modeste. Sa cravate est, elle, simplement fermée à l'arrière par une boucle. Elle est enduite de batiste, « l'amidon du pauvre ». Ce qui rattache cet homme au milieu des rapins et étudiants désargentés. Un tel stratagème prouve également que M. Huet était attentif à se rendre convenable aux regards suspicieux.



› « M. Huet, 1837 », daguerréotype signé par Daguerre, avec une mention de sa main, 1837 (5,8 x 4,5 cm), collection M. et B. Pagneux © Fondation Pierre Bergé et associés (reproduction Sylvain Pelly).

17. Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

18. Roland BARTHES, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 48-49.

19. Peter BERGER, *The Look of Things*, New York, Viking, 1974, p. 291. Traduction de l'auteur.

## Traces, indices, énigmes

On le constate : le socio historien s'efforce avant tout de déchiffrer des motifs visuels en partant des indications enfouies dans et sur l'objet lui-même [20]. Une méthode particulièrement appropriée pour la plaque de cuivre non reproductible qu'est le daguerréotype. Pièce unique, celle-ci a une façon bien à elle de se relier à ce qui s'est passé. D'où l'intérêt de se projeter dans et hors du champ visuel découpé par le cadre de saisie. Dans le cas des trois daguerréotypes sur la rue du Faubourg-du-Temple, l'enquête a pu mettre au jour certaines des motivations de Thibault. Elle a pu montrer ce qu'il attendait de ces clichés : dans sa rue, dans sa famille, dans son entourage.

Pour cela, il fallut identifier l'entourage de Charles François Thibault, élargir l'attention à la socialité de cette partie du bas-Belleville, renouer avec les affrontements qui s'y sont déroulés, expliciter le rapport que les habitants entretenaient avec la barricade. Bref, il fallut débarrasser ces plaques de métal poli des « interprétations » qui les ont progressivement recouvertes.

La nostalgie a pu susciter une lecture reliquaire de chaque photographie, ici celle d'un Paris populaire, porteur d'une définition romantique de la citoyenneté. Un Paris avec qui le public pourrait, de nos jours, retrouver un lien direct, jusqu'à prétendre « entrer dans la vie » de ceux qui ont croisé l'objectif de Thibault, là, au petit matin d'un dimanche insurrectionnel. Or, l'image photographique n'entretient aucune transparence avec le passé. Le soutenir serait faire preuve de naïveté.

Pour le socio historien, l'exercice consiste, en fait, à mettre en correspondance un rendu visuel avec des mémoires d'acteurs : avec des registres d'état civil, des inventaires notariés, des entre-filets de presse, bref avec des « circonstances » qui en définissent la portée. Étymologiquement, le mot circonstance (du latin *circum stare*) désigne ce qui « se tient debout aux alentours ». Une contiguïté qui sert, pour l'enquêteur, à caractériser ce qui est montré. En l'espèce, il s'agira de porter au grand jour des liens de dépendance, des pratiques de travail, des réseaux professionnels. Peter Berger en fait la remarque : « si les apparences peuvent donner naissance à des idées, c'est qu'elles possèdent une cohérence spécifique à un instant précis et articulent un ensemble de correspondances [21]. »

Dans son utilisation de la photographie, le socio historien transforme en source des objets destinés à l'origine à tout autre chose : « En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en "documents" certains objets répartis autrement [22]. » L'opération s'attache finalement à révéler la cohérence qui sous-tend certaines apparences. Cette « révélation » ne doit pas être entendue comme une catégorie optique, voire spirituelle. C'est une catégorie documentaire. Celle qui aboutit à porter à la connaissance quelque chose resté jusque-là inconnu. On pourrait parler d'une épistémologie de la trouvaille. Marc-Emmanuel Mélon l'assimile à « un émerveillement des détails », source d'une « joie indicible » chez le savant [23].

---

20. Elisabeth EDWARD et Janice HART, *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Londres/New York, Routledge, 2010.

21. Peter BERGER, *Comprendre une photographie* [2013], Genève, Héros-Limite, 2017, p. 124.

22. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 84.

23. Marc-Emanuel MÉLON, « Le regard photographique, la photographie regardée. Fascination et éviction du détail dans la photographie au dix-neuvième siècle », *Revue du centre de recherches sur les aspects culturels de la vision* 22, mai 2001, p. 4-17.

L'une des lignes directrices de cette épistémologie tient à l'égalité de traitement à laquelle l'éclat de la lumière soumet la prise de vue. Elle fut saluée par l'auteur de *The Pencil of Nature* qui y voyait une « révolution ». Le « dessin photogénique » ne traitait-il pas « avec la même impartialité une conduite de cheminée ou un ramoneur que l'Apollon du Belvédère [24] » ? Cette « impartialité » qualifie la place qu'occupe chaque motif dans le champ de vision. Elle peut pourtant subir des effets de cadrage ou des retouches. Reste qu'avec la mécanisation du rapport optique, l'opérateur s'expose aux effractions du réel. Des effractions qui peuvent aller jusqu'à la dissonance. Comment expliquer, par exemple, la présence, sur l'une des épreuves de la rue du Faubourg-du-Temple, celle du Musée Carnavalet, d'une jeune femme au bonnet blanc ? Quel statut visuel occupe-t-elle, là, dans le coin supérieur droit du daguerréotype, juste en face de l'appartement occupé par Thibault ?



► Détail de « La barricade de la rue du Faubourg-du-Temple, le 25 juin 1848 » © Musée Carnavalet.

Cet infime fragment est parfaitement reconnaissable. Il provoque ce que Nicolas Mirzoeff appelle une « contre visibilité [25] ». En ce matin du dimanche 25 juin 1848, cette jeune lingère de 26 ans, dénommée Pauline Pompon, paraît contrarier la stratégie visuelle de l'opérateur. Est-ce un hasard si cette plaque ne sera pas remise au journal *L'Illustration* pour être reproduite par la gravure ? Thibault la conservera auprès de lui. Il ne la donnera pas non plus à Jean-Pierre Piver, son ami, lui qui accrochera dans son salon les deux autres daguerréotypes. Comme si,

24. William Fox H. TALBOT, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green & Lomans, (6 fascicules), 1844-46, commentaire de la planche II.

25. Nicolas MIRZOEFF, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 24. Assimilable à un « droit au réel », cette présence peut être analysée, dans une perspective d'histoire du genre, comme suspendant le point de vue dominant, celui « qui suture l'autorité au pouvoir et rend cette association naturelle » (p. 6).

par ce fragment, cet exemplaire se révélait inapproprié. Faut-il en chercher la raison du côté de la relation que Thibault avait avec cette femme ? À moins qu'il ne s'agisse d'un embarras technique né d'un accident de cadrage...

## Une image en situation

La correspondance que traque l'historien, c'est aussi le lien existant entre plusieurs épreuves d'un même photographe. Prenons le premier portrait de Daguerre : il se relie à une autre de ses plaques, la composition avec fossiles et coquillages (16,3 x 21,2 cm, Paris, Musée des Arts et Métiers, 1837). Rien d'étonnant ici. Le garçon d'atelier connaissait le Musée d'histoire naturelle où cette plaque a été prise. Pour s'y introduire et réaliser cette épreuve, Daguerre a dû le solliciter. Une interdépendance qui fait comprendre, en retour, que ces deux images ont été sans doute réalisées le même jour. Jean Baptiste Huet fut, des années durant, un employé de l'établissement. Photographié sur le premier cliché, il a participé à la réalisation du second. Des lettres de Daguerre à Isidore Niépce permettent de fixer approximativement la date de cette expédition clandestine : l'été 1837.

Qu'en déduire sinon que le portrait n'était qu'un essai technique. Le visage de Jean-Baptiste Huet n'était pas voué à faire un portrait commercial, simplement à tester la possibilité du plan rapproché avec l'appareil expérimental que Daguerre avait mis au point. Une jeune lingère, un garçon d'atelier : la question que posent ces figures subalternes peut être étendue à un autre enjeu. Le fait de savoir si ces figures méritaient, avant 1850, d'être vues engage celle de comprendre comment les premières expériences photographiques les ont vues. Autrement dit, à quelles conditions une lingère et un garçon d'atelier ont pu accéder à l'univers du visible en des temps qui rendait cela très improbable.

Le point de vue des « primitifs de la photographie » que furent Charles-François Thibault ou Louis Daguerre a largement oblitéré ces visions alternatives. Ce faisant, elles renseignent sur la place largement accessoire qu'occupaient encore certains groupes sociaux. On évoquera une place accidentelle ou technique. Car il fallut attendre plusieurs années pour « voir » d'autres acteurs que ceux issus de ce que Thorstein Veblen appellera les « classes de loisirs [26] ». Signe que les photographies portent l'empreinte des dispositions visuelles qui structurent une société. Histoire sociale et histoire photographique ? Elles ne font qu'une, en l'occurrence. Parce que l'œil est un organe redoublable de l'histoire, dans le double sens où il est façonné par elle et où, en retour, il la rend intelligible.

Est-ce à dire que la photographie livre la coupe transversale d'une expérience vécue ? Arrachée à la linéarité du temps, elle ne fixe, c'est vrai, qu'un seul instant. En revanche, les correspondances exhumées par l'historien débordent ce moment précis. Plus encore : elles les enchaînent à d'autres séquences, invisibles elles, mais qui font comprendre ce que fut, finalement, chaque expérience. Si la photographie propose des « apparences arrachées à leur sens », déjà par ce qu'elle les soustrait « à leur fonction [27] », l'historien s'emploiera à leur restituer cette part d'elle-même. Avec l'idée de remettre chaque image « en situation ».

---

26. Thorstein VEBLÉN, *The Theory of Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York, MacMillan, 1899.

27. Peter BERGER, *Comprendre une photographie, op. cit.*, p. 78.





➤ « Porte Cochère », photographie positive montée sur carton et papier salé (39 x 28,5 cm)  
 © BNF, Cabinet des Estampes et photographies : EO-245-FOL.  
 Le négatif est signé « M. L. Bosredon ».

Une vierge à l'enfant, des outils de jardinage, une porte cochère : la composition de Louis Marie Bosredon est celle d'un ouvrier graveur. Fils et petit fils de menuisier, celui-ci n'a laissé derrière lui aucune œuvre reconnue. Dans le cas d'espèce, plus de métal, ni de miroitement. La matérialité du tirage contact est revendiquée. Comme les motifs agencés de sa main, en ce mois d'octobre 1855, dans la cour du 165, boulevard Montparnasse où il loge. Une prise de position personnelle qu'à la différence de Le Gray, Le Secq, Nègre ou Baldus, Bosredon n'a pas fait connaître dans la revue *La Lumière*, ni en intégrant la très aristocratique *Société française de photographie* créée en 1851.

Les raisons de cet artiste ouvrier sont spécifiques. En premier lieu, la technique du calotype prolonge un savoir-faire. L'image photographique s'apparente au rendu de la gravure et du dessin : par la douceur des traits, le velouté du support ou sa façon de se fixer aussi bien dans

l'épaisseur du papier qu'à sa surface. En second lieu, promouvoir cette « planche photographique », c'était combattre, à l'époque, la dévalorisation dont elle faisait l'objet. Pour Lamartine, la « servilité de la photographie » tiendrait à sa nature mécanique : elle viendrait « calquer la nature sans la choisir, sans la sentir, sans l'animer, sans l'embellir [28] ». Or, Bosredon revendique ce statut. Sauf qu'il le fait sans renoncer à donner une forme personnelle à la reproduction des choses visibles. Photographe, il ne s'en veut pas moins artiste. En troisième lieu, le calotype ouvre de nouveaux horizons : il permet d'imprimer la prise de vue sur de multiples supports. Une caractéristique qui inscrit l'image dans la sphère de la fameuse reproductibilité théorisée par Walter Benjamin.

Bosredon est en quête d'une matrice à copier. 1856 : son nom apparaît dans le *Bulletin des lois de l'Empire*. Le 27 février, sous le numéro 26617, cet « artiste peintre » a déposé avec son beau-fils, Marie-Jules-Ernest Hutin « photographe », un brevet pour « la fixation des épreuves photographiques par des métaux sur faïence, porcelaine, terre cuite, et, en général, sur tous ustensiles de ménage, de décoration et de luxe [29] ». Son idée ? Procéder à une transposition « exacte et parfaite », et cela « à peu de frais, de temps et d'argent » (lettre du 4 mars 1846) [30]. Dans son atelier du boulevard Montparnasse, l'inventeur travaillait donc à un procédé permettant de démultiplier les images. Une façon de congédier une définition du beau qui ne connaîtrait que des spécimens uniques ou rares. Bosredon veut, lui, faire de ce procédé l'un des piliers de l'art industriel.

La chambre noire est présente sur l'escabeau au milieu de la photographie. Elle est surmontée d'un objectif sur lequel Bosredon a adapté une boîte fixée sur le châssis, boîte qu'il a conditionnée de façon à recevoir les objets spécifiés. Le tirage ? Il rend hommage à ce projet, celui de recouvrir de décors artistiques les objets de la vie quotidienne. Tel est le projet de Bosredon : populariser la copie d'œuvres artistiques avec du nitrate d'argent, du collodion et une « boîte de prise de vue [31] ».

L'exercice photographique a une portée majeure. Il consiste à déplacer l'attention de ce qui est représenté vers ce qui est présenté. À retrouver en quoi, comme le soulignait André Bazin, l'image est une « extension du réel ». L'existence de cet objet photographié ne peut être subordonnée à la seule signification artistique ou documentaire. Elle participe également « de l'existence du modèle comme une empreinte digitale » (Bazin). Sa densité visuelle vient de là, de ce que le critique de cinéma nommait sa « puissance de crédibilité » : un effet de réel qui tient autant de la qualité de la reproduction que des informations, visibles ou dissimulées, venant s'y projeter [32].

---

28. Alphonse DE LAMARTINE, *Cours familier de littérature*, « Entretiens sur Léopold Robert », Paris, chez l'auteur, tome VI, 1856, p. 140.

29. Deux certificats d'addition suivront ce brevet de quinze ans, l'un le 14 mai suivant, l'autre le 26 février 1857. Le dossier comprenant la correspondance et les mémoires justificatifs est consultable à l'INPI.

30. Le brevet de Bosredon est relevé l'année suivante dans le *Bulletin de la Société photographique de Paris*, tome III, 1857, p. 380.

31. L'expression est extraite d'une brève présentation dans *Description des machines et procédés pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844 publiée par les ordres de M. le Ministre de l'Agriculture, du Commerce et des travaux Publics*, Paris, Imprimerie impériale, tome 54, p. 85-86.

32. André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », art. cit.

## Comprendre une intention

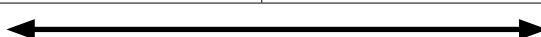
Doit-on, pour autant, en conclure que la photographie est dépourvue d'intention ? Bazin s'en déclare convaincu : « pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux [33] ». Parce que l'appareil photographique échappe, dans son fonctionnement mécanique, à toute intervention humaine, le résultat serait dénué de conscience, voire hasardeux. Le soutenir serait évidemment verser dans l'illusion du réalisme.

Certes, il n'est guère possible de restituer l'état d'esprit dans lequel l'opérateur s'est trouvé au moment de la prise de vue. Pas plus que ne peut être reconstitué, surtout pour ces époques « primitives », l'effet produit sur les contemporains. En revanche, l'historien peut enquêter sur ce qui rattache chaque image à l'idée que s'en faisait le photographe. Trois cercles de l'intention peuvent, sous ce rapport, être distingués : l'intention conceptuelle (les raisons qui ont poussé l'opérateur à préparer son acte photographique) ; l'intention contextuelle (la valeur qu'a fini par prendre cet acte pour le milieu et l'époque d'accueil) ; enfin l'intention réalisée, autrement dit celle qui se dégage des circonstances ayant entouré sa mise à exécution.

### Tableau : Les trois cercles de l'intention

type d'intention	conceptuelle	contextuelle	réalisée
registre d'analyse	interprétation	explication	compréhension
méthode	attribuer une signification	déterminer des causes	identifier un <i>modus operandi</i>
fonction de l'image	représenter	décrire	se référer
statut de l'image	œuvre	document	objet
approche	philosophique	sociologique	historique

Idéalisation



matérialisation

En toute rigueur, l'image photographique peut être soit interprétée, soit expliquée, soit comprise. Pour chaque proposition se trouveront indexés un type de connaissance mais aussi une méthode, une approche, une fonction, voire un statut de l'image. Le tableau ci-dessus en rend compte. Pour l'historien, ce qui importe c'est de restituer par là un *modus operandi* : celui qui a permis à l'expérience photographique de se concrétiser à un moment donné. Les raisons qu'a eues l'opérateur de souscrire à ce projet, la valeur qu'il a pu revendiquer avec plus ou moins de succès pour cet acte : ce sont là des domaines qui relèvent d'un autre type de curiosité. Mieux : qui appellent des formes d'analyse s'échelonnant sur un axe allant du plus idéaliste au plus matérialiste.

L'un des soucis essentiels, pour le socio historien, est de vérifier si la lecture qui peut *a posteriori* être faite d'une photographie parvient à caractériser l'expérience qui l'a fait naître. Avec la

33. *Ibid.*

peinture, une telle ambition est généralement hors d'atteinte. On connaît la mise en demeure de l'historien d'art Michael Baxandall : « On n'explique pas un tableau : on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos [34]. » En revanche, avec la photographie, la méthode garde tout son intérêt.

L'image photographique ne décrit pas le réel. Elle ne le représente pas non plus. Elle s'y réfère selon des circonstances qu'il appartient à l'historien d'éclairer. Sur le continuum des rapports entre photographie et réalité, une telle position se situe finalement à égale distance des « réalistes » et des « pictorialistes ». Rappelons-le : les premiers, emmenés par Susan Sontag [35], singularisent l'image photographique par l'évidence qu'elle procure, celle que quelque chose a existé, quelque chose dont chaque plaque ou tirage actualise l'apparence. Ce faisant, le photographe fixe comme une face de la réalité.

À l'autre bout du spectre, les pictorialistes défendent, eux, une lecture symbolique. La signification d'une photographie ? Elle dépend de qui la regarde et de comment elle est utilisée. D'où la critique que Mary Price adresse, par exemple, à Walter Benjamin : si la photographie a besoin de titre et de légende, c'est parce que ces derniers déterminent la façon dont les spectateurs vont l'interpréter [36].

Ces titre et légende, Arlette Farge les invente de toutes pièces dans *La Chambre à deux lits et le Cordonnier de Tel-Aviv*. Un « essai » dans lequel, partant de quelques photographies contemporaines (de Raymond Depardon à Marc Riboud), l'historienne s'efforce de retrouver « quelque chose des siècles passés [37] ». Ce lien avec le passé – plus littéraire qu'empirique – lui permettrait de remonter jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui permet de bâtir une signification, non pas par le témoignage de la réalité, mais dans l'imagination du spectateur.

L'intention du photographe a forcément moins d'amplitude. Se contente-t-il pour autant d'attirer l'attention sur ce qu'il souhaite montrer ? C'est l'avis de Robert Hopkins : les informations visuelles sont « causées par le monde et non imaginées par les photographes [38] ». Sauf que l'intention de l'opérateur n'en est nullement absente. Il suffit de rappeler l'inventivité avec laquelle ce dernier peut agencer ou déformer ce qui se tient devant son objectif. La célèbre mise en scène réalisée par Hippolyte Bayard, en octobre 1840, le rappelle. Elle consista pour le praticien à se photographier lui-même en noyé. Un acte sans doute motivé par le désir de protester contre le mauvais accueil fait par l'Académie des Sciences à son « procédé de photographie sur papier ». La fiction subvertissait délibérément les apparences par un « essai » soulignant la variété expressive de la photographie [39].

---

34. Michael BAXANDALL, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* [1985], Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 21.

35. Susan SONTAG, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

36. Mary PRICE, *The Photograph: A Strange Confined Space*, Stanford, California, Stanford University Press, 1994.

37. Arlette FARGE, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2000, p. 9.

38. On parlera pour cela de description réaliste (*realistic depiction*). Voir à ce sujet Robert HOPKINS, *Picture, Image and Expérience. A Philosophical Inquiry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 11.

39. Jean-Claude GAUTRAND et Michel FRIZOT, *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Paris, Trois Cailloux, 1986.

Il faut en convenir : les choix qui président à l'acte photographique (profondeur de champ, lumière, mise au point, technique utilisée, cadrage, composition) éloignent l'idée d'un simple acte d'enregistrement. De nos jours, la diversité des pratiques photographiques a complètement desserré l'étau de cette obsession du réalisme. La fiction, la retouche, le collage ont même fini par contredire les premiers postulats fixés par cette théorie. Selon l'expression consacrée, la photographie se revendique désormais de la subjectivité de l'objectif. Avant l'avènement du numérique, cette évolution avait déjà rendu particulièrement poreuse la frontière entre création et document. Depuis, il est devenu impossible de ratifier la formule de Susan Sontag : les photographies, écrivait-elle, « qui informent sur la détresse » ne peuvent pas « créer une position morale mais [elles] peuvent la renforcer [40] ». C'était en 1974.

Le petit Aylan, ce garçon de trois ans échoué en septembre 2015, face contre terre, sur la plage turque d'Ali Hoca Burnu, en apporte la démonstration. La photographie – celle d'un jeune kurde qui avait tenté de fuir la guerre civile syrienne – fit la « une » des journaux du monde entier. Elle secoua jusqu'à la torpeur d'une Europe érigée en forteresse. Bouleversé, le pape François invita la communauté catholique à accueillir dans chaque famille un ou plusieurs réfugiés. Une position aussitôt encouragée par les dignitaires d'autres religions. Quant à François Hollande ou Angela Merkel, ils se crurent tenus d'en appeler à modifier l'accueil des réfugiés en Europe.

L'effet de ce cliché ? Un sondage Odoxa pour *Le Parisien-Aujourd'hui* paru le 6 septembre 2015 l'évalue à plus de 10 points, en France, de sympathie pour le « droit d'asile ». Un résultat qui, bien sûr, ne fut pas dans l'intention de la photographe Nilufer Demir. Elle l'expliquera : « je me suis dit que je pouvais témoigner du drame que vivent ces gens. Il fallait que je prenne cette photo et je n'ai plus hésité [41] ». On l'observera : l'intention n'invalide pas le paradigme de l'empreinte. Elle oblige toutefois à faire place à une notion d'auteur qui ne se saurait être réduite aux seuls gestes de l'opérateur.

Si la photographie n'a pas, en tant que telle, d'esthétique ou d'idéologie, le photographe lui n'en manque guère. Preuve qu'à l'échelle de l'objet visuel, enregistrement et préférence ne s'excluent nullement. Le statut du réel n'empêche pas le souci de faire œuvre. Pour le socio historien, c'est là une antinomie dépourvue de sens. Ni l'effet de présence (avec son corollaire, la croyance dans l'image relique), ni la valeur artistique (avec son horizon d'une intention souveraine) n'oblitérent la dimension d'archive de chaque photographie. Celle-ci tient justement à une capacité d'attestation qui naît tout aussi bien de ce qui est montré que de la façon de le montrer.

C'est dire si l'usage documentaire des « primitifs de la photographie » ne saurait tenir lieu de valeur en soi. C'est bien l'enquête sur des informations visuelles ou sur des correspondances révélatrices qui les inscrit dans l'histoire. Le caractère fictionnel de certaines de ces apparences n'y change rien [42]. Pas plus que le caractère involontaire de tel ou tel fragment visuel. Bazin parle d'un « transfert de réalité », Peter Berger d'un « jeu avec le temps ». Ce qui est sûr, c'est que l'acte photographique vaut, pour le socio historien, d'abord par l'information qu'atteste chaque

---

40. Susan SONTAG, *On Photography*, op. cit., p. 30.

41. *Le Monde*, 3 septembre 2015.

42. Jean-Christophe BAILLY, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008. L'auteur met en évidence la puissance fictionnelle, mais aussi la valeur de témoignage de ce cliché désormais tenu pour fondateur d'un certain savoir visuel.

correspondance. C'est la force mais aussi la limite de son travail. Seule l'information assure la cohérence d'une telle expérience. Et de la façon la plus simple qui soit : en rendant compte des voies par lesquelles, devant l'objectif, elle est devenue image.

## Penser en images

La difficulté de « penser en image » vient de là, de l'opacité qui entoure les motifs dont chaque photographie se compose. L'opérateur est pourtant bel et bien dans ses images. Comment s'étonner ? C'est lui que le modèle ou l'événement a « rencontré » au moment de la prise de vue. Encore faut-il être en mesure de l'y apercevoir. On pense à Gerda Taro, morte le 25 juillet 1937, victime du raid d'avions de la Légion Condor. De son vrai nom Gerta Pohorylle, cette assistante à l'agence Alliance-Photo avait inventé avec Endre Ernő Friedmann le pseudonyme de « Robert Capa » : une astuce pour mieux écouler leurs reportages. Mais la mort de Gerda, à Brunete, quelques jours avant son vingt-septième anniversaire, a fini par effacer cette vérité. Il faudra attendre plus d'un demi-siècle, pour que l'œuvre de « Robert Capa » lui soit réattribuée. Autrement dit, pour que lui soient restitués les objets visuels qu'avec son compagnon, la *pequeña rubia* avait contribué à réaliser [43].

Du reste, il est fréquent de se méprendre sur ce que montre une photographie. Il est si facile de se contenter de ce que la postérité s'ingénie à y plaquer. Expliquer, c'est rapprocher chaque image de causes générales. L'intention ? Elle est alors déduite d'un contexte, parfois de ce qui simplement la relie à une trajectoire biographique. Or, il faut résister à cette réduction. L'image ne peut être inférée de dispositions psychologiques ou d'une position professionnelle. Elle résulte de multiples interactions. Et déjà entre un savoir-faire, un environnement social ou politique et des mobiles biographiques. C'est au croisement de ces paramètres que l'image photographique doit être interrogée. La notion d'intention réalisée y contribue.

Ce qui se passe pendant la prise de vue doit retenir toute l'attention. Les mouvements de l'opérateur ne découlent pas uniquement du dessein poursuivi. Ils dérivent de la situation qui, en pratique, l'ajuste, voire le corrige. Ces circonstances donnent accès à une intelligibilité spécifique, celle d'une expérience. Le résultat n'est pas, pour autant, un simple procès-verbal visuel. L'image fait découvrir des intentions, plus ou moins contrariées, plus ou moins volontaires. Ces directives, le socio historien souhaite les exhumer en retrouvant les termes dans lesquels les participants eux-mêmes les appréhendaient.

Enquêter sur une photographie ? Ce n'est pas commenter un reflet du réel. C'est explorer les relations dans lesquelles une expérience fut rendue visible. L'obsession du réalisme verse dans l'erreur lorsqu'elle fait disparaître toute capacité à organiser un point de vue, ne serait-ce que pour séparer le montré de ce qui échappe à l'objectif. Sur le calotype de Bosredon, l'image s'ouvre sur une maison. L'objectif a saisi la porte cochère de cette propriété des Le Bastier, une famille catholique soucieuse d'action sociale. Le père, Pierre Louis, est mort en 1845. Ont hérité du bien familial sa fille, Caroline Angélique, et son époux, Nicolas-Alexandre Guillemin,

---

43. François MASPÉRO, *L'Ombre d'une photographe. Gerda Taro*, Paris, Seuil, 2006. Irme SCHABER, *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, Paris, Anatolia-Le Rocher, 2006.

ancien lieutenant porte-drapeau du régiment de la couronne. Avocat à la Cour royale de Paris, ce dernier a eu comme élève et jeune stagiaire Jean-Baptiste-Henri Lacordaire, précurseur du catholicisme libéral.

Regarder cette photographie, c'est voir plus qu'un lieu : un milieu dont les aspirations philanthropiques se vivent pour beaucoup dans la fidélité à la bible. Jules Le Bastier, le frère de Carole Angélique, est économiste. Il se revendique, comme Bosredon, du socialisme. Auteur d'une dizaine d'ouvrages, il plaide pour un impôt indirect sur la consommation, une « organisation du travail » ou la diffusion du capital. Hors champ comme sur le tirage papier, l'image croise l'ombre portée de nombreuses luttes politiques. En somme, elle articule le visible à l'invisible selon des formes qu'une intention a bel et bien pu délibérer.

Il faut cependant se méfier des métaphores. L'historien ou le sociologue ne « remonte » pas le cours du temps. Il n'« entre » pas dans ce « pays étrange » qu'est le passé. Les témoignages visuels qu'il collecte participent d'une investigation académique. Un travail qui n'épuise pas la valeur des images photographiques. Il fait simplement œuvre de connaissance, ce qui est déjà beaucoup.

Qu'importe si une certaine critique littéraire n'y perçoit qu'une « monotone image d'où l'âme est absente [44] ». Pour Bosredon, l'expérience se juche au cœur de l'histoire, nullement dans une interrogation métaphysique (« l'âme » comme remède à la « monotonie » [...] ou l'inverse). Qu'importe également si le discours muséographique explique l'image photographique par une fonction : sa place dans les salles d'exposition. Ce n'est pas cette valeur strictement expositionnelle qui intéresse le socio historien. Comment lui échapperait-il que ni Daguerre, ni Charles-François Thibault, ni Louis Marie Bosredon, n'avaient l'idée de faire une « photographie », au sens que les institutions artistiques donnent désormais au mot. Inventeurs et militants, ces touche-à-tout nourrissaient d'autres aspirations. Ils avaient à proprement parler d'autres raisons d'agir. C'est pourquoi il faut faire retour sur leurs images. Elles les racontent autant que ces hommes racontent, grâce à elles, le monde qui fut le leur. Un monde dont l'obsession du réalisme ne constituait nullement le drapeau moral comme s'il y avait là une fin en soi.

## L'auteur

---

Olivier Ihl est professeur de sociologie historique à Sciences Po Grenoble. Auteur d'une quinzaine d'ouvrages, il a développé récemment plusieurs travaux sur l'histoire sociale et politique de la photographie.

---

44. Théophile GAUTIER, *Tableaux à la plume*, Paris, Fasquelle, 1880, p. 231.