



HAL
open science

L'introduction du modèle photographique dans la critique d'art en France (1839-1859)

Paul-Louis Roubert

► **To cite this version:**

Paul-Louis Roubert. L'introduction du modèle photographique dans la critique d'art en France (1839-1859). Art et histoire de l'art. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2004. Français. NNT : 2004PA010564 . tel-01142803

HAL Id: tel-01142803

<https://hal.science/tel-01142803>

Submitted on 15 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
U.F.R. d'Histoire de l'Art

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS I
Discipline : Histoire de l'Art
Présentée et soutenue publiquement par

Paul-Louis Roubert

L'introduction du modèle
photographique dans
la critique d'art
en France
(1839 – 1859)

Thèse de Doctorat d'Histoire de l'Art
Sous la direction de M. le Professeur Éric Darragon

Jury :
François Brunet (président) - PR
Éric Darragon – PR
Bruno Foucart – PR
André Gunthert – MCF
Michel Poivert – MCF HDR

juin 2004

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance aux personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à l'accomplissement de ce travail.

Et tout d'abord à M. le professeur Éric Darragon, pour avoir accepté de diriger mes travaux.

Je tiens également à remercier tout particulièrement Michel Poivert pour son écoute, ses conseils, ainsi que pour l'aide qu'il a bien voulu m'apporter à chaque pas de la réalisation de cette étude. J'aimerais également associer à cette reconnaissance, André Gunthert, qui m'a chaleureusement accueilli il y a quelques années au sein de la Société française de photographie. Tous deux m'ont toujours témoigné les plus vifs encouragements. Qu'ils trouvent ici conjointement l'expression de ma plus sincère gratitude.

Au moment d'achever ce travail, j'aimerais évoquer la figure de M. Jean-Michel Palmier, professeur à l'Université de Paris I, décédé en juillet 1998, et qui trouve ici une place légitime. C'est lui qui, le premier, me voyant me consacrer à la photographie, m'incita à me tourner vers son histoire. Sa générosité, son exigence et sa curiosité restent des exemples.

Je souhaite remercier celles et ceux qui, par leurs conseils, leurs informations, leur aide matérielle ou leur simple prévenance, m'ont aidé dans ma tâche : Mme Sylvie Aubenas, conservateur en chef au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, Quentin Bajac, conservateur pour la photographie au musée national d'Art Moderne, François Brunet professeur à l'Université Paris VII, François Cheval, conservateur du musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône, Dominique de Font-Réaulx, conservateur pour la photographie au musée d'Orsay, ainsi que Clément Chéroux, Sophie Delpeux, Xavier Martel, Georges Monni et Laurence Caylux, Julie Ramos, Olivier Roubert, et mes "collègues" de la Société française de photographie, Katia Busch et Thierry Gervais.

Toute ma sympathie va à ceux qui ont bien voulu consacrer du temps à relire, corriger et critiquer mes épreuves. Que soient ici chaleureusement remerciés : François Brunet, Denis Canguilhem, Arnaud Delloye, André Gunthert, Guillaume Le Gall, et tout particulièrement Violette Fos.

Enfin, merci à mes parents pour leur patience et leur confiance.

Table des matières

Introduction	8
Chapitre I : 1839, l'année du daguerréotype	27
I. L'invention et l'annonce	28
A. Daguerre et la question du public	29
1. Le tournant de 1835	29
a. L'image latente.....	30
b. Septembre 1835 : le début des fuites	32
2. Un souci de perfection	33
a. La voie de Daguerre	34
b. La reconnaissance publique	35
c. la reconnaissance institutionnelle.....	36
3. La mise en cause de Hubert	39
a. L'argument de Hubert	39
b. Apparition des images.....	42
c. À la recherche d'une autorité	43
4. Le prospectus de 1838	45
B. Arago : l'annonce faite à la science	51
1. Premier contact avec Arago	51
2. Le daguerréotype à l'Académie des sciences	54
a. Crédibiliser le daguerréotype	55
b. La condition d'utilité du daguerréotype.....	59
c. De l'utilité du daguerréotype	62
3. Les processus	65
C. Vers la divulgation	69
1. Le rapport du 3 juillet 1839	69
a. La valorisation d'Arago	70
b. Le daguerréotype comme instrument de mesure	74
c. La mesure appliquée	76
2. Une divulgation sans l'Académie des beaux-arts	82
3. La photographie à l'Académie des beaux-arts.....	88
II. La réception par la presse généraliste.....	96
A. Critique épistémologique de l'annonce.....	97
1. La réforme d'Arago	97
2. Les articles de Donné.....	103
a. Un débat sans objet	103
b. Publicité et esprit scientifique	106
c. Entre science et mondanité.....	108
3. Les obstacles épistémologiques de la procédure de 1839.....	111
B. Actualité du daguerréotype dans la presse	117
1. L'annonce et les réclamations.....	118
a. Science et esthétique	119

b. La description des images	125
c. Former l'opinion	132
2. Le processus législatif	142
3. La divulgation et les démonstrations	145
a. L'objet de l'attente	146
b. Enthousiasmes et déceptions.....	147
c. Les voix de la critique	149
C. Typologie de la réception	153
1. L'art est-il l'exactitude ?	154
2. La trivialité du daguerréotype	156
3. Jouissance du détail.....	160
III. La réception par la presse artistique.....	163
A. Le vocabulaire du daguerréotype	164
1. L'exactitude formelle	165
2. L'exactitude abstraite.....	169
3. La "couleur locale" romantique	173
B. Références évoquées à la description du daguerréotype	181
1. Jules Janin, ou la référence contemporaine.....	182
a. L'angélisme daguerrien.....	182
b. L'Artiste et la fraternité des arts	187
c. Les effets "dioramiques" de John Martin.....	190
d. L'abnégation d'Ingres	195
2. Maîtres anciens	200
a. Vogue de la peinture hollandaise	202
b. Les continueurs	205
c. La référence hollandaise	208
C. La difficile position de la presse artistique.....	212
1. De l'Académie des sciences sur les questions d'art.....	212
2. La presse artistique en 1839 : un appel à l'autorité	218

Chapitre II : Le daguerréotype face à la théorie de l'imitation : de la réfutation à la naissance d'un débat 226

I. Généalogie de la mécanique	228
A. « Révélations de l'avenir ou retours du passé »	230
1. Le diagraphe de Charles Gavard	231
2. L'arbitre de la forme	233
3. Le regard asservi	236
B. « L'art à la mécanique »	240
1. L'abstention comme opposition.....	241
2. Du complot contre les arts libéraux	243
3. Un schéma directeur	246
C. Les réfutations	249
1. La réponse d'Eugène Viollet-le-Duc	249
2. L'imperfection mécanique	251
3. La prédiction de Nerval	254
II. Situation de la critique.....	260
A. État de l'école.....	262
1. Néo-classique et romantique	262
2. Le rôle de la critique	264
3. La décadence.....	265

B. La théorie de l'imitation	270
1. L'interprétation	270
2. L'expression	273
3. La vérité	281
C. Le goût du public	287
1. Un « brevet de nullité »	287
2. Un « succès de banalité »	291
3. Le pouvoir du public	297
III. Quel modèle photographique pour la critique d'art	303
A. Le postulat de l'équilibre	304
1. Le postulat	304
2. L'invisible visibilité du daguerréotype	307
3. De la légitimité de la critique d'art en matière de photographie	311
B. Un prédécesseur confidentiel : Töpffer en 1841	314
1. Correspondance	315
2. Menus propos	317
3. De la plaque Daguerre	323
C. 1842 : un art contemporain du daguerréotype	330
1. Delécluze et la diffusion des ressources techniques de l'art	330
2. Le daguerréotype comme outil critique	335
3. Le modèle daguerrien, entre théorie et pratique	342

Chapitre III : Le modèle photographique dans la critique d'art à travers le Salon – 1839-1859..... 347

I. Le daguerréotype comme modèle formel – De la petite maîtresse à l'humble servante.	350
A. L'imitation au service de l'invention	351
B. Daguerreotype et ingrisme	357
1. Ingres à la mesure du daguerreotype	357
2. Les formes de la vérité	360
3. Des amours ancillaires	362
C. Le daguerreotype doit-il servir (à) l'artiste ?	367
1. Le conseiller	370
2. Les déformations du daguerreotype	374
3. La lance d'Achille	379
II. Le daguerreotype comme modèle de création – part photographique de l'art contemporain	384
A. De Charybde en Scylla : du risque de tomber dans le daguerreotype	385
1. Couder : l'excès d'exactitude	385
2. Vernet : la curiosité de la science	391
3. Les minuties de Meissonier	397
B. « Faire nature », ou le comble de l'image naturelle	403
1. L'industrie de la nature	403
2. Figures de l'artiste en daguerreotype	408
a. La brutalité du daguerreotype	409
b. Du daguerreotype comme insulte	413
c. Du daguerreotype comme maître	416
3. Un art sans artiste	421
a. Le système réaliste	421

b. La disparition de l'auteur	423
c. Les exigences du réel	426
C. Les effets du photographique	431
1. Le laid de l'exactitude	431
2. L'attention au détail trivial	439
a. Du particularisme	440
b. Le détail qui pointe	442
c. De l'inutilité du détail	444
3. L'harmonie : l'inimitable	448
a. L'air	449
b. La composition	453
c. Les rapports	460
III. La photographie et la question du public « moderne »	475
A. Le goût du genre photographique	476
1. Le genre	476
2. Du naturalisme comme prédécesseur du photographique.....	480
3. Du photographique comme juge	485
B. Baudelaire, historien du modèle photographique.....	491
1. La photographie exposée à la critique	492
2. Des mélanges adultérins	496
3. La photographie comme modèle	504
Conclusion	513
La photographie n'est pas le daguerréotype	516
Francis Wey, entre modernisme et néo-classicisme	519
L'abandon du photographique	522
Bibliographie	530
I. Sources	530
II. Études	549
Index des périodiques cités	556
Index des noms cités	558
Iconographie	564

Introduction

L'histoire de l'art cite généralement de manière assez anecdotique les analogies entre peinture et photographie, dénonçant ce qui, dans le réalisme pictural des années 1850, apparaissait alors comme une impasse. L'histoire de la photographie quant à elle, préférant mettre l'accent sur les enthousiasmes et la naissance d'une critique spécifique à la photographie apparaissant comme *sui generis*, traite tout aussi rapidement l'accueil fait à la photographie par la critique d'art, donnant peu de crédit aux jugements d'un champ forcément hostile. Ce faisant, ces deux histoires n'interrogent ni le paradigme photographique alors mis en jeu, ni la logique menant à ces analogies, ni même la légitimité de la critique d'art à convoquer cette référence photographique, laissant ainsi à la seule perspicacité – ou à l'aigreur – du critique la justification de cette instrumentalisation. En d'autres termes, on s'interroge finalement assez peu sur les retentissements de l'opinion sur la photographie dans la critique d'art. Au carrefour de ces deux approches, un témoignage se voit systématiquement produit : celui que Charles Baudelaire rédige en 1859 dans le trop célèbre « Public moderne et la photographie » et qui résume dans les deux champs une problématique résolue dans l'autonomisation de la question de l'assimilation de la photographie

à l'art. Vingt ans après la divulgation du secret du daguerréotype, le texte et la clairvoyance critique de Baudelaire se doivent de résumer le moment d'une hostilité de la critique d'art, sous-jacente et apparaissant comme logique, aux prétentions artistiques de la photographie. Cette interprétation, qui nous paraît être un contresens, est symptomatique de la difficulté que l'histoire de l'art comme l'histoire de la photographie ont à considérer ce que ces deux pratiques ont en commun, à savoir un public. Non que l'histoire de l'art n'ait jamais envisagé le poids du public sur l'évolution des formes¹ ; ou que l'histoire de la photographie n'ait jamais considéré la question de la réception comme étant primordiale, bien qu'elle ne le fasse systématiquement que depuis peu de temps². Bien au contraire, pour l'une et l'autre discipline, cette question de la réception est devenue une des problématiques les plus fécondes de ces vingt dernières années, au point d'apparaître aux yeux de certains comme une sorte de néopositivisme³. Pourtant, depuis les travaux de Léon Rosenthal⁴ et de Pontus Grate⁵, le Salon et sa critique comptent parmi les phénomènes les plus observés et qui apparaissent comme primordiaux dans l'analyse de l'art du XIX^e

¹ Cf. Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 ; voir également Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, New York, Cambridge University Press, 1994, ainsi que les travaux de Francis Haskell, notamment : *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989.

² Cf. E. Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris. 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994 ; voir également les travaux d'Emmanuel Hermange sur la critique photographique, notamment « L'invention de la critique photographique », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, pp. 89-108 et ceux d'Hélène Bocard sur les expositions photographiques et leur critique sous le second Empire.

³ Cf. Henri Zerner, *Écrire l'histoire de l'art*, Paris Gallimard, 1997, p. 11.

⁴ Léon Rosenthal, *Du Romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, rééd., Paris, Macula, 1987.

⁵ Pontus Grate, *Deux Critiques d'Art de l'Époque Romantique*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959.

siècle. Comme le précisait récemment Éric Darragon, qu'est-ce qu'une exposition au Salon sinon « la foule devant l'œuvre d'art⁶ » ? Alors, comment ne pas considérer que c'est cette même foule qui, dessinant une histoire multiple des tentatives de rencontre, de séduction et d'abandon, dont l'ensemble des textes critiques constitue la mémoire, soit celle-là même qui assiste à l'annonce de l'invention de la photographie en 1839 et qui en assure le succès commercial au début des années 1840. Il est ainsi étrange de constater que, si l'on accorde à l'art et à sa critique une réceptivité au goût du public, celui-ci devient tout à coup pittoresque lorsqu'il s'agit d'être attentif à l'influence du fait photographique. Bien plus, alors que toutes ces histoires s'accordent à constater le retentissement public de la révélation du daguerréotype non moins que le formidable empressement de ce même public à se rendre au Salon⁷, elles se refusent à mettre ces deux phénomènes en relation et à en mesurer les conséquences exactes au niveau critique. Elles laissent ainsi aux artistes comme Delacroix, Courbet et quelques autres la tâche de résoudre la difficile question de l'intégration de la photographie comme modèle, projetant ainsi irrémédiablement le rapport entre peinture et photographie dans une histoire avec des

⁶ Éric Darragon, « Salon et art moderne », in Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles. Capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 362.

⁷ Les Salons avaient été institués pour rendre compte des progrès de l'art. Sous la monarchie de Juillet, le succès populaire alla grandissant, et avec lui le poids économique du public : « Montalembert constate en 1838 que « ce n'est qu'en France où l'artiste puisse s'adresser à un public aussi vaste et aussi complet. [...] Une masse de 200 000 à 300 000 spectateurs, depuis le chef de l'État jusqu'au dernier soldat de la garnison viennent se confondre et défiler successivement. » En 1846, on compte 40 000 visiteurs en moyenne par semaine et 80 000 le dimanche, ce qui fait un public de 120 000 personnes au total. » Claude Allemand-Cosneau, « Le Salon à Paris de 1815 à 1850 », *Les Années romantiques*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 116.

“et”⁸, où l’on confond utilisation de la photographie par l’artiste, critique du modèle formel et du modèle théorique de la photographie⁹. Alors que cette part invisible de la pratique artistique au XIX^e siècle constitue aujourd’hui le volet le plus commenté des rapports entre art et photographie, la part bien visible de sa réception critique reste presque totalement évacuée, au profit du constat apparemment évident d’une hostilité conjointe de la critique au projet réaliste comme à l’image photographique. Ainsi l’historien moderniste Michael Fried notait-il dans l’avant-propos de sa relecture du réalisme de Courbet : « Il est, dans la France de cette époque, une invention que l’on peut tenir pour l’événement majeur et qui interfère au premier chef avec l’univers de la peinture : l’invention du daguerréotype. Ce système, divulgué en 1839, est un moyen de représenter mécaniquement divers aspects du monde avec une exactitude quasi microscopique que les spectateurs contemporains trouvaient un peu effrayante. Probablement était-il inévitable que les auteurs d’une période un peu plus tardive eussent tendance à assimiler la photographie et le Réalisme de Courbet¹⁰. » On peut alors s’interroger sur le caractère « inévitable » de cette

⁸ En conclusion de sa note de lecture sur l’ouvrage d’Aaron Scharf, *Art and photography*, Éric Darragon écrivait : « La tension entre art et photographie implique une extinction réciproque ; les artistes qui ont le plus ressenti cette pression angoissante, Warhol, Bacon, Morley, ont inclus dans leur image une abolition, un visage de la disparition, un manque. Ni l’art, ni la photographie, seulement la hantise mortelle d’une « faute » qui serait l’art et la photographie. Qui écrira un jour une histoire sans et ? » Éric Darragon, « Mélanger les pinceaux », *Critique*, n° 459-460, août-septembre 1985, p. 830.

⁹ Exception notable, parmi la prolifération récente des études sur littérature “et” photographie, l’ouvrage de Philippe Ortel, *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, dans lequel l’auteur analyse la confrontation de littérature du XIX^e siècle avec le modèle photographique et non simplement les appréciations des littérateurs sur la photographie.

¹⁰ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne. II*, Paris, Gallimard, 1993, p. 49. On notera les approximations de Fried sur la photographie : « divers aspects du monde » ; « que les spectateurs contemporains trouvaient un peu effrayante ».

assimilation, tant on ne sait si l'incompréhension critique que Fried semble dénoncer porte sur le projet réaliste ou sur le système photographique. Une assimilation inévitable qui perd de sa logique lorsqu'on se rend compte que le réalisme de Courbet n'est pas la seule victime des analogies qui apparaissent dans la critique de Salon, alors que Courbet, tout jeune peintre, n'est à Paris que depuis quelques mois.

L'objet de la présente étude est précisément d'analyser cette logique d'assimilation de la peinture avec la photographie entre 1839, date officielle de naissance publique de la photographie et 1859, date de l'édition par Baudelaire de ce qui est en réalité un commentaire du phénomène. En d'autres termes, nous analyserons comment la critique d'art, et plus précisément la critique de Salon, dans l'attention qu'elle porte aux relations entre l'artiste et le public, a pu devenir le premier territoire d'analyse du modèle photographique. Parce que, précisément, la critique d'art est cette instance qui, année après année, au contact des productions des artistes et des choix du public, se doit de produire un état des tendances dans l'évolution du goût des uns et des autres, elle sera celle qui, malgré une forte réticence de prime abord, se verra contrainte de prendre en compte cette référence qui lui apparaît comme indigne de l'art. Ainsi, s'il existe une logique « inévitable », c'est dans la nécessaire prise en compte par la critique de cette référence au photographique qu'il faudra la trouver¹¹. C'est-à-dire

¹¹ La notion de photographique est empruntée au titre de la traduction française de certains textes de l'historienne d'art américaine Rosalind Krauss (*Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990). Par extension, comme le notent André Gunthert et Michel Poivert, « le "photographique" apparaît aujourd'hui comme une notion débarrassée du soubassement sémiotique qu'il avait été autrefois nécessaire d'échafauder, et désigne assez bien la constitution

dans la prise en compte, non pas des images elles-mêmes, dont l'assimilation à l'art n'est pas discutée (la photographie est une technique), mais de ce qui dans le pictural semble relever de ce contre-modèle de l'art qu'est la photographie. Se posant consciemment la question de l'importation par le public dans l'espace du Salon, – l'espace ouvert du débat sur l'art contemporain – d'un regard sensible à la photographie et qui peut, comme elle-même, constater de jour en jour l'extension de sa présence dans l'espace public, la critique d'art porte une attention surdéterminée par le retentissement dans l'opinion de la divulgation de 1839 aux signes d'une appropriation de ce modèle par les artistes. La critique d'art devient ainsi le premier espace dans lequel se noue au quotidien, de manière diffuse et en ordre dispersé, un débat qui dessine les contours du photographique, ses qualités, ses implications et ses manifestations dans le pictural. Car très tôt se pose la question de l'évaluation par le public d'un art *contemporain* de la photographie, « symptôme d'un bouleversement profond » pour Walter Benjamin¹². Faire l'histoire de cette interrogation entre 1839 et 1859 ce n'est ni faire une chronique du Salon, ni faire une relecture de l'art français entre romantisme et réalisme, ni faire un nouveau catalogue des appréciations célèbres pour ou contre la photographie, c'est s'interroger sur ce paradigme photographique né de l'année 1839 en essayant de comprendre ce que la critique d'art,

dans l'histoire d'un modèle – ou tout au moins d'un ensemble de repères stables nés des spécificités de la photographie – opérant à tous les niveaux de l'élaboration théorique. » André Gunthert et Michel Poivert, « Laboratoire du photographique », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 6.

¹² « Selon toute apparence, le symptôme d'un bouleversement profond : la peinture doit accepter d'être jugée à l'aune de la photographie. » Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1993, p. 696.

dans son unanimité, perçoit de la photographie – c’est retrouver épars les termes de cette critique qui se porte au fil du temps moins sur l’idée d’une assimilation de la photographie à l’art par une élite que sur celle d’une assimilation de l’art à la photographie par le public.

*

Si cette question nous semble absente de l’histoire de l’art comme de l’histoire de la photographie, c’est peut-être qu’il faille constater la permanence des interrogations. Alors que la question de l’indignité du modèle est d’une actualité certaine dans le domaine du cinéma¹³, elle n’est plus guère discutée dans la relation qui existe aujourd’hui entre l’art et la photographie, tant il est vrai que cette

¹³ Très récemment, le milieu de la critique cinématographique fut le théâtre d’une polémique sur la promotion par certains critiques de modèles de création dit “pauvres”, ne faisant que poursuivre ainsi un débat engagé dès les années 1950 par des critiques comme Éric Rohmer qui élisait parmi les meilleurs films de l’année la retransmission télévisée d’un match de football ou plus tard Serge Daney démontrant l’utilité du cinéma pour la lecture du journal télévisé. Engagée par le critique Serge Kaganski du magazine *Les Inrockuptibles*, cette polémique visait plusieurs de ses confrères, notamment Olivier Séguret du quotidien *Libération*, Jean-Marc Lalanne et Charles Tesson des *Cahiers du Cinéma* : « Selon cette nouvelle tendance, *Loft Story* serait aussi moderne que de l’Antonioni et aussi bouleversant que du Sirk, *Popstars* recèlerait autant de cinéma que les films d’Oliveira, et les jeux vidéo constitueraient le nouvel horizon radieux des images. » Engageant un débat polarisé entre cinéma et télévision, entre sujet noble et ignoble, cette polémique posait plus généralement la question de la place de la critique cinématographique elle-même confrontée à l’extension des modèles cinématographiques dans le domaine de l’audiovisuel. « Sans droit de prééminence, commentait Jean-Michel Frodon du *Monde*, avec ses outils, elle est à sa place, à condition de ne pas croire être au centre de son terrain (le cinéma) quand elle l’abandonne pour explorer, à juste titre, d’autres parties du monde » (Jean-Michel Frodon, « Polémique sur la place du critique de cinéma », *Le Monde*, 19 novembre 2002. La phrase de Kaganski est extraite de cet article) ; ce à quoi *Les Cahiers du Cinéma* répondaient par un numéro hors série consacré aux jeux vidéo et en introduction duquel ses rédacteurs en chef posaient cette question : « Peut-on aimer le cinéma (voir des films, en parler, écrire) et faire la même chose avec des jeux vidéo dans un numéro spécial des *Cahiers* ? » (Erwan Higuinen et Charles Tesson, « Cinéphiles et ludophiles », *Cahiers du cinéma*, hors série Jeux Vidéo, septembre 2002, p. 3). À la suite de ces interrogations, l’êtreintement par la critique du dernier opus du cinéaste américain Quentin Tarrantino *Kill Bill*, très inspirés précisément non seulement par l’esthétique, mais surtout par la structure d’un jeu vidéo, démontre que le cinéma lui-même à intégré ces “nouveaux” modèles soi-disant “pauvres”.

dernière a réussi à s'imposer comme contemporaine de l'art¹⁴. Pourtant, des attitudes encore récentes et toujours cultivées ont démontré l'ambiguïté critique du modèle photographique.

« Compte tenu de cette quasi-identité entre la peinture et la photo, entre le modèle et sa copie, une question s'impose : est-ce un exercice d'excellence, un vain gaspillage ? Pourquoi ce détour par la virtuosité afin de faire une photo par le biais de la peinture ? Pourquoi cette transformation à rebours, partir de l'exécution à la machine pour revenir au travail manuel¹⁵ ? » Cette question que pose en 1972 le critique allemand Peter Sager au jeune peintre Gerhard Richter qui depuis le début des années 1960 choisit de peindre littéralement des photographies, témoigne de la permanence des interrogations de la critique face à la confrontation de la peinture au modèle photographique. Si, se jouant des anachronismes, cette question aurait pu être posée par tout critique à ces artistes du XIX^e siècle accusés de vouloir rivaliser avec le daguerréotype, force est de constater, alors que le réalisme auquel est associé l'idée de photographie autour de 1850 fut une lutte contre l'académisme et la convention au profit de l'idée du style, que l'utilisation de la photographie par le Pop Art des années 1960 a été au contraire une réaction contre l'excès de stylisation et de pathos véhiculé par l'expressionnisme abstrait. C'est justement dans cette optique que l'utilisation de la photographie par Richter repose sur une photographie très proche du paradigme formé à partir des premiers daguerréotypes. Alors que la version américaine du Pop Art est

¹⁴ Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 13.

¹⁵ Gerhard Richter, « Entretien avec Peter Sager, 1972 », *Textes*, Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 70.

sensible à une photographie reproductible, confrontant l'art au phénomène des mass média et de la diffusion de l'image, le Pop Art européen, avec Gerhard Richter ou Sigmar Polke, est plus sensible à une image photographique pauvre, commune non par sa reproductibilité infinie mais par ses qualités d'image¹⁶. Toujours en 1972, et quelques semaines avant l'inauguration de son exposition personnelle au pavillon de la RFA de la biennale de Venise, Richter répondait à Rolf Schön qui l'interrogeait sur les causes de l'importance du rôle de la photographie dans son travail :

Parce que la photo m'étonnait et surtout cette masse de photos que nous utilisons chaque jour. Alors, soudain, je les aies vues différemment, comme des images qui, sans répondre à tous les critères traditionnels que j'associais auparavant à l'art, me transmettais une autre vision. Cette image n'avait aucun style, aucune composition, elle ne jugeait pas, elle me libérait de mes expériences personnelles. D'emblée, elle n'avait rien, c'était une image à l'état pur. Voilà pourquoi je désirais l'avoir, la montrer, non pas l'utiliser comme support de la peinture, mais pour me servir de la peinture comme moyen photographique¹⁷.

Ce qu'affirme ici Richter, non sans une part de provocation, c'est bien le recours à une photographie sans auteur, sans style, sans point de vue, sans composition et qui, copiée, assimile la peinture à la référence visuelle dominante, dans toute sa banalité, sa trivialité et sa pauvreté. Le modèle photographique auquel se réfère Richter n'est pas celui de la photographie d'auteur, aux prétentions artistiques, ni même la photographie publicitaire ou de presse, c'est-

¹⁶ Cf. Jean-François Chevrier, « Between the fine arts and the media (the german example : Gerhard Richter) », *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter. Four Essays on Atlas*, Barcelone, MacBa, 2000, pp. 31-59.

¹⁷ Gerhard Richter, « Entretien avec Rolf Schön, 1972 », *Textes, op. cit.*, p. 77.

à-dire une photographie consciente de ses moyens et de ses effets, mais une pure image copiée dans la recherche d'un modèle anti-art post-Duchamp. Cette désensibilisation de l'acte figuratif par la photographie est une opération qu'ont éprouvé avant Richter des artistes comme Francis Picabia¹⁸, ou encore Henri Matisse qui déclarait à Tériade dans les pages de *Minotaure* en 1933 : « La photographie a beaucoup dérangé l'imagination, parce qu'on a vu les choses en dehors du sentiment. Quand j'ai voulu me débarrasser de toutes les influences qui empêchent de voir la nature d'une façon personnelle, j'ai copié des photographies. Nous sommes encombrés des sentiments des artistes qui nous ont précédés. La photographie peut nous débarrasser des imaginations antérieures¹⁹ ». Ce que suggèrent ces réflexions, c'est l'idée, que l'on verra surgir très tôt dans la critique d'art du XIX^e siècle, mais qui ne deviendra un *criterium* qu'au siècle suivant²⁰, que copier *des* photographies mène inévitablement à copier *comme* la photographie. Pour cela, il faut que l'image copiée n'ait elle-même aucune prétention stylistique, qu'elle ne soit pas un regard mais une vision. Ainsi, ce modèle photographique n'est pas tant celui d'une photographie moderne, même si la naissance, le détournement et le mésusage de la photographie amateur font partie intégrante de ce que Michel Poivert appelle la « condition moderne²¹ » de la photographie, mais un

¹⁸ Cf. Arnauld Pierre, « La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, pp. 119-140.

¹⁹ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, pp. 126-127.

²⁰ Cf. Jean-François Chevrier, « Le modèle photographique dans l'art moderne », *Quarante-huit/Quatorze. Conférences du musée d'Orsay*, n° 3, 1990, pp. 82-86.

²¹ Cf. Michel Poivert, *Photographie et Avant-garde au XX^e siècle. Contribution à une histoire moderne de la photographie*, Mémoire de synthèse. Diplôme d'Habilitation à la direction de recherche, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002.

paradigme très proche du contre-modèle que la critique au XIX^e siècle oppose au réalisme et à tous ces peintres accusés d'abandonner l'idéal pour la nature individuelle, le sentiment pour le visible. Ainsi Richter, lui-même collectionneur de Courbet, en faisant le choix de copier des photographies, intègre autant un modèle critique de la modernité qu'un modèle de l'historique de la critique de la modernité : « Ces photos, ces images souvenirs que les gens accrochent ou posent chez eux sont en fait des images légitimes que nous utilisons parfois en art et dont nous faisons peut-être des objets illégitimes²². »

*

Inspirée par l'utilisation de la photographie par les artistes Pop au début des années 1960, une longue série d'études, d'articles et d'ouvrages se sont attachés à décrire l'histoire des rapports entre art et photographie. Martin Gasser s'alarmait récemment du risque d'une augmentation pléthorique de cette bibliographie, tant il semblerait que « la plupart de artistes travaillent avec la photographie d'une manière ou d'une autre²³ ». En effet, après les travaux pionniers de Gisèle Freund²⁴ et surtout de Heinrich Schwarz²⁵, on découvre l'histoire de ce long dialogue entre le peintre

²² Gerhard Richter, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 1993 », *Textes, op. cit.*, p. 287.

²³ Martin Gasser, « Between "From today, painting is dead" and "How the Sun Became a Painter". A close look at reactions to photography in Paris 1839-1853 », *Image*, vol. 33, 1990-1991, n° 3-4, p. 9.

²⁴ Gisèle Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, 1936.

²⁵ Cf. Heinrich Schwarz, *Art and photography : Forerunners and Influences*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1985.

et la photographie – et non le photographe – inauguré en 1964 par l'exposition de Van Deren Coke *The Painter and the Photograph*, poursuivi en 1972 par une somme sous-titrée *From Delacroix to Warhol*²⁶. Entre-temps fut édité l'ouvrage, aujourd'hui devenu un classique du genre, *Art and Photography* de Aaron Scharf²⁷. Ce dernier est un des rares à consacrer une attention particulière à la réception critique de la photographie en relation avec l'art de Salon : au chapitre « The dilemma of realism », Scharf rapporte de nombreuses critiques du modèle photographique dans les toiles réalistes de Courbet du début des années 1850, qui seront reprises par la suite. Pourtant, alors qu'il indique que cette critique puisse se focaliser sur des artistes plus consensuels comme Gérôme ou Picou, il ne consacrera une analyse au style photographique dans l'art au Salon qu'au chapitre suivant : en ne prenant en compte que les années 1860, il semble confirmer l'idée que ce n'est qu'à partir du texte de Baudelaire et après l'éreintement du réalisme que la critique du modèle photographique se généralise dans la critique d'art. Si ce type d'appréciation se répand en effet très largement à partir de 1859, c'est qu'à partir de cette date – et le texte de Baudelaire en est un des signes – cette position est devenue un poncif de la critique d'art. De manière symptomatique, à l'exception d'une note rajoutée pour sa réédition de 1974, l'ouvrage de Scharf ne fait pas mention de la réaction de la Société héliographique et de son théoricien Francis Wey aux attaques répétées contre la photographie et Courbet en

²⁶ Van Deren Coke, *The Painter and the photograph, from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972.

²⁷ Aaron Scharf, *Art and photography*, Londres, Penguin Press, 1968, rééd. Londres, Penguin Books, 1974.

1851, et consacre une plus grande attention au développement d'une critique photographique du milieu des années 1850. Ainsi, si Scharf tient compte de la question, il semble qu'il la traite à chaque fois avec quelques années de retard.

De fait, l'ouvrage est victime d'un symptôme que l'on retrouve dans de nombreux articles, en majorité anglo-saxons, qui abordent cette problématique sans faire la différence entre l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de la photographie et l'appréhension contemporaine de ce que nous appelons le fait photographique, c'est-à-dire moins les images elles-mêmes que le fait de leur présence et de leur diffusion. Plus précisément, il s'avère essentiel de faire la différence entre l'idée que les contemporains ont pu avoir de la photographie, la manière dont elle fut annoncée, la manière dont on a pu en divulguer le secret, la qualité des images et leurs possibilités réelles ou fantasmées, de l'idée que nous avons aujourd'hui d'un médium de grande qualité, extrêmement visible et sur lequel de nombreux outils théoriques spécifiques ont été développés. Dernièrement, François Brunet a pu montrer à quel point *l'idée* de photographie était un concept mobile, extrêmement dépendant des développements techniques et théoriques qui l'accompagnent²⁸, et les plus récents travaux sur les structures institutionnelles de la photographie au XIX^e siècle ont démontré comment des prises de positions théoriques étaient sous-tendues par des enjeux techniques et historiques²⁹. Ne pas faire cette distinction, c'est d'abord risquer

²⁸ François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

²⁹ Voir à ce sujet André Gunthert, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique », *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, pp. 37-63 ; voir également Paul-Louis Roubert, « Le daguerréotype en procès. Le déclin de la pratique du daguerréotype en

des contresens dans l'analyse des stratégies élaborées par les premiers défenseurs d'un art photographique. Ainsi Martin Gasser ne peut-il comprendre comment, à rebours de la tendance générale décrite par Aaron Scharf, Francis Wey peut tout à la fois défendre la photographie est être le *supporter* de Gustave Courbet³⁰, alors que Robert Sobieszek, dans son analyse des relations entre photographie et réalisme sous le second Empire cherchant à faire des *pionniers* de la photographie les pionniers du modernisme, ne s'aperçoit pas que la position esthétique de Wey décrivant les photographies de Charles Nègre est une position néoclassique, qui nie précisément le modèle photographique de la critique d'art³¹. En second lieu, ce manque de distinction conduit inévitablement à produire des anachronismes et à se méprendre sur ce que la critique attaque dans l'art lorsqu'elle y pointe du photographique. Ainsi Michael Fried tente-t-il de libérer Courbet du procès photographique par l'analyse ontologique de l'image cinématographique produite par Stanley Cavell en 1979³² sans essayer de voir, bien qu'il admette cet écueil à demi-mot, ce que cette critique anti-photographique contextualisée peut apporter à sa lecture historique : « Que de la synonymie nous soyons renvoyés à une opposition forte entre Réalisme et photographie ne laisse

France », *Le daguerréotype français. Un objet photographique* (cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, pp. 119-131.

³⁰ Martin Gasser, *op. cit.*, p. 25.

³¹ Robert A. Sobieszek, « Photography and the theory of realism in the second empire : a reexamination of a relationship », *One Hundred Years of Photographic History. Essays in honor of Beaumont Newhall*, New Mexico, New Mexico University Press, 1975, pp. 146-159. Voir également André Jammes et Robert A. Sobieszek, *French Primitive Photography*, Philadelphia, Aperture, 1969, dans lequel on appréciera ce commentaire d'André Jammes : « Baudelaire's venom, in any case, was not aimed at Niepce's disciples until 1859. Until then early photographers enjoyed a high public esteem. Reactionism had yet to set in. » (n. p.)

³² Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1979.

cependant pas de mettre en évidence leur enracinement dans la même conjoncture historique³³ ».

C'est en effet cette conjoncture historique qui, au-delà du réalisme, donne sa cohérence à l'analyse du modèle photographique dans la critique d'art. Par la spécificité même du matériel abordé, cette critique est difficilement intégrable à une anthologie : peu de grands textes, mis à part quelques pages phares qui seront pour nous comme des balises, entre lesquelles flottent de nombreuses bribes de phrases, des allusions, des accusations, tout un puzzle qui, recomposé, donne la carte de l'attention de la critique au photographique. Si l'anthologie de textes qu'André Rouillé a consacré en 1989 aux textes et controverses a permis de révéler les nombreuses directions dans lesquelles s'engagèrent les discussions autour de la photographie et de mettre en lumière les grandes impulsions³⁴, par sa forme même elle ne pouvait prendre la mesure de l'opinion étonnamment stable d'une critique d'art très attachée à l'idée du daguerréotype de 1839, et, dans son ensemble, particulièrement hermétique aux signes des mouvements du champ photographique lui-même. Cette critique du modèle photographique dans l'art de Salon n'est pas le fait de quelques individualités célèbres et perspicaces, mais le fait de l'ensemble d'un champ chargé de faire le lien entre l'artiste et le public. Ainsi les prises de position face à ce modèle photographique ne sont-elle pas la résultante des débats mis en lumière par André Rouillé, mais bien plutôt la toile de fond, presque invisible, sur laquelle viennent se

³³ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet, op. cit.*, p. 296

³⁴ André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.

fixer ces discours que nous croiseront parfois ça et là. Car la critique du modèle photographique ne constitue certes pas une application de la critique à l'objet photographique, mais c'est qu'avant toute chose ce modèle entre dans l'outillage du critique confronté à une modernité picturale naissante, c'est-à-dire d'un art livré à la foule. Mésestimer le poids de cette critique sous prétexte qu'elle serait essentiellement négative ou prédéterminée, c'est lui retirer sa pertinence et son historicité³⁵.

*

À l'instar de Michael Fried, les historiens du réalisme se confrontent peu au modèle photographique. Si les grandes bibliographies intègrent dans un souci de contextualisation des textes qui traitent spécifiquement de photographie³⁶, ici apparaît la difficulté d'un tel sujet dont les manifestations sont disséminées par bribes dans l'énorme masse de documentation que représentent l'ensemble des comptes rendus critiques de Salons. Quand cette littérature est à la base d'analyses de la réception de l'art de l'époque, la critique du modèle photographique n'est bien souvent citée que pour marquer une opposition de principe au projet social

³⁵ Cf. Emmanuel Hermange, « L'invention de la critique photographique : un plaisir exalté de l'*ekphrasis* (1851-1860) », *L'invention de la critique d'art*, actes du colloque international tenu à l'université de Rennes II, 24-25 juin 1999, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 169-182.

³⁶ Cf. Bernard Weinberg, *French Realism : the Critical Reaction, 1830-1870*, New York, Modern language association of America, 1937 ; voir également Gabriel et Yvonne Weisberg, *The Realist debate : a bibliography of French realist painting, 1830-1885*, New York, Garland, 1984.

des œuvres associées au réalisme³⁷. Parfois même, elle n'est pas évoquée car ne correspondant pas au projet d'une lecture spécifique. C'est le cas notamment de l'important ouvrage de T. J. Clark, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*³⁸ qui, dans le chapitre sur la réception de Courbet au Salon de 1850-1851, ne mentionne jamais les attaques visant le photographique dans ses toiles. Sans doute la lecture essentiellement politique que Clark donne du réalisme de Courbet le conduit-elle à évincer cette référence par trop formelle. À l'inverse et pour notre part, nous avons choisi, au risque de dénoter face à cette généalogie, de ne pas aborder dans notre étude les questions politiques dans un souci de clarification. Il nous a semblé en effet que, même si, nous ne l'ignorons pas, ce volet politique constitue une part importante du processus institutionnel de divulgation du daguerréotype en 1839 comme de l'exercice critique au Salon au-delà même de la question du réalisme, il était nécessaire de focaliser notre attention sur les implications essentiellement plastiques des analogies entre art et photographie. C'est dans cette optique que nous avons travaillé sur les deux corpus de textes qui constituent l'essentiel du matériel documentaire de notre étude : d'une part l'ensemble des textes qui, dans la presse, accompagnent durant la presque totalité de l'année 1839, l'annonce de l'invention puis la divulgation du secret du daguerréotype inventé par Daguerre ; d'autre part les comptes-rendus des Salons entre 1839 et 1859. En partant de la liste des

³⁷ Voir, *Exigences de Réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. exp., Musée des beaux-arts de Chartres, 1983.

³⁸ T. J. Clark, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973.

périodiques de ce second groupe offrant à chaque Salon un espace aux discussions sur l'art – ils sont nombreux –, nous avons ainsi dépouillé l'année 1839 sur l'ensemble de ces titres afin d'analyser chronologiquement la formation de l'opinion publique sur le daguerréotype. Dans un second temps, nous avons suivi les principales bibliographies des Salons³⁹ en sélectionnant approximativement un cinquième de l'ensemble des occurrences, soit l'ensemble de textes rédigés par un auteur et dans un titre pour chaque année du Salon. À chaque fois, nous avons privilégié les auteurs réguliers, que l'on retrouve plusieurs années de suite, auxquels nous avons ajouté des sondages guidés par l'importance du titre du périodique ou par son caractère particulier. Les bibliographies de ces sources sont présentées chronologiquement en fin de volume. Il est à noter que notre étude porte strictement sur la réaction de la critique d'art de Salon au modèle photographique. Nous n'aborderons que partiellement, en conclusion, la question de la naissance d'une critique attachée à la description et à l'analyse de la photographie. Comme nous l'avons déjà signalé, nous pensons que notre étude est une étape préalable indispensable à l'analyse de cette critique spécifique.

Notre étude suivra un plan en trois volets. Un premier chapitre sera consacré à l'année 1839. En suivant l'actualité de l'annonce et de la divulgation du daguerréotype au cours de cette année capitale, nous verrons comment se forme l'opinion publique sur la question

³⁹ Niel McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, et Christopher Parsons et Martha Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

de la photographie. Nous adopterons strictement le point de vue du public pour observer, depuis les premières informations diffusées par la presse sur les travaux de Daguerre, jusqu'aux démonstrations que ce dernier fait au palais d'Orsay en septembre 1839, comment s'organise et se structure la révélation du daguerréotype. À partir d'une analyse raisonnée de cette réception dans la presse, nous pourrions constater l'importance de la part prise par les questions esthétiques dans cette révélation, ainsi que le paradoxal silence de la critique et de la presse artistique sur l'ensemble de cette année. Le deuxième chapitre s'attachera à analyser les raisons de ce silence de la critique d'art. Pour cela, nous étudierons la formation de cette réaction par la discussion sur les instruments mécaniques de reproduction ainsi que l'état du débat contemporain sur la question de l'imitation au Salon des beaux-arts. Cette analyse nous permettra ensuite d'établir les conditions permettant à la critique d'art d'engager un débat sur le modèle photographique en relation étroite avec la question du public au Salon. Enfin, le dernier chapitre s'attachera à détailler l'analyse du modèle photographique par la critique de Salon de 1839 à 1859. Nous verrons ainsi que si ce modèle photographique est homogène, il a pourtant pour la critique de multiples implications, aussi bien formelles que structurelles, sur l'ensemble de la production française proposée alors au public.

Chapitre I : 1839, l'année du daguerréotype

L'année 1839 est celle de l'annonce de l'invention de la photographie sous la forme du daguerréotype mis au point par Louis Daguerre. Orchestrée par François Arago, cette annonce est destinée à opérer la valorisation de l'invention en vue de son acquisition par l'État français. La voie administrative et législative choisie implique une procédure dont la chronologie, du fait même du caractère particulier de l'invention, est d'une importance capitale dans l'histoire de la réception du daguerréotype par l'élite, mais également par le public dont la seule source d'informations sera la presse. L'histoire de cette année relatée par la presse est décisive pour la suite du discours sur la photographie : oscillant entre art et science, le daguerréotype définit les enjeux de la photographie pour l'opinion publique. L'objet de ce chapitre est d'observer la constitution de cette opinion publique et d'analyser la réaction de la presse artistique face à cet événement.

I. L'invention et l'annonce

La recherche de la perfection et l'attention portée à la réception ont guidé chaque pas de Daguerre dans son élaboration du daguerréotype. Persuadé de l'utilité de son invention dans le champ de l'art, dont il cherche à mobiliser les principaux acteurs, ce n'est que sous l'influence de François Arago que la solution d'une publication dans le champ scientifique voit le jour. Un processus dans lequel la question de l'art ne fait que supporter l'élaboration théorique par Arago du daguerréotype comme outil scientifique et qu'aucune autorité artistique ne viendra valider. Avant d'aborder la réception du daguerréotype par la presse, cette partie vise essentiellement à donner les éléments de ce qui est perçu publiquement du daguerréotype, depuis les premières "fuites" d'informations provenant de l'atelier de Daguerre, jusqu'à la divulgation d'août 1839.

A. Daguerre et la question du public

La forme finale que prit la première technique photographique révélée au public en 1839 doit beaucoup à Daguerre. Même si sa part réelle de paternité dans ce que l'on appellera « l'invention de la photographie » est toujours discutée⁴⁰, il n'en reste pas moins que c'est par son procédé achevé que le public eut sa première appréhension du fait photographique. Et c'est précisément en ayant toujours à l'esprit la question de la réception publique de son invention que Daguerre a conçu la perfection iconique de ce qui sera révélé sous le nom de daguerréotype.

1. Le tournant de 1835

À la suite d'un commentaire élogieux sur le spectacle du Diorama, *La Vallée de Goldau*⁴¹, on peut lire dans le *Journal des Artistes* du 27 septembre 1835 :

[Daguerre] a trouvé, dit-on, le moyen de recueillir, sur une planche préparée par lui, l'image produite par la chambre noire, de manière qu'un portrait, un paysage, une vue quelconque, projetée sur ce

⁴⁰ Cf. Michel Guerrin, « Les premiers pas photogéniques du daguerréotype », *Le Monde*, 5 juin 2003, p. 29. Voir également André Gunthert, « L'affaire Tournesol », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, pp. 2-5.

⁴¹ « Diorama. La Vallée de Goldau », *Journal des Artistes*, n° 13 du deuxième volume, 1835, pp. 202-203 : « Il devient fort difficile de parler des nouveaux chefs-d'œuvre de M. Daguerre avec les éloges qu'ils méritent, parce qu'il nous a forcés, par des merveilles sans cesse croissantes d'user toutes les formes de louange connues. Ses admirables combinaisons d'effets, et ses décompositions si savantes de couleurs, ont amené successivement des résultats qu'il était impossible à prévoir, et qui sont faits pour causer aux artistes plus d'étonnement encore qu'au public. Après le miracle de la *Messe de minuit*, il restait à M. Daguerre à exécuter, dans une scène en plein air, la surprenante transformation des couleurs et des formes qu'il avait opérée avec tant de succès dans un intérieur. [...] À part l'immense talent de l'auteur comme peintre, tout ceci est œuvre de chimie. La chimie des couleurs était à peu près inconnue ; de profondes et persévérantes recherches ont amené M. Daguerre à produire, par d'habiles compositions de lumière, et, par suite, de couleurs, des résultats qui tiennent du merveilleux. Lui seul sait ce qu'il a fallu de recherches et d'études pour arriver à ce qu'un tableau se transforme ainsi en un autre tableau, par l'effet des matières colorantes avec lesquelles il peint, et des diverses manières dont on lui fait recevoir la lumière. »

plateau par la chambre noire ordinaire, *y laisse une empreinte* en clair et en ombre, et présente ainsi le plus parfait de tous les dessins... Une préparation mise par-dessus cette image, la conserve pendant un temps indéfini... Les sciences physiques n'ont peut-être jamais présenté une merveille comparable à celle-ci⁴².

Cet article est à considérer comme la première manifestation publique des recherches entreprises par Louis Daguerre pour la mise au point de ce qui deviendra le daguerréotype. Le texte annonce sur le ton de la rumeur une méthode dont les termes semblent pourtant d'ores et déjà bien définis : une planche préparée recueillie en noir et blanc l'image – portrait, paysage, etc. – produite par la chambre noire et la conserve pour un temps indéfini. Si le rédacteur anonyme semble relativement bien informé sur le principe de cette merveille artistique sans égale dans les sciences physiques, il en extrapole pourtant précocement le taux d'achèvement.

a. L'image latente

Louis Daguerre est depuis le 14 décembre 1829 partenaire de Nicéphore Niépce dans une société du nom de « Niépce-Daguerre » qui a pour but de perfectionner et d'exploiter l'héliographie, une méthode de reproduction à l'aide de la lumière sur laquelle Niépce travaille depuis 1816⁴³. Daguerre est chargé, aux termes du contrat, d'apporter son aide au perfectionnement de la méthode grâce à sa science du maniement de la chambre obscure. Les travaux de Niépce ouvrent en effet la voie à deux exploitations possibles : d'une part la

⁴² *Idid.*, p. 203.

⁴³ Traité provisoire du 14 décembre 1829 : « art.1 : Il y aura entre MM. Niépce et Daguerre société, sous la raison de commerce Niépce-Daguerre, pour coopérer au perfectionnement de la dite découverte, inventée par M. Niépce, et perfectionnée par M. Daguerre. », Toritchan Pavlovitch Kravets (éd.), *Documentii po istorii izobretenia fotografii...*, Moscou, Leningrad, Académie des sciences d'URSS, 1949, pp. 325-326.

reproduction des images, d'autre part la reproduction du point de vue de la chambre obscure. Sous la pression de Daguerre, les deux hommes consacreront l'essentiel de leurs travaux communs au perfectionnement de la seconde voie et ce, jusqu'à la disparition soudaine de Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône le 5 juillet 1833. Toujours lié par contrat et dorénavant à Isidore Niépce, fils de Nicéphore, Daguerre persistera dans cette voie. Sur la période 1833-1835 on sait très peu de choses, mais au printemps 1835 il s'avère que Daguerre parvient à développer l'image latente, c'est-à-dire l'image qui se trouve présente mais invisible sur le support disposé au fond de la chambre noire et destiné à en enregistrer le point de vue. Cette solution, qui passe par l'amplification de la réaction photo-chimique, permet de raccourcir considérablement le temps de la pose nécessaire à la prise de vue. Raccourcissement du temps de pose qui pour Daguerre constitue l'une des clefs de la mise au point d'une méthode viable d'enregistrement du point de vue de la chambre obscure⁴⁴. Reste à trouver le moyen de fixer ces images sur leur support et empêcher ainsi qu'elles ne s'effacent.

La solution au développement de l'image latente est une avancée capitale pour Daguerre qui se sent alors suffisamment sûr de lui pour contraindre Isidore Niépce à accepter un additif au contrat, inversant l'ordre d'apparition des deux parties dans la société : estimant être allé au-delà des recherches initiées par Niépce père, Daguerre renomme la société "Niépce-Daguerre" en "Daguerre et

⁴⁴ Cf. André Gunthert, « Daguerre ou la promptitude », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, pp. 4-25.

Isidore Niépce⁴⁵ : Daguerre n'est plus seulement celui appelé à « perfectionner » l'héliographie mais il s'oriente vers la mise au point de sa propre méthode.

b. Septembre 1835 : le début des fuites

Si l'historiographie classique a voulu voir dans l'article du *Journal des Artistes* du 27 septembre 1835 une publicité prématurée pour le daguerréotype orchestrée par un Daguerre trop sûr de lui⁴⁶, cela ressemble pourtant bien plus à une fuite d'information qui a en effet tout le caractère de la rumeur : si les propriétés essentielles de l'invention sont mentionnées, l'extrapolation des possibilités de la méthode en l'état, concernant la fixation de l'image et son application au portrait, est pour le moins prématurée. Une communication organisée par Daguerre aurait sans doute pris la précaution soit d'émettre des réserves sur ces possibilités, soit purement et simplement de ne pas les mentionner. Pourtant il est manifeste qu'en 1835 plusieurs personnes commencent à voir des exemples d'images sorties de l'atelier de Daguerre. Le correspondant parisien de la revue anglaise *The Athenæum* commentant les rares daguerréotypes visibles en janvier 1839 rapporte qu'ils sont de bien meilleure qualité que ceux qu'il avait pu

⁴⁵ Acte additionnel du 9 mai 1835 : « l'article premier dudit traité provisoire serait annulé et remplacé ainsi qu'il suit : art.1. Il y aura entre MM. Daguerre et Isidore Niépce société sous la raison de commerce Dag. et I-re Niépce pour l'exploitation de la découverte inventée par Daguerre et feu N. Niépce. », T. P. Kravets, *op. cit.*, p. 432.

⁴⁶ L'hypothèse de Helmut Gernsheim, suivant en cela l'insinuation de Georges Pottonnée (*Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, Paul Montel, 1925, p. 171), est que Daguerre a orchestré lui-même cette "fuite" dans le *Journal des Artistes* : « A few months later, with his usual self-assurance Daguerre triumphantly but prematurely announced his discovery in the *Journal des Artistes* – "prematurely" because his claim to have found a method of fixing the images permanently was not borne out by the facts. », Helmut et Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York, Dover, 1968 [2^e éd. revue], p. 73.

voir « quatre ans auparavant⁴⁷ ». Daguerre, pris entre la volonté de vendre son invention et le souhait de garder son secret – ce que François Brunet a appelé le « paradoxe » de Daguerre⁴⁸ – est partagé entre le désir de montrer des images afin de constater leur effet sur le public, et la crainte de se faire voler son secret. Pressé de voir ses travaux aboutir, Daguerre peine pourtant à atteindre le taux d’achèvement qu’il souhaite pour ses images. Il sait que seul le public fera la renommée de l’invention, ainsi qu’il le rappelle à Isidore en 1835 à propos du Diorama : « L’exigence du public aujourd’hui est extrême ; il me faut mettre tout en œuvre pour l’attirer⁴⁹ ». À cette exigence du public, Daguerre souhaite répondre par la perfection qui, depuis ses premiers contacts avec Niépce, a guidé sa part de travail.

2. Un souci de perfection

En octobre 1829, Louis Daguerre reçoit de la part de Nicéphore Niépce « un essai sur argent plaqué de point de vue d’après nature, pris dans la chambre noire⁵⁰ » afin que le décorateur parisien puisse juger de l’état d’avancement des travaux de l’inventeur bourguignon. Alerté par l’intention que manifeste Niépce de publier ses travaux, Daguerre juge sans détours ce résultat dans une lettre datée du 12 octobre :

⁴⁷ Cité par Bates et Isabel Barrett Lowry, *The Silver Canvas. Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1998, p. 12.

⁴⁸ Cf. François Brunet, *La Naissance de l’idée de photographie*, op. cit., p. 49.

⁴⁹ Lettre de Daguerre à Isidore Niépce, 5 octobre 1835, T.P. Kravets, op. cit., p. 435.

⁵⁰ Lettre de Niépce à F. Lemaitre, 4 octobre 1829, n° 73, *Correspondances [2], 1825-1829. Joseph Nicéphore Niépce ; V. Chevalier, L.J.M. Daguerre, F. Lemaitre, F. Bauer...*, Rouen, Association du Pavillon de la photographie du Parc naturel régional de Brotonne, coll. “Documents pour servir à l’histoire de la photographie, 2”, 1974, p. 132.

Puisque vous le désirez, je vais vous soumettre bien franchement mes observations concernant votre gravure. Il est certain que l'effet que vous avez représenté par la chambre noire est un des plus ingrats, cependant il est difficile de choisir des vues sans ombres, puisque ce sont les ombres qui donnent les reliefs, mais aussi il est nécessaire que ces ombres soient comme dans la nature graduées à l'infini ; sans cela il y a confusion ce qui arrive dans votre vue ; je ne distingue dans toute son étendue que trois ou quatre valeurs de ton ; cela ne peut suffire pour l'essor de chaque objet et la distance des plans ; encore existe-t-il des petites nuances qui sont du reste très bien, mais qui ne pourraient pas être rendues sur le papier par l'impression, puisque le métal n'est pour ainsi dire que sali ; dans cet état de choses ce procédé n'aurait nul succès dans les arts, je veux dire seulement sous le rapport de la gravure, car la découverte n'en paraîtrait pas moins extraordinaire ; mais qu'en (*sic*) on pense que le moindre élève avec le secours de la chambre noire peut dessiner et poser quelques teintes et avoir un résultat non moins exact, il est certain qu'il faut, pour faire remarquer ce procédé, une perfection quelconque, qui ne pourrait pas se rendre autrement⁵¹.

a. La voie de Daguerre

L'intention de la part de Daguerre est double : d'une part persuader Niépce qu'il fait fausse route en orientant ses recherches vers la multiplication des images ; d'autre part, que dans ce cadre-ci il est nécessaire de parfaire ses résultats. Alors que l'association entre les deux hommes est à peine encore évoquée, Daguerre manifeste dès à présent une attention particulière à la perfection des résultats de l'opération : il faut aller bien au-delà des essais de Niépce pour avoir quelques chances d'obtenir un succès dans les arts. Pour Daguerre le résultat final, jugé par le public, ne doit avoir

⁵¹ Lettre de L. J. M. Daguerre à N. Niépce, 12 octobre 1829, n° 74, *ibid.*, pp.133-134.

aucun équivalent connu, et être assurément supérieur au résultat obtenu par un étudiant des beaux-arts se servant de la chambre noire. En analysant l'essai de Niépce, Daguerre entrevoit ce que devrait être l'héliographie telle qu'il la conçoit, dans sa relation avec un public averti des choses de l'art : « Dans l'état où en sont les arts présentement il ne faut pas arriver à-demi, car le moindre perfectionnement apporté à une découverte fait souvent oublier son premier auteur⁵² ».

Daguerre insiste et fait de cette quête de perfection l'obsession de ses recherches : « Il est tout naturel que vous ayez fait plusieurs applications de votre procédé mais il faut les diriger présentement sur un seul point ; il s'agit de prendre celui qui présente le plus de précision, les autres viendront tout naturellement ; c'est moins de la diversité des moyens que dans la perfection qu'il faut viser⁵³ ». Poncif de l'archéologie de l'histoire de la photographie, Daguerre est obsédé par la perfection alors que Niépce croit en la multiplicité. Pourtant on a peu remarqué combien ce souci de perfection de la part de Daguerre s'accompagne très tôt d'un souci particulier accordé à sa réception : « Mon avis est que nous étudions ce procédé de manière à ce qu'il fasse époque⁵⁴ ».

b. La reconnaissance publique

On a pu interpréter cette attention particulière accordée par Daguerre à la réception publique comme étant une vision précoce du potentiel commercial, décisif dans la mise au point du

⁵² *Ibid.*

⁵³ Lettre de L. J. M. Daguerre à N. Niépce, 29 novembre 1829, n° 83, *ibid.*, p. 152.

⁵⁴ Lettre de L. J. M. Daguerre à N. Niépce, 15 novembre 1829, n° 80, *ibid.*, p. 145.

daguerréotype. Si l'application du daguerréotype au portrait a pu en effet être perçue par Daguerre comme étant une des clefs du succès de l'invention, il convient pourtant de la distinguer de la mise en relation de la perfection du système avec le jugement populaire : peintre, décorateur de théâtre, directeur du Diorama de Paris..., dans toutes ses activités Daguerre est confronté au jugement du public dont l'enthousiasme est une garantie de relais par la presse, et *vice versa*. Comme peintre, il a depuis 1814 présenté plusieurs toiles et gravures au Salon⁵⁵. En tant que décorateur de théâtre, il réalise de 1816 à 1822 pour l'Ambigu-Comique les décors de vingt-neuf œuvres dont deux en collaboration⁵⁶, et de 1820 à 1822 il est officiellement, avec Charles Cicéri et Degotti, peintre en chef de l'Opéra de Paris⁵⁷. Inconnu du public en 1816, Daguerre acquiert en quelques années sur la scène de l'Ambigu une science et une notoriété qui lui ouvrent les portes des ateliers de l'Opéra. Il ne quitte les coulisses des théâtres en 1822 que pour exercer cette science à son seul profit avec le Diorama.

c. la reconnaissance institutionnelle

Si les participations de Daguerre au Salon n'ont jamais déclenché l'enthousiasme des critiques, en revanche, depuis

⁵⁵ Georges Potonniée, dans son ouvrage *Daguerre, peintre et décorateur*, Paris, Paul Montel, 1935, recense les œuvres de Daguerre figurant dans les différents Salons : *Intérieur d'une chapelle de l'église des Feuillants, à Paris* (Salon de 1814), *Entrée de l'église du Saint-Sépulcre*, gravure sous le nom d'Engelmann éditeur (Salon de 1819), *Vue de l'abbaye de Jumièges*, gravure sous le nom d'Engelmann éditeur (Salon de 1822), *Ruines de la chapelle d'Holyrood* et *Esquisse de l'abbaye de Roslyn* (Salon de 1824), *Vue du village d'Untersen* (Salon de 1827).

⁵⁶ Barry V. Daniels a établi l'inventaire des décors exécutés par Daguerre pour l'Ambigu : Barry V. Daniels, « L.J.M. Daguerre : a catalogue of his stage designs for the Ambigu-Comique Theatre », *Theatre Studies*, 28-29, 1981-1983.

⁵⁷ *Id.*, « Cicéri and Daguerre : set designers for the Paris Opéra, 1820-1822 », *Theatre Survey*, Volume XXII, n°1, mai 1981, pp. 69-90.

l'Ambigu jusqu'au Diorama, son activité scénographique n'a cessé d'être saluée : par ses jeux de lumière au gaz ainsi qu'une réforme de l'implantation des décors, Daguerre crée le spectacle et s'attire les faveurs de la critique et celles du public qui, pour la première fois, peut applaudir le nom du décorateur après ceux de l'auteur et du musicien⁵⁸. Ces applaudissements ne seront plus que pour lui, et son associé Bouton, à partir de 1822 quand il ouvre son Diorama, boulevard du Temple. Cette reconnaissance publique et critique se doublera, en 1824, d'une reconnaissance institutionnelle : les deux associés se verront nommés, à la remise des prix du Salon de 1824, chevaliers de la Légion d'honneur aux côtés des peintres Jean-Dominique Ingres, Jean-Victor Schnetz, Drolling, François-Joseph Heim, Blondel, Louis-Étienne Watelet et Bidault. Bien que tous deux aient exposé au Salon cette année-là, ce n'est pourtant pas pour les qualités artistiques de leurs toiles qu'ils sont récompensés. Auguste de Forbin, alors directeur des Musées, motivait ainsi le choix des inventeurs du Diorama pour cette consécration :

Deux hommes infiniment remarquables auxquels la France doit un nouveau genre de peinture et qui ont rendu l'Angleterre tributaire de leur brillante découverte, MM. Bouton et Daguerre arrivent en première ligne, et méritent, j'ose le dire, plus que personne cette faveur insigne dont on ne saurait être trop avare. MM. Bouton et Daguerre employent un grand nombre d'artistes. On doit récompenser à la fois en eux un

⁵⁸ Georges Potonniée, dans sa biographie de Daguerre, cite plusieurs extraits de la presse théâtrale mettant l'accent sur l'enthousiasme du public pour ses scénographies sophistiquées (cf. Georges Potonniée, *Daguerre, peintre et décorateur*, *op. cit.*, pp. 19-22). Voir également à ce sujet, Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Librairie Théâtrale, Paris, 1984, chapitre IX, et Barry V. Daniels, « Cicéri and Daguerre : set designers for the Paris Opéra, 1820-1822 », *op. cit.*

beau talent et une haute industrie ; ils concourent à amener et à étonner les étrangers⁵⁹.

Le succès du Diorama a donc rapporté à Daguerre si ce n'est l'estime de la critique purement artistique⁶⁰, à tout le moins une gloire populaire et subséquemment une reconnaissance institutionnelle dans le cadre même du Salon des beaux-arts. Une reconnaissance officielle prestigieuse dont il tentera à l'avenir d'activer à plusieurs reprises les retombées.

De fait, le lien initial que l'on peut établir entre les recherches photographiques de Daguerre et ses activités de décorateur et d'homme de spectacle n'est pas tant celui généralement admis de la poursuite d'un modèle illusionniste⁶¹ que celui d'un modèle spectaculaire : une préoccupation constante de la part de Daguerre qui se manifestera par une recherche de la perfection qui seule pourra faire la renommée des images reproduisant le point de vue de

⁵⁹ Auguste de Forbin, directeur des Musées, à La Rochefoucauld, chargé du département des Beaux-Arts, 13 octobre 1824, Archives du Louvre *AA 17, p. 5, cité par Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, Flammarion, Paris, 1999, p. 127. Helmut Gernsheim suppose que cette décoration fut accordée par Charles X, succédant à son frère Louis XVIII en septembre 1824, en reconnaissance de la présentation au Diorama (février 1824 – avril 1825) d'une toile commémorant la rencontre héroïque du duc d'Angoulême (fils du roi) avec le despote espagnol Ferdinand VII (*L.J.M. Daguerre, op. cit.*, pp. 27-28). Georges Potonniée, dans sa liste des tableaux exposés au Diorama de 1822 à 1839, signale que « ce tableau fut exécuté sur le désir exprimé par la famille royale. Bouton et Daguerre y travaillèrent en collaboration » (*Daguerre, peintre et décorateur, op. cit.*, p. 79).

⁶⁰ Cf. Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1970.

⁶¹ L'historiographie classique établit une généalogie entre l'art illusionniste de Daguerre au Diorama et la première "idée" du daguerréotype : « What Daguerre had achieved so successfully during his years of work at the panorama, the theater, and the Diorama was to make people believe that what they saw before them was real, whether it was a moonrise or an avalanche. To inspire such belief, Daguerre used all the virtual tricks of the artist, making whatever changes were necessary in his depiction of the natural world to give it the illusion of reality. His newest invention would also give the viewer an illusion of the real world, but without using any of the artist's deceptive practices. His aim was to put in the viewer's hands – literally – a small illusionistic scene, untouched by the hands of an artist but duplicating exactly, in every detail, a view of the real world. », Bates et Isabel Barrett Lowry, *op. cit.*, p. 8. Or il est à envisager que Daguerre, en spécialiste des effets de lumière et des artifices de scénographie, a su faire la différence entre l'illusion qui tient du subterfuge, et la reproduction spontanée de la nature qui est à l'œuvre dans la photographie.

la chambre obscure. Peut-être autant que le maniement de cette dernière, est-ce cette connaissance des spectacles et du goût du public qui lui donna en son temps cet ascendant sur Niépce et qui influencera de manière décisive ses recherches sur le daguerréotype.

3. La mise en cause de Hubert

Lorsque l'article du *Journal des Artistes* paraît en septembre 1835, si Daguerre n'est arrivé qu'« à-demi », d'après sa propre expression d'octobre 1829, il se préoccupe pourtant de la méthode à adopter pour la publication de l'invention en rencontrant de nombreuses personnes auxquelles il prétend ne pas montrer d'image : « Quant à moi d'après tout ce qui m'a été dit par des personnes que j'ai consultées, sans pour cela leur faire voir aucun résultat, si j'étais libre je ne le mettrais au jour qu'en faisant le portrait, parce que je crois bien que c'est possible⁶² ». Si Daguerre n'a pas organisé la fuite, ses consultations ont sans doute précipité la rumeur dont il fait part à Isidore : « D'un autre côté le temps presse car la découverte s'est ébruitée et j'ai la certitude que plusieurs chimistes s'occupent ici de pareils objets⁶³ ».

a. L'argument de Hubert

La réponse à l'article de septembre 1835 viendra, très exactement un an plus tard, confirmer les craintes de Daguerre. Un architecte du nom de Hubert⁶⁴ publie sous le titre « M. Daguerre, la

⁶² Lettre de Daguerre à Isidore Niépce, 5 octobre 1835, T.P. Kravets, *op. cit.*, p. 435.

⁶³ *Ibid.*, p. 437.

⁶⁴ Il semble que l'auteur de cet article soit l'architecte Alphonse Eugène Hubert, mort en 1841, et qui devint un temps assistant de Daguerre avant de rédiger son propre manuel, *Le Daguerréotype considéré sous un point de vue artistique, mécanique et pittoresque*, 1840. Voir à ce sujet, *Le daguerréotype français*, Paris, RMN, 2003, p. 160.

chambre noire, et les dessins qui se font tout seuls » un article qui confirme la diffusion de la rumeur par l'entourage de Daguerre :

Je doute que M. Daguerre soit arrivé aux résultats complets que lui auront probablement prêtés des amis officieux ; s'il avait ainsi, comme on le prétend, obtenu *le plus parfait de tous les dessins*, très probablement il l'aurait fait voir (même sans la seconde condition ; c'est-à-dire, *la préparation pour le conserver un temps indéfini*) ; dût-il faire un album de nuit, en enfermant ses résultats entre du papier noir et en ne les montrant qu'au clair de lune⁶⁵.

D'après Hubert, qui prétend avoir lui-même procédé à des expériences similaires⁶⁶, Daguerre serait soutenu par un cercle d'amis bienveillants qui aurait relayé la nouvelle à son insu. Il semble que dans l'intervalle de un an, Daguerre ait lui-même démenti la rumeur, arguant de la non-visibilité des images en l'absence de solution à leur fixage. Argument contesté par Hubert, pour qui l'annonce de ces résultats est prématurée compte tenu du taux d'inachèvement dont semble faire preuve la découverte de Daguerre :

Les matières colorées, les plus sensibles à la lumière, peuvent seules remplir le but qu'on se propose. Plusieurs sont bien connues ; c'est donc lorsqu'on aura découvert une matière colorée tellement sensible à la lumière, qu'en l'y exposant, sa couleur disparaisse presque instantanément ; c'est lorsqu'on aura trouvé ensuite un procédé pour

⁶⁵ Hubert, « M. Daguerre, la chambre noire, et les dessins qui se font tout seuls », *Journal des Artistes*, 11 septembre 1836, p.166.

⁶⁶ « Les recherches que j'ai faites à ce sujet, il y a sept ou huit ans, et dont j'ai parlé à plusieurs chimiste et artistes, me font penser, qu'en supposant la découverte d'une matière colorée plus sensible que le chlorure d'argent, l'on aura encore bien de la peine à obtenir *le plus parfait de tous les dessins*, en faisant même arriver dans une chambre noire l'image d'une statue en plâtre, éclairée en plein soleil, se peignant sur un fond obscur, et en assujettissant la chambre noire et l'objet copié à un même plateau mû par un mouvement correspondant à celui du soleil, de manière à ce que les ombres ne varient pas, et que la presque instantanéité de la décoloration ne soit pas nécessaire. Il y aura encore loin de là à la copie des portraits et des paysages, qui n'ont certainement pas l'éclat du plâtre exposé en plein soleil. », *ibid.*, pp.167-168.

fixer cette même couleur dans les parties où l'on voudra la conserver, qu'on pourra annoncer les résultats dont il semble qu'on a gratifié un peu légèrement M. Daguerre⁶⁷.

La conclusion est cinglante, qui met Daguerre dans une situation difficile l'associant aux charlatans dont les annonces fantaisistes font craindre le pire aux artistes :

Je le répète, je doute tellement des résultats anticipés de M. Daguerre, que, pour prendre acte aussi d'une découverte, je me trouve presque tenté d'annoncer que j'ai trouvé un procédé dont il a été aussi question très succinctement dans le *Journal des Artistes*, pour obtenir le plus parfait des portraits, au moyen d'une composition chimique qui les fixe sur une glace au moment où l'on s'y regarde ! Bien entendu que je me garderai jusqu'à nouvel ordre de montrer mes résultats. En résumé, il y a bien loin de toutes ces *machines à faire des dessins*, ou de ces *dessins faits par des machines*, aux chefs-d'œuvre des vrais artistes. Aussi ne vous ai-je envoyé le résultat de mes recherches que pour tranquilliser à cet égard les dessinateurs, et ne pas les décourager dans leurs études consciencieuses et pénibles⁶⁸.

Cette mise en cause publique est généralement sous-estimée par l'histoire de la photographie. Ainsi Helmut Gernsheim prétend que l'article de Hubert dénotait une telle connaissance du sujet que Daguerre n'essaya même pas de se défendre et qu'il prit contact avec l'intéressé pour en faire son assistant sur les derniers mois de la mise au point du daguerréotype⁶⁹. Daguerre est pourtant ici sommé publiquement, dans une des rares revues de l'époque consacrées exclusivement à l'art, de produire des preuves de l'obtention de ces plus parfaits de tous les dessins. Faut-il s'étonner alors de voir surgir

⁶⁷ *Ibid.*, p.167.

⁶⁸ *Ibid.*, p.168.

⁶⁹ Helmut et Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, op. cit.*, p. 74.

deux semaines plus tard un des tout premiers témoignages indirects de description d'un daguerréotype ?

b. Apparition des images

Le 28 septembre, Emmanuel Viollet-le-Duc écrit à son fils Eugène, alors en Italie depuis le 12 mars :

Voici du nouveau : Daguerre est parvenu à fixer chimiquement sur une substance plane et blanche, qui n'est pas du papier, la réflexion de la chambre noire. Ah ! Bizet⁷⁰ a vu, de ses yeux vu, une de ces réflexions *monochromes* encadrée. C'est une vue de Montmartre prise du sommet du Diorama ; le télégraphe et sa tour ont à peu près huit lignes de hauteur ; avec une faible loupe on aperçoit distinctement sur cette répétition les crochets et les piliers [déchirure] des volets de la tour, les fils de fer servant au mouvement du télégraphe, etc. et autres détails minutieux inapercevables à la meilleure vue simple sur le dessin même, et qu'aucune main ni aucun outil ne serait capable de rendre. Maintenant si le fait est vrai, comme il ne m'est pas permis d'en douter, et si ce moyen vient à la portée de tout le monde, décarcassez-vous, pauvres dessinateurs, crevez-vous les yeux tandis qu'un Savoyard avec une lanterne magique va vous enfoncer à cent pieds sous terre !!! Il y a de quoi devenir fou et douter de la providence, car enfin cela n'est pas juste [...] ⁷¹.

La réponse du fils sera à la hauteur de la nouvelle. Nous y reviendrons. Pour l'heure la source paraît fiable, même si les nouvelles de la santé dudit Bizet semblent pour le moins inquiétantes. Bien plus, le relais de cette source n'est pas innocent : Emmanuel Viollet-le-Duc, né le 30 mai 1781, a épousé en 1810

⁷⁰ Bizet, littérateur français, mort en 1842. Vaudevilliste, il était membre de la Société philotechnique.

⁷¹ Emmanuel Viollet-le-Duc à Eugène Viollet-le-Duc, Paris, 28 septembre 1836, in Eugène Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie, 1836-1837, adressées à sa famille*, Léonce Laget, Paris, 1971, p. 167.

Elizabeth Eugénie Delécluze, sœur cadette de l'ami Etienne-Jean Delécluze. Chef de bureau au ministère de la Guerre de 1801 à 1809, sous-contrôleur des services du Palais de 1809 à 1814, vérificateur des dépenses de la Maison du roi de 1815 à 1830, gouverneur de 1830 à 1832, il est depuis cette date conservateur des résidences et maisons royales à l'Intendance générale de la liste civile, et à ce titre logé au palais des Tuileries près du roi Louis-Philippe. En joignant l'Intendance générale de la liste civile, Daguerre s'approche directement de la direction des Musées dirigée par le comte Auguste de Forbin, si prévenant à son égard lors de la remise des prix du Salon de 1824. Le doute émis par Hubert dans son article du *Journal des Artistes* pousse Daguerre à chercher des appuis et à maintenir sa réputation afin de convaincre la communauté artistique de la réalité de son invention. Pour cela Daguerre ira jusqu'au plus haut de l'échelle hiérarchique de l'institution des beaux-arts du royaume.

c. À la recherche d'une autorité

En juin 1837, Daguerre impose de nouveau une modification du contrat de 1829 à Isidore et signe avec lui un « accord définitif » affirmant que Daguerre est l'inventeur d'un nouveau procédé susceptible de porter son seul nom. L'accord prévoyait une publication par souscription annoncée par voie de presse, ouverte du 15 mars au 15 août 1838. Cette souscription ne verra jamais le jour. Pourtant il est à peu près certain que Daguerre avait trouvé le moyen de fixer ses images depuis le mois de mai⁷². Rien n'empêchait plus alors la publication, si ce n'est le difficile choix de la méthode. Alors

⁷² Voir Helmut et Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, op. cit.*, p. 74.

que les tergiversations entre les deux associés vont bon train, Daguerre semble multiplier les contacts⁷³. La Société française de photographie conserve dans ses collections un daguerréotype annoté de la main de Daguerre, preuve de l'authenticité de l'invention en 1837 (*fig. 1*). Ce daguerréotype est le plus ancien daguerréotype connu. Il est dédié à Alphonse de Cailleux⁷⁴.

Alphonse de Cailleux n'est pas un inconnu pour Daguerre. Avec Charles Nodier et le baron Taylor, il est l'instigateur des *Voyages pittoresques et romantiques en l'ancienne France* pour lesquels Daguerre réalise des dessins gravés dans les éditions de 1820 et 1829. Mais avant tout, de Cailleux est secrétaire général des Musées depuis 1821, nommé directeur adjoint après 1832 en remplacement de Forbin de plus en plus malade. Ainsi, en allant voir de Cailleux, Daguerre rencontre en 1837 le premier personnage de l'administration des beaux-arts.

Daguerre doit avant tout convaincre : convaincre d'éventuels investisseurs, convaincre les incrédules, convaincre la communauté artistique, convaincre l'institution ; il est à la recherche d'une autorité, artistique, capable de le crédibiliser, une voix susceptible de porter l'invention sur les fons baptismaux et qui lui apporte une

⁷³ « Après la signature de l'acte définitif du 13 juin 1837, les deux associés firent appel, tout à la fois aux amateurs de beaux-arts et aux capitalistes, aux fins de placer les quatre cents actions mentionnées audit acte. », Victor Fouque, *La Vérité sur l'invention de la photographie*, Librairie des Auteurs de l'Académie de bibliophiles, Chalon-sur-Saône, 1867, p. 223.

⁷⁴ Si le contact entre Daguerre et Alphonse de Cailleux en 1837 est admis par l'histoire de la photographie (*cf.* Helmut Gernsheim, *The Origins of photography*, Londres, Thames and Hudson, 1982, p. 43), la dédicace manuscrite au dos de l'épreuve 92-1 des collections de la Société française de photographie (« Épreuve ayant servi à constater la découverte du Daguerréotype offerte à Monsieur de Cailleux ») ne peut toutefois avoir été rédigée qu'après avril 1838, date à partir de laquelle Daguerre baptise son invention de "daguerréotype" [*sic*] (*cf.* lettre de Daguerre à Isidore Niépce, 28 avril 1838, T.P. Kravets, *op. cit.* p. 460). Il est même à envisager que cette épreuve signée « Daguerre 1837 » n'ait pu être offerte à de Cailleux qu'après le rachat de l'invention par l'État français en 1839 en remerciement de quelque service rendu à Daguerre.

solution à la publication pour laquelle tout le monde lui déconseille la souscription. C'est ainsi également qu'il se retrouvera en compagnie du duc et de la duchesse d'Orléans au Diorama en cette fin d'année 1837 :

Je n'ai parlé qu'à très peu de personnes de l'intention de mettre ce travail au jour cette année, de sorte que je ne sais rien de plus sur les chances que nous devons en attendre. Seulement j'ai eu la visite au Diorama, il y a un mois, du Duc et de la Duchesse d'Orléans ; je leur en ai parlé et la Duchesse m'a fait promettre de lui faire voir des résultats. Cela m'embarrasse car je ne pourrai lui montrer une épreuve sans la lui offrir et c'est précisément ce que je ne veux pas en ce moment⁷⁵.

À la fin de l'année 1837, le tout-Paris culturel est au courant de la découverte de Daguerre et des consultations qu'il entreprend pour la publication⁷⁶. L'inertie qui va retarder l'annonce de l'invention jusqu'à janvier 1839 provient de l'absence d'alternative à la souscription et de l'absence d'autorité suffisante dans le champ artistique prête à s'engager auprès de Daguerre.

4. Le prospectus de 1838

Alors qu'il semble faire le tour de Paris avec son matériel en tâchant de faire de la publicité à son invention sans en dévoiler le

⁷⁵ Lettre de Daguerre à Isidore Niépce, 17 janvier 1838, T.P. Kravets, *op. cit.*, p. 457.

⁷⁶ Plusieurs autres témoignages rétrospectifs mentionnent la vision de daguerréotypes en 1837, notamment Alexandre Dumas qui, dans son journal *Les Nouvelles* en 1866, se souvient que « lorsqu'en 1837, je crois, mon ami Daguerre vint m'apporter le premier exemplaire de son daguerréotype, qui représentait innocemment une rue de Paris avec une cage meublée d'un serin au premier plan, et qu'il me fit observer que l'intérieur de la cage n'était pas correctement venu, attendu que l'oiseau, ne se doutant pas de l'honneur que lui faisait la science, avait bougé, je commençai à rire naturellement du soleil qui [...] allait être forcé de sortir de sa paresse millénaire pour reproduire les différents aspects de ce monde qu'il éclaire. [...] » « À travers la Hongrie », *Les Nouvelles*, 4 février 1866.

secret⁷⁷, Daguerre fait imprimer un prospectus chargé d'annoncer la mise en place d'une seconde souscription. Souscription qui ne verra pas plus le jour que la première. Si ce document ne fut jamais diffusé, et ne bénéficia donc pas d'un écho public, il reste pourtant qu'il tire sans doute parti de l'expérience que Daguerre a acquise dans la description de son invention devant les différents contacts qu'il noue depuis 1835. Il a donc l'avantage de nous donner aujourd'hui une idée de la présentation que Daguerre pouvait faire du daguerréotype en 1838 pour un public non initié :

La découverte que j'annonce au public est du petit nombre de celles que, par leurs principes, leurs résultats, et l'heureuse influence qu'elles doivent exercer sur les arts, se placent naturellement parmi les inventions les plus utiles et les plus extraordinaires.

Elle consiste en la reproduction spontanée des images de la nature reçues dans la chambre noire, non avec leurs couleurs, mais avec une grande finesse de dégradation de teintes⁷⁸.

Inscrivant sa découverte dans la généalogie de l'amélioration des essais entrepris par Niépce avant lui dans le cadre de leur association, Daguerre met l'accent sur l'apport décisif de sa chambre noire⁷⁹. Il décrit ainsi une recherche de perfection s'intensifiant après

⁷⁷ « Cependant Daguerre, comme bien l'on pense, avait montré des épreuves et fait tout le bruit possible autour de sa découverte ; il avait demandé et obtenu la permission de prendre les monuments de Paris au daguerréotype à l'aide d'un matériel encombrant et lourd. », Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, op. cit., p. 174.

⁷⁸ Daguerre, *Annonce de l'invention du daguerréotype*, 1838, prévision d'une souscription et d'une exposition pour le 15 janvier 1839, George Eastman House, reproduit dans *Paris et le Daguerréotype*, Paris, Paris-Musée, 1989, p. 22.

⁷⁹ « [...] il était parvenu, par des expériences multiples et variées à l'infini, à obtenir l'image de la nature à l'aide d'une chambre noire ordinaire ; mais son appareil ne présentant pas la netteté nécessaire, et les substances sur lesquelles il opérait n'étant pas assez sensibles à la lumière, son travail, quoique surprenant dans ses résultats, était néanmoins très incomplet. [...] J'apportai à la société une chambre noire modifiée par moi pour cette application, et qui, répandant sur un plus grand champ de l'image une grande netteté, influa beaucoup sur nos succès ultérieurs. », *ibid.*

la mort de son associé et met en place le rapport de cause à effet du couple essentiel promptitude – exactitude :

Sensiblement affecté par cette perte, j'avais momentanément abandonné nos travaux ; mais bientôt, les poursuivant avec ardeur, j'atteignis au but que nous nous étions proposé.

Ce résultat, heureux en apparence, ne rendait cependant pas avec assez d'exactitude les effets de la nature, parce que l'opération restait soumise à la lumière pendant plusieurs heures.

Dans cet état, cette découverte était extraordinaire, mais elle ne pouvait pas avoir un but d'utilité.

Je savais que le seul moyen de réussir complètement était d'arriver à une promptitude telle, qu'elle pût produire ces mêmes effets dans l'espace de quelques minutes, afin que les ombres du soleil dans la nature n'eussent pas le temps de changer, et que l'exécution du procédé fût aussi plus facile⁸⁰.

La perfection du système ne sera atteinte qu'en obtenant une promptitude suffisante garantissant une exactitude nécessaire à son utilité. S'établit donc la trinité daguerrienne : promptitude, exactitude, facilité. Seul le daguerréotype, procédé original inventé par Daguerre, est alors susceptible de réaliser ce principe :

Cet autre procédé [...] sous le rapport de la promptitude, de la netteté de l'image, de la dégradation délicate des teintes, et surtout de la perfection des détails, est bien supérieur à celui que M. Niépce a inventé, malgré tous les perfectionnements que j'y avais apportés, puisque comparativement la différence de sensibilité à la lumière est comme 1 à 70, et comparativement avec la substance connue sous le nom de chlorure d'argent, elle est comme 1 à 120. Il ne faut, pour avoir une image parfaite de la nature, que le court espace de *trois à trente*

⁸⁰ *Ibid.*

minutes au plus, selon la saison dans laquelle on opère et le plus ou moins d'intensité de lumière⁸¹.

Si la promptitude est une des conditions de la perfection du daguerréotype, comme il apparaît dans la correspondance entre Daguerre et ses différents associés⁸², il est à noter que ce n'est qu'en 1838 que l'exactitude devient la condition d'utilité de l'invention – terme d'«exactitude» qui n'apparaît pas dans la correspondance connue. Cette qualité, soutenue par la promptitude et rendue accessible par la facilité, sera le maître mot du daguerréotype. Elle apparaît ici comme la clef de la perfection du procédé et, en tant que programme, le classe comme standard supérieur dans le champ des arts graphiques : « On se formera des collections en tous genres d'autant plus précieuses que l'art ne peut les imiter sous le rapport de l'exactitude et de la perfection des détails⁸³ ».

On peut s'interroger sur la nécessité dans laquelle se trouve alors Daguerre d'inscrire son invention dans une perspective biographique complexe alors qu'il se propose d'en exposer le principe au grand public. Sans doute la mise en cause encore récente de Hubert a pu jouer un rôle, et au-delà de Hubert, la diffusion de la rumeur : Daguerre se trouve dans la position de devoir crédibiliser son invention comme étant une découverte viable et originale. Ainsi la référence au chlorure d'argent qui n'est qu'un comparatif abstrait pour le public est sans doute un rappel de la mise en cause de 1836 :

⁸¹ *Ibid.*

⁸² À ce sujet, voir André Gunthert, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat d'histoire contemporaine, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1999, et plus particulièrement « L'unique difficulté », pp. 45-59.

⁸³ *Ibid.*

c'est Hubert qui, dans le *Journal des Artistes*, en appelant à l'autorité du physicien et directeur de l'Observatoire de Paris François Arago, mettait en doute les recherches de Daguerre autour d'un agent suffisamment sensible pour retenir l'image de la chambre noire :

M. Arago, qui est, je pense, à la hauteur des connaissances actuelles en chimie et en physique, disait-il, il y a trois semaines, dans son cours : « que de toutes les substances connues, le chlorure d'argent est celle dont la couleur s'altère le plus fortement et le plus rapidement par l'action de la lumière, et que, cependant, une lame de ce composé chimique, exposée pendant un temps fort long, non à la lumière naturelle de la lune, mais à cette lumière condensée au foyer d'une immense lentille, ne perd rien de sa blancheur naturelle ».

Cette substance, qui ne remplit nullement le but qu'on se propose, est encore bien loin d'avoir toute la sensibilité nécessaire pour que, la lumière la frappant, sa couleur s'altère en raison du plus ou moins d'intensité des rayons lumineux. Les images qu'on obtient par ce moyen sont vagues, incertaines ; et, avec la meilleure volonté du monde, l'on ne peut le plus souvent les considérer que comme un noircissement inégal de la matière, avec conservation de sa blancheur dans les parties qui n'ont pas été frappées par la lumière. Ces résultats, d'ailleurs, sont tout à fait opposés à ceux qu'il faudrait obtenir, puisque la propriété de cette composition chimique est de convertir dans la chambre noire les clairs en ombres, et les ombres en clair⁸⁴.

Sans délivrer son secret, Daguerre doit en 1838, se justifier face à cette autorité scientifique en comparant la sensibilité de sa préparation à celle du chlorure d'argent pris comme étalon. Bien plus, la mise en cause par Hubert de Daguerre à la fin de son article dans lequel il accusait les pseudo-révélation de ce dernier de n'avoir

⁸⁴ Hubert, « M. Daguerre, la chambre noire, et les dessins qui se font tout seuls. », *op. cit.*, p.166-167.

pour effet que d’effrayer les dessinateurs, l’oblige à rassurer la congrégation :

Cette importante découverte, susceptible de toutes les applications, sera non seulement d’un grand intérêt pour la science, mais elle donnera aussi une nouvelle impulsion aux arts, et loin de nuire à ceux qui les pratiquent, elle leur sera d’une grande utilité⁸⁵.

Pourtant le programme édicté par Daguerre en 1838 manque singulièrement d’ampleur. Enfermé dans des détails biographiques et techniques, s’adressant, pour les causes de la souscription envisagée, à un public bourgeois, il ne trouve à donner que ces exemples d’applications pratiques qui récupèrent à eux seuls l’ambition de séduire les investisseurs : « Chacun, à l’aide du Daguerriotype, fera la vue de son château ou de sa maison de campagne : on se formera des collections en tout genre [...] », collections dont la seule valeur, la seule utilité serait l’exactitude.

⁸⁵ Daguerre, *op. cit.*

B. Arago : l'annonce faite à la science

À l'aube de l'année 1839, il faut bien constater avec Daguerre l'échec de toutes les tentatives, connues ou restées dans l'ombre, d'intéressement à son invention. Surtout, pour Daguerre, c'est l'échec de la réception dans le champ artistique. La recherche, qui semble quelque peu désordonnée, d'une solution à la vente du daguerréotype, se transforme, dans l'esprit de Daguerre, en la recherche d'une autorité susceptible de crédibiliser l'invention. Il est ainsi à envisager qu'en se tournant vers François Arago, physicien, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences et député, Daguerre constate l'absence d'une telle autorité d'envergure dans le champ artistique⁸⁶.

1. Premier contact avec Arago

La manière dont Daguerre a pu entrer en contact avec Arago peut donner lieu à de nombreuses hypothèses. Mais comme pour Hubert, comme pour beaucoup d'autres, et jusqu'au public en général, Arago est vu comme une figure faisant autorité dans son domaine. Pour Daguerre, le changement de stratégie auquel peut s'apparenter ce retournement vers la science, doit avant tout être perçu comme la réponse à une attente, un espoir pour l'issue à donner à la publication du daguerréotype par une autorité

⁸⁶ Georges Potonniée établit la liste suivante des contacts de Daguerre à la fin de l'année 1838 : Jean-Baptiste Dumas, Jean-Baptiste Biot, François Arago, Henri Grévedon, André Giroux et Alphonse de Cailleux (*Histoire de l'invention de la photographie, op. cit.*, p. 174). Helmut Gernsheim, dans sa biographie de Daguerre, y ajoute Alexander von Humboldt et Paul Delaroche (Helmut et Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, op. cit.*, p. 81).

opérante⁸⁷ : une autorité qui lui dise comment faire et non pas comment ne pas faire. En d'autres termes, Daguerre ne fait que poursuivre sa recherche d'une solution. C'est ce que l'on perçoit fort bien à la lecture d'une lettre à Isidore datée du 2 janvier 1839.

« Mon cher Isidore, enfin j'ai vu M. Arago⁸⁸. » Cette entrevue décisive entre Daguerre et Arago, qui intervient à la toute fin de l'année 1838, semble avoir été espérée de longue date par l'inventeur. Elle répond à une double attente : poursuivre la tournée des consultations et lui donner la possibilité de se justifier face à cette autorité scientifique devant laquelle il fut mis en défaut en 1836 : enfin, Arago veut bien écouter Daguerre ; enfin il est pris au sérieux. En cette fin d'année 1838, Arago trouve un Daguerre tout prêt à entendre ses suggestions et à obtempérer à son projet.

L'opération décisive qu'Arago va effectuer à l'endroit du daguerréotype est un déplacement. Un déplacement de champ que l'inventeur n'était pas à même de formuler seul, faute d'outils théoriques appropriés.

Dans le prospectus de 1838, Daguerre, qui inscrivait les principes, les résultats et l'influence du daguerréotype dans le champ de l'art, n'avait pourtant pu omettre, tirant les leçons de 1836, que sur le fond, son invention était un enfant de la physique. Il était pourtant bien incapable d'y découvrir de possibles applications : « Cette importante découverte, susceptible de toutes les applications, sera non seulement d'un grand intérêt pour la science, mais elle

⁸⁷ « Indépendamment de l'arrière-plan théorique et idéologique des options d'Arago, et même du contexte politique de 1839, c'est à l'influence considérable du personnage et de l'Académie que songea Daguerre en approchant le Secrétaire perpétuel », François Brunet, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁸ Lettre de Daguerre à Isidore Niépce, 2 janvier 1839, T.P. Kravets, *op. cit.*, p. 462.

donnera aussi une nouvelle impulsion aux arts [...]»⁸⁹. » Daguerre ne peut qu'envisager l'intérêt du daguerréotype pour la science, alors qu'il est persuadé qu'il sera d'une « grande utilité » pour les artistes.

Plus qu'un déplacement même, c'est une translation qu'Arago opère en confirmant le pressentiment de Daguerre : « [Arago] est charmé de la découverte, et par les questions qu'il m'a faites, il la regarde non moins intéressante sous le rapport de la science⁹⁰. » Peut-être est-ce le fait le plus important de cette entrevue, que Daguerre mentionne dès le début de sa lettre à Isidore : sans rien modifier aux caractéristiques premières du daguerréotype, François Arago procède à une translation de ses propriétés : afin d'accorder le daguerréotype à son projet scientifique, social et politique⁹¹, il impose à Daguerre, comme il le fera plus tard à l'Académie, aux deux Chambres et au public, l'idée d'un daguerréotype d'une grande utilité pour la science et qui intéresse en second lieu les questions d'art ; un outil scientifique au service de l'art. De cette translation, dont le pivot sera le concept d'exactitude, dépend pour Arago la valorisation de l'invention.

L'autorité que Daguerre recherche en vue de valoriser son invention est d'abord efficace sur lui-même. En se retranchant derrière l'avis d'Arago, Daguerre abonde dans son sens et lui remet littéralement les clés du daguerréotype :

[Arago] verrait avec peine ce procédé mis en souscription ; c'est presque sûr, ainsi que j'ai pu m'en convaincre par moi-même depuis

⁸⁹ Daguerre, *op. cit.*

⁹⁰ Lettre de Daguerre à Isidore Niépce, 2 janvier 1839, T.P. Kravets, *op. cit.*, p. 462.

⁹¹ Voir à ce sujet, E.A. McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, pp. 6-43, ainsi que François Brunet, *op. cit.*, pp. 59-62.

que je fais voir mes épreuves, que la souscription ne se remplirait pas. Tout le monde dit : c'est superbe, mais comme cela ne pourrait pas rester secret, nous l'apprendrons plus tard, sans qu'il nous en coûte mille francs. [...] J'approuve entièrement l'idée de M. Arago, qui est de faire acheter cette découverte par le gouvernement, et pour cela il se charge d'en faire la démarche à la Chambre. [...] Déjà et pour commencer M. Arago doit en parler lundi prochain à l'Académie des sciences et doit aussi m'envoyer nombre de députés pour qu'ils soient favorables. Monsieur Mandelot que j'ai encore vu aujourd'hui approuve le mode de publication. Ce mot souscription choque tout le monde⁹².

En plus du choix de l'Académie des sciences comme territoire de publication, Arago impose dès à présent deux autres modifications décisives : en premier lieu, l'arrêt de toute tentative de souscription, option qui d'autorité s'impose à Isidore, fervent partisan de ce mode de publication ; et en second lieu la mise sur pied d'une procédure d'achat de l'invention par le gouvernement. L'espoir de Daguerre est comblé car l'intervention d'Arago met fin aux tergiversations et aux supputations sur le succès de l'invention tout en précipitant les opérations sur le mode volontariste. Une célérité permise par la position d'Arago et qui contraste sévèrement avec la gestion des opérations précédentes.

2. Le daguerréotype à l'Académie des sciences

La rapidité, pour ne pas dire la précipitation, avec laquelle agit François Arago ne permet que la mise en place d'une stratégie scientifique sommaire : dans sa lettre à Isidore, Daguerre l'informe

⁹² Lettre de Daguerre à Isidore Niépce, 2 janvier 1839, T.P. Kravets, *op. cit.*, p. 462.

qu'Arago a déjà prévu une première communication à l'Académie des sciences pour le lundi suivant, 7 janvier 1839. François Brunet a fort justement remarqué que cette communication s'est faite dans la transgression la plus totale des règles en matière de contrôle des inventions, sachant qu'Arago, au moment où il annonce celle du daguerréotype devant l'Académie des sciences, ne connaît pas encore le secret de Daguerre⁹³. Ceci ne fait que souligner à quel point, en s'appuyant sur l'Académie des sciences, la procédure mise sur pied par Arago n'est faite que pour asseoir la crédibilité de son projet social pour l'invention⁹⁴. Pourtant, en décidant d'annoncer précipitamment la découverte de Daguerre sans en divulguer le secret, divulgation soumise à l'achat de l'invention par le gouvernement, Arago entreprend une prise de position décisive quant à la réception du daguerréotype dans le public. Nous pourrions nous en convaincre en analysant la retranscription de cette séance, et des suivantes, dans la presse. Pour l'heure, ces comptes-rendus nous permettront de préciser certaines circonstances qui n'apparaissent pas dans les documents institutionnels.

a. Crédibiliser le daguerréotype

La communication verbale donnée par Arago le 7 janvier a été retranscrite dans *Les Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*. Elle apparaît sous la rubrique « Physique appliquée », et a pour titre : *Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure*⁹⁵. Quel est le but de cette

⁹³ François Brunet, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁴ *Idid.*, pp. 64-66.

⁹⁵ *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* (ci-dessous : CRAS), t. 8, 1839, p. 4.

communication ? *A priori*, Arago souhaite à la fois prendre une option claire sur le daguerréotype et lancer la campagne de promotion de Daguerre pour le rachat de l'invention par le gouvernement. Mais cette précipitation évoquée plus haut peut également s'expliquer par le fait qu'Arago accède au désir de Daguerre d'en finir avec la rumeur et les idées fausses qui circulent sur son invention. Cette communication pourrait avoir comme seul but, justifiant ainsi la non-divulgation du secret, de barrer la route aux rumeurs, et par la voie du secrétaire perpétuel de donner du poids à la découverte. À nouveau, pour Daguerre, l'opinion publique est primordiale, comme elle l'a toujours été pour Arago qui la fait apparaître dès l'introduction de sa communication :

M. Arago prend la parole pour donner verbalement à l'Académie une idée générale de la belle découverte que M. *Daguerre* a faite, et sur laquelle la majeure partie du public n'a eu jusqu'ici que des notions erronées.

L'article paru dans le *Journal des Débats*, le premier à rendre compte de la séance orale, précise l'insistance de Daguerre :

M. Arago a rendu compte à l'Académie des sciences, [...] de la belle découverte de M. Daguerre dont le monde, les artistes et les savants eux-mêmes s'entretiennent avec intérêt depuis quelques temps ; cette découverte a été annoncée, dit M. Arago, dans des termes inexacts et que l'auteur ne peut accepter ; il lui paraît donc convenable de donner à l'Académie des détails précis sur cette merveilleuse invention⁹⁶.

⁹⁶ *Journal des Débats*, 8 janvier 1839.

Non seulement il n'en sera pas divulgué le secret, mais encore on restera dans l'idée générale d'une découverte qui n'est encore que « belle ». L'idée serait alors de rétablir dans le public la vérité sur le principe et la paternité d'une découverte. La caution d'Arago est alors essentielle qui crédibilise Daguerre et fait taire les sceptiques. On peut en juger aussi bien par diverses appréciations de la communauté scientifique de l'époque⁹⁷, que par ce commentaire de *L'Écho du monde savant* du 9 janvier :

Cette découverte, assurément l'une des plus prodigieuses de notre siècle, occupe depuis quelques temps l'attention publique ; mais en raison du merveilleux de ses résultats, elle devrait naturellement rencontrer un grand nombre d'incrédules avant que la parole imposante de M. Arago ne fût venue lui donner une confirmation solennelle⁹⁸.

Bien plus, cette crédibilisation du daguerréotype semble répondre point par point aux mises en cause de Hubert. En effet ce 7 janvier, le secrétaire perpétuel, qui s'adjoit l'autorité scientifique de Jean-Baptiste Biot et d'Alexandre von Humboldt, assure que le procédé de Daguerre est une invention originale achevée, qui permet de fixer réellement les images de la chambre noire dans leurs valeurs d'origine ; qu'il s'appuie sur un réactif unique plus sensible à la lumière que tous les réactifs précédemment envisagés, comme le chlorure d'argent ; qu'il permet précisément de recueillir l'image de la Lune ; et enfin qu'en aucun cas il ne peut être une menace, pas plus pour les scientifiques que pour les artistes :

⁹⁷ Cf. Georges Potonniée, *Histoire de l'invention de la photographie, op. cit.*, p. 176.

⁹⁸ *L'Écho du monde savant, journal analytique des nouvelles et des cours scientifiques*, 6^e année (n° 402) – mercredi 9 janvier 1839, p. 17.

M. Daguerre a trouvé des écrans particuliers sur lesquels l'image optique laisse une empreinte parfaite [...]. En vérité il n'y a pas d'exagération à dire que l'inventeur a découvert le moyen de *fixer les images* [...]; les rapports photométriques des diverses parties blanches, grises, sont exactement conservés ; [...]. Le procédé de *M. Daguerre* n'a pas seulement exigé la découverte d'une substance plus sensible à l'action de la lumière que toutes celles dont les physiciens et les chimistes se sont déjà occupés. Il a fallu trouver encore le moyen de lui enlever à volonté cette propriété. [...] L'extrême sensibilité de la préparation dont M. Daguerre fait usage ne constitue pas le seul caractère par lequel sa découverte diffère *des essais imparfaits* auxquels on s'était jadis livré pour dessiner *des silhouettes* sur une couche de *chlorure d'argent*. [...] La facilité et l'exactitude qui résulteront des nouveaux procédés, loin de nuire à la classe si intéressante des dessinateurs, leur procurera un surcroît d'occupation. [...] Le nouveau réactif semble aussi devoir fournir aux physiciens et aux astronomes des moyens d'investigation très précieux. [...] *M. Daguerre* a jeté l'image de la Lune, formée au foyer d'une médiocre lentille, sur un de ses écrans, et elle y a laissé une empreinte blanche évidente. [...] *M. Daguerre* aura été le premier à produire une modification chimique sensible à l'aide des rayons de notre satellite⁹⁹.

Ainsi présenté, le daguerréotype dément les rumeurs consécutives aux allégations de Hubert et apparaît sous son caractère le plus essentiel, qui justifie la mise sur pied d'une procédure de rachat par le gouvernement : cette invention est une innovation. Mais en l'absence du secret et du produit de l'invention – aucun daguerréotype n'étant montré à cette séance – Arago donne le change et multiplie les "images" afin de la rendre plus vraisemblable. S'adressant aussi bien à l'Académie qu'au public, il décrit ainsi le daguerréotype :

⁹⁹ CRAS, t. 8, 1839, pp. 4-6.

Il faut s'empresse de le dire pour détromper une partie du public, il n'y a dans les tableaux, dans les copies de M. *Daguerre* comme dans un dessin au crayon noir, comme dans une gravure au burin, ou mieux encore (l'assimilation est plus exacte), comme dans une gravure à la manière noire ou à l'*aquatinta*, que du blanc, du noir et du gris, que de la lumière, de l'obscurité et des demi-teintes. [...] la méthode crée des dessins et non des tableaux en couleurs.

b. La condition d'utilité du daguerréotype

Mais pour aller au-delà de ce que Daguerre lui-même tentait de faire ressortir de son prospectus, Arago doit thématiser l'utilité du daguerréotype, dont la condition s'appuie sur la perfection de ses résultats et donc leur exactitude.

L'exactitude, cette qualité du daguerréotype, qui apparaît sous la plume de Daguerre à la fin de l'année 1838, se retrouve, dans l'exposé d'Arago, au centre d'une hiérarchie des qualités iconiques du daguerréotype bien précise, établie comme suit :

M. Daguerre a découvert des écrans particuliers sur lesquels l'image optique laisse une empreinte parfaite ; des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit jusque dans les plus minutieux détails, avec une exactitude, avec une finesse incroyable¹⁰⁰.

La perfection de l'empreinte fixée par le daguerréotype est subordonnée à la reproduction des détails les plus minutieux. Mais cette reproduction ne devient exceptionnelle que dans la mesure où elle s'effectue avec finesse et exactitude.

La finesse de reproduction des plus petits détails fonde l'aspect spectaculaire du daguerréotype : « Tous les tableaux [mis sous les

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 4.

yeux des trois membres de l'Académie] supportent l'examen de la loupe, sans rien perdre de leur pureté, du moins pour les objets qui étaient immobiles pendant que leurs images s'engendraient¹⁰¹. »

L'exactitude de cette reproduction quant à elle fonde la fiabilité du procédé : « En un mot, dans la chambre noire de *M. Daguerre*, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs, avec une précision presque mathématique ; les rapports photométriques des diverses parties blanches, noires, grises, sont exactement conservées¹⁰². » L'exactitude du daguerréotype repose sur le fait que c'est la nature elle-même, et elle seule, qui travaille à la formation de l'image, ce caractère *a-technique* étant son gage de fiabilité¹⁰³. En rapprochant cette fiabilité de la prétendue commodité du système, Arago en révèle l'utilité : « La facilité et l'exactitude qui résulteront des nouveaux procédés, [...] procurera [aux dessinateurs] un surcroît d'occupation. Ils travailleront moins en plein air, mais beaucoup plus dans leurs ateliers¹⁰⁴. »

Au-delà de la finesse de reproduction, c'est l'exactitude qui prime. Car ce n'est que parce qu'il est capable d'une telle exactitude que le daguerréotype justifie son utilité. Cela en est la condition nécessaire et suffisante et qui implique d'elle-même l'idée de la finesse de reproduction. Cette qualité fut confirmée en séance par la mobilisation du témoignage indirect du peintre Paul Delaroche, membre de l'Académie des beaux-arts, qui par l'organe de Jean-Baptiste Biot, donne son sentiment, en qualité d'expert, sur la

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Cf. François Brunet, *op. cit.*, pp. 27-55.

¹⁰⁴ *CRAS*, t. 8, 1839, p. 6.

perfection des résultats de l'invention. Ce témoignage ne fut pas reproduit dans les *Comptes-rendus de l'Académie*, mais on le trouve pour la première fois dans l'article que le chroniqueur scientifique du quotidien *Le Temps*, Jacques Roulin, par ailleurs secrétaire de rédaction des *Comptes-rendus* et donc supposément très attentif¹⁰⁵, publie le 9 janvier. D'après le témoignage de Jean-Baptiste Biot, ce dernier s'est en effet retrouvé à plusieurs reprises à la fin de l'année 1838, dans le studio de Daguerre où il a pu croiser Paul Delaroche. Prenant la parole à la suite d'Arago, ce témoignage a son importance, car Biot substitue à son regard de scientifique renommé celui d'un peintre d'histoire reconnu :

Quant à la principale découverte, je puis parler de la perfection des résultats obtenus, non pas d'après mon jugement, mais d'après celui d'un artiste célèbre, M. Paul Delaroche. [...] [II] pense que de pareils dessins peuvent donner même aux plus habiles peintres d'utiles leçons sur la manière dont on peut, au moyen de l'ombre et de la lumière, exprimer non seulement le relief des corps, mais la teinte locale. Le même bas-relief en marbre et en plâtre sera différemment représenté dans les deux dessins, de sorte qu'on dira au premier abord celui qui est l'image du plâtre¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Jacques Roulin, correspondant du journal *Le Temps* à l'Académie des sciences, devint de 1835, date de leur création, à 1866, secrétaire de rédaction des *CRAS*. Voir à ce sujet : Pierre Gauja, *L'Académie des sciences de l'Institut de France*, Paris, Gauthier-Villars, 1934.

¹⁰⁶ J. Roulin, « Revue scientifique. Académie des sciences », *Le Temps*, 9 janvier 1839, p. 1. *Le Courrier français* du 11 janvier, donne une version un peu différente du témoignage de Delaroche : « M. Biot s'étant trouvé dans cette nouvelle galerie de dessins de lumière avec le célèbre peintre d'histoire M. Delaroche, a appris à ses collègues que cet artiste non seulement partageait toute l'admiration des académiciens, mais qu'il pensait de plus que ce genre fournirait à l'étude de la distribution des jours les effets les plus instructifs qu'il serait presque impossible de rendre évidents aux élèves par tout autre moyen. »

c. De l'utilité du daguerréotype

S'il faut une utilité au daguerréotype, alors c'est son exactitude qui la lui fournira, car comme le signale Gaston Bachelard : « l'utilité par sa valorisation se capitalise sans mesure¹⁰⁷. » Cette valorisation se traduit pour Arago à travers deux exemples donnés oralement, mais une fois de plus non retranscrits dans la publication hebdomadaire de l'Académie et qu'il faut recomposer par les articles de presse. On en trouve un premier élément dans la retranscription donné par Roulin dans le quotidien *Le Temps* alors qu'Arago aborde la question de la promptitude :

Or, combien faut-il de temps à la lumière pour exécuter ce travail ? 8 à 10 minutes par un temps ordinaire et dans notre climat, et sous un ciel pur comme celui d'Égypte il suffirait de deux minutes, d'une seule peut-être pour exécuter le dessin le plus compliqué. Qu'on songe aux peines infinies qu'ont eues dans ce pays, lors de notre mémorable expédition, les artistes auxquels avait été confié de reproduire par le crayon les vues des monuments des principaux sites de l'Égypte, au temps qu'ils ont dû y employer, aux dangers que leur a fait courir plus d'une fois la nécessité de séjourner dans des lieux où ils ne pouvaient être efficacement protégés par nos troupes, aux inexactitudes qui, malgré leurs soins consciencieux, ont dû nécessairement s'introduire dans leurs dessins, et l'on comprendra tout d'un coup quels services peut rendre une découverte telle que celle de M. Daguerre¹⁰⁸.

Un exemple qui fait appel à la gloire nationale et à l'imaginaire collectif et que le rédacteur de l'article du *Courrier français* met plus directement encore en relation avec l'exactitude du procédé :

¹⁰⁷ Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1993, p. 91.

¹⁰⁸ J. Roulin, *op. cit.*

M. Arago n'a pas manqué de faire remarquer combien un procédé, qui serait de rendre mathématiquement un vaste paysage en quelques minutes, ordinairement en huit ou dix, selon l'intensité du jour, serait précieux pour les voyageurs ou les touristes. On pourra l'appliquer avec un égal succès aux dessins des grands monuments. Combien les artistes de l'expédition d'Égypte auraient abrégé leurs peines, s'ils avaient pu disposer du procédé Daguerre en présence des temples de la vallée du Nil et des innombrables hiéroglyphes qui les surchargent¹⁰⁹ !

Pour prendre un second exemple, contemporain celui-ci, Arago poursuit sous la plume du rédacteur du *Courrier français* : « Le savant secrétaire pense aussi qu'un moyen de ce genre pourra considérablement abrégé l'autopsie colossale que l'on commence actuellement à Chartres, et qui consiste à faire le dessin de l'ensemble et des détails de l'immense cathédrale de cette ville¹¹⁰. » Une application du daguerréotype à la reproduction de l'architecture dont la *Gazette de France*, outre la promptitude, précise l'utilité, toujours thématisée autour de la notion d'exactitude – reproduction mathématique, distincte, de la netteté des détails :

Les couleurs ne sont pas reproduites, dit M. Arago, les objets ne sont représentés que par la combinaison de la lumière et de l'ombre ; mais la netteté est au-delà de tout ce que l'on peut exprimer. C'est au point que l'on peut examiner les dessins produits avec une loupe, et les détails ne perdent rien de leur étonnante netteté. Quant à la précision des proportions, elle est mathématique. Ce serait un excellent moyen à employer pour la cathédrale de Chartres, que le gouvernement fait dessiner en ce moment. L'opération, qui doit durer trois ans, pourrait se faire beaucoup plus rapidement, et sans exposer la vie des jeunes artistes qui, pour être plus certains des proportions, se font suspendre à

¹⁰⁹ X., « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839.

¹¹⁰ *Ibid.*

des cordes pour aller prendre les mesures dans les parties élevées du monument, où les échelles ne peuvent atteindre¹¹¹.

Au-delà de ces deux exemples de la campagne d'Égypte et de la cathédrale de Chartres, cette "poussée utilitaire", pour reprendre les termes de Bachelard, nécessaire à l'explication du daguerréotype trouve pourtant ses limites car il est à constater, après François Brunet, que paradoxalement Arago reste particulièrement vague, pour ne pas dire muet, sur les applications scientifiques possibles de ce « moyen d'investigation très précieux ». Seul Jean-Baptiste Biot, à la suite de l'intervention d'Arago se risque à un pronostic et précise quelque peu le destin utile du daguerréotype pour la science :

M. Biot pense avec M. Arago que [la préparation] fournira des moyens aussi nouveaux que désirables pour étudier les propriétés d'un des agents naturels qu'il nous importe le plus de connaître et que jusqu'ici nous avons si peu de moyens de soumettre à des épreuves indépendantes de nos sensations. Et il ne peut exprimer mieux sa pensée sur cette invention qu'en la comparant à une rétine artificielle mise par M. Daguerre à la disposition des physiciens¹¹².

Cette application du daguerréotype à l'étude de la lumière que Biot esquisse ici donne pourtant la direction des destinées scientifiques de l'invention de Daguerre. Pour l'heure, Arago laisse l'Académie et surtout le public avec l'image d'une expérience de physique, appliquée, par assimilation, à l'art et qui se caractérise par l'exactitude de ses résultats, gage de son utilité. Un bilan qui finalement ne diffère que peu de la présentation qu'en faisait Daguerre en 1838 mais dont l'Académie des sciences, d'autorité, et

¹¹¹ « Académie des sciences, Séance du 7 janvier », *Gazette de France*, 10 janvier 1839.

¹¹² *CRAS, op. cit.*, pp. 6-7.

sans apport théorique notoire, crédibilise la vraisemblance et la nécessité.

3. Les processus

À la suite de la séance du 7 janvier 1839 à l'Académie des sciences, s'engage un processus à la fois institutionnel et législatif devant mener à l'achat de l'invention par le gouvernement français. Le premier volet, institutionnel, a pour cadre l'Institut et doit faire face à l'avalanche de réclamations en priorités émanant des horizons les plus divers. La plus célèbre et la plus sérieuse vient d'Henry Fox Talbot et ses dessins photogéniques. Le rôle de l'Académie des sciences et d'Arago est alors de présenter Daguerre comme étant le premier à avoir mis au point un procédé viable et, en s'appuyant sur la collaboration avec Nicéphore Niépce, de prouver l'antériorité des recherches françaises en matière de photographie. Ces procédures en réclamations contribuèrent, nous le verrons, à entretenir dans la presse et auprès du public l'actualité du daguerréotype.

Ce volet institutionnel se transforme en volet législatif lorsqu'à partir de mai, à la faveur de l'élection d'un nouveau gouvernement, Arago presse Tannegui Duchâtel, ministre de l'Intérieur, d'engager une procédure pour l'octroi d'une rente viagère à Daguerre et son associé en échange du secret du daguerréotype. Le 14 juin, Duchâtel reçoit Daguerre et Isidore Niépce pour la mise au point d'un accord préliminaire. Le lendemain, le projet de loi est lu devant les députés. Dans l'ordre chronologique, *L'exposé des motifs et projet de loi* présentés par Tannegui Duchâtel devant la Chambre des députés le

15 juin 1839 est le premier acte officiel du processus législatif, conséquence de la révélation du 7 janvier. Cet exposé décrit le projet de loi. Duchâtel se trouve alors devant les députés dans la même situation qu'Arago devant les académiciens : sans images – seuls quelques députés ont pu en voir – et sans le secret – Daguerre a remis sous pli cacheté la recette de son procédé –, il doit convaincre les députés du bien-fondé de cette loi. En le radicalisant, il s'inspire directement du discours d'Arago devant l'Académie, à tel point que l'on peut supposer que cet exposé a été rédigé par Arago lui-même :

Nous croyons aller au-devant des vœux de la Chambre en vous proposant d'acquérir, au nom de l'État, la propriété d'une découverte aussi utile qu'inespérée, et qu'il importe, dans l'intérêt des sciences et des arts, de pouvoir livrer à la publicité.

Vous savez tous, et quelques-uns d'entre vous ont déjà pu s'en convaincre par eux-mêmes, qu'après quinze ans de recherches persévérantes et dispendieuses, M. Daguerre est parvenu à fixer les images de la chambre obscure et à créer ainsi, en quatre ou cinq minutes, par la puissance de la lumière, des dessins où les objets conservent mathématiquement leurs formes jusque dans leurs plus petits détails, où les effets de la perspective linéaire, et la dégradation des tons provenant de la perspective aérienne, sont accusés avec une délicatesse inconnue jusqu'ici¹¹³.

D'une reproduction « presque mathématique¹¹⁴ », on passe ici à une conservation mathématique de la forme des objets jusque dans leurs plus petits détails. Duchâtel poursuit, et une fois de plus les

¹¹³ Tannegui Duchâtel, *Exposé des motifs et projet de loi...*, présentés par M. le Ministre de l'Intérieur. Séance du 15 juin 1839, in Dominique-François Arago, *Rapport sur le daguerréotype*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995, pp. 13-14.

¹¹⁴ CRAS, *op. cit.*, p. 6.

applications artistiques du daguerréotype sont exposées de manière beaucoup plus concrète que les applications scientifiques :

Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'utilité d'une semblable invention. On comprend quelles ressources, quelles facilités toutes nouvelles elle doit offrir pour l'étude des sciences ; et quant aux arts, les services qu'elle peut rendre ne sauraient se calculer.

Il y aura pour les dessinateurs et pour les peintres, mêmes les plus habiles, un sujet constant d'observations dans ces reproductions si parfaites de la nature. D'un autre côté ce procédé leur offrira un moyen prompt et facile de former des collections d'études qu'ils ne pourraient se procurer, en les faisant eux-mêmes, qu'avec beaucoup de temps et de peine, et d'une manière bien moins parfaite.

L'art du graveur, appelé à multiplier, en les reproduisant, ces images calquées sur la nature elle-même, prendra un nouveau degré d'importance et d'intérêt.

Enfin, pour le voyageur, pour l'archéologue, aussi bien que pour le naturaliste, l'appareil de M. Daguerre deviendra d'un usage continuel et indispensable. Il leur permettra de fixer leurs souvenirs sans recourir à la main d'un étranger. Chaque auteur désormais composera la partie géographique de ses ouvrages : en s'arrêtant quelques instants devant le monument le plus compliqué, devant le site le plus étendu, il en obtiendra sur-le-champ un véritable fac-similé¹¹⁵.

Une hiérarchie s'affirme : le daguerréotype au service de l'art et utile pour les sciences. Mais, si l'établissement du daguerréotype comme document de référence, *fac-similé*, est clair, les applications scientifiques sont toujours aussi absentes. Pourtant sur ces seuls motifs, combinés à l'inutilité d'un brevet, le ministre de l'Intérieur en conclut à la nécessité d'une acquisition par l'État afin « de mettre la société en possession de la découverte dont elle demande à jouir

¹¹⁵ Tannegui Duchâtel, *op. cit.*, p. 14.

dans un intérêt général, sauf à donner aux auteurs de cette découverte de prix ou plutôt la récompense de leur invention¹¹⁶. »

On comprendra l'écart qui sépare ces prospections théoriques de la théorie des applications à laquelle procède Arago dans son rapport à la Chambre des députés déposé le 3 juillet.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

C. Vers la divulgation

Pris en charge par François Arago, le daguerréotype s'engage vers une divulgation qui laisse de côté les solutions précédemment envisagées comme les brevets et les souscriptions. Ainsi abstrait de la logique commerciale, le daguerréotype trouve par la voix d'Arago les caractères essentiels de son utilité. Dans ce processus, et cela dès la séance orale du 7 janvier, la "cause" artistique du daguerréotype plaidée par Arago semble entendue : si l'édiction du programme pour la valorisation de l'invention a une triple destination – Académie des sciences, Chambres des députés et des pairs, public –, elle s'appuie largement sur la présumée valeur artistique de ses qualités iconiques. Certifiée par le peintre d'histoire Paul Delaroche, cette valeur artistique est ainsi validée sans que l'avis de l'Académie des beaux-arts ne soit convoqué. Un manque d'autorité manifeste de la part de l'Académie des beaux-arts qui brillera par son absence jusqu'au 19 août, alors qu'Arago divulgue le secret du daguerréotype devant l'Académie des sciences.

1. Le rapport du 3 juillet 1839

Le 17 juin, Daguerre est nommé officier de la Légion d'honneur. Le 18, une commission présidée par Arago est votée par la Chambre de députés pour l'examen de l'invention. Cette commission rend son rapport à la Chambre le 3 juillet. Le 7 juillet, plusieurs daguerréotypes sont exposés à la Chambre qui se prononce le 9 juillet par 237 voix pour et 3 voix contre. Votée par les députés,

la loi, entérinée par la Chambre des pairs à la majorité le 2 août, prévoit qu'en échange du secret du daguerréotype, il sera accordé aux deux associés une rente viagère de 4 000 francs, assortie d'un complément de 2 000 francs à Daguerre pour le secret du Diorama. Le rapport d'Arago à la Chambre des députés devant soutenir cette loi n'a pas été lu en séance. Il fut réceptionné le 3 juillet, puis imprimé et distribué aux députés qui jugèrent le 7 juillet¹¹⁷.

a. La valorisation d'Arago

L'objectif du rapport rédigé par François Arago au nom de la commission¹¹⁸ est, au-delà d'une simple approbation du projet de loi du ministre de l'Intérieur, de justifier la récompense nationale octroyée par la Chambre. Le but, avoué par Arago lui-même, est de

¹¹⁷ Par défaut, ce rapport se confond avec le discours prononcé par Arago à l'Académie le 19 août pour la divulgation. En effet, c'est le texte de ce rapport que l'on retrouve imprimé dans les *Comptes-rendus de l'Académie des sciences* : il semble que jusqu'au dernier moment Daguerre devait faire une démonstration du procédé, mais que, gagné par un violent mal de gorge et une soudaine timidité, l'inventeur céda la parole au secrétaire perpétuel qui se retrouva alors dans l'obligation de faire « une simple communication verbale sur des sujets aussi délicats » [CRAS, 1839, t. 9, p. 250] et de révéler lui-même le secret. Le rédacteur des *Comptes-rendus* justifie ainsi le choix de la reproduction du rapport de la Chambre : « En l'absence de tout guide pour retrouver non seulement les expressions dont le secrétaire de l'Académie s'est servi, mais encore l'ordre de ses développements, nous avons cru, après quelque hésitation, devoir reproduire les principaux passages du rapport écrit que M. Arago présenta à la Chambre des députés, en expliquant aujourd'hui dans des notes ce qui, devant la Chambre, devait rester secret » [CRAS, 1839, t. 9, p. 250]. Pourtant, il y a bien une différence essentielle entre les deux textes, l'un imprimé dont nous avons la trace, et l'autre oral dont les points cruciaux, essentiellement techniques, apparaissent en notes du texte imprimé par les *Comptes-rendus de l'Académie des sciences* : le premier a pour but de convaincre les députés de voter la loi Daguerre à une majorité écrasante en démontrant la véritable utilité du daguerréotype ; le second aura été avant tout l'exposition parfois rébarbative des différentes opérations techniques nécessaires à la pratique du daguerréotype. Ce dernier exposé ne bénéficie donc que peu de l'opération de valorisation du premier, le vote des deux Chambres ayant d'ores et déjà approuvé le rachat par l'État.

¹¹⁸ La commission désignée par la Chambre des députés le 18 juin se compose, outre François Arago, de Charles-Guillaume Étienne (1877-1845), député de 1827 à 1839, journaliste, dramaturge, vice-président de la Chambre, chargé de rédiger les adresses au roi ; Louis-Constant-Jacques Carl (1802-1853), député de 1837 à 1842 ; Jean Vatout (1871-1848), député de 1831 à 1848, bibliothécaire de Louis-Philippe, président du conseil des Monuments publics et historiques (1839) ; le comte de Beaumont, député de 1839 à 1848 ; Jacques-Simon Tournouër (1794-1867), député en 1839, maître des Requêtes au Conseil d'État ; François-Marie Delessert (1794-1867), député de 1831 à 1848, président de la Caisse d'épargne de Paris ; Mathieu-Louis-Désiré Combarel de Leyval, député de 1839 à 1848 ; et Louis-Ludovic Vitet (1802-1873), député de 1834 à 1848, nommé à l'Académie des inscriptions en 1829 et Inspecteur général des Monuments historiques en 1830.

ne pas encourager ce genre de procédure, engagée à titre exceptionnel compte tenu du caractère particulier de l'invention de Daguerre :

Soumettre à un examen minutieux et sévère l'œuvre du génie sur laquelle nous devons aujourd'hui statuer, ce sera décourager les médiocrités ambitieuses qui, elles aussi, aspireraient à jeter dans cette enceinte leurs productions vulgaires et sans avenir ; ce sera prouver que vous entendez placer dans une région très élevée les récompenses qui pourront vous être demandées au nom de la gloire nationale ; que vous ne consentirez jamais à les en faire descendre, à ternir leur éclat en les prodiguant¹¹⁹.

Ainsi exposé, l'objectif du rapport doit établir en quatre points énumérés la valeur du daguerréotype :

Ce peu de mots fera comprendre à la Chambre comment nous avons été conduits à examiner :

Si le procédé de M. Daguerre est incontestablement une invention ;

Si cette invention rendra à l'archéologie et aux beaux-arts des services de quelque valeur ;

Si elle pourra devenir usuelle ;

Enfin, si l'on doit espérer que les sciences en tireront parti¹²⁰.

Pour répondre à cette quadruple interrogation, Arago construit son discours en vue de faire du daguerréotype une innovation universelle et positiviste dans une alliance concertée des institutions scientifiques et des volontés politiques. L'exemple canonique de ce genre d'entreprise est encore dans toutes les mémoires, et dans celle d'Arago en particulier : l'établissement du système métrique décimal

¹¹⁹ Dominique-François Arago, *Rapport sur le daguerréotype*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995, p. 26.

¹²⁰ *Ibid.*

entamé à l'aube de la Révolution et qui deviendra la norme obligatoire à partir du 1^{er} janvier 1840.

L'établissement de la mesure du mètre étalon répond très exactement à l'idée d'une science appliquée née dans un XVIII^e siècle obsédé par la mesure. Alors que le XVII^e siècle fabrique des instruments pour voir, le siècle des Lumières fabrique des instruments pour mesurer : cette « métromania » tend à faire de la mesure un instrument de connaissance. Les opérations de mesure sont alors non seulement intensifiées, mais encore elles se voient appliquées à de multiples domaines épistémologiques, pratiques et sociaux : on tente de mesurer le temps, le méridien terrestre, l'altitude des montagnes, les variations climatiques, l'électricité, le magnétisme, la contraction des muscles, la gestion des forêts, les populations, les maladies mentales, etc. Apparaissent ainsi de nombreux instruments spécifiques comme le chronomètre, le thermomètre, le pyromètre, le baromètre, l'aréomètre, l'électromètre, le gazomètre ou le calorimètre, tous instruments qui doivent alors constituer l'équipement d'un laboratoire de physique ou de chimie. Et si le XVIII^e siècle a été le siècle de l'instrument de mesure, le XIX^e siècle aura été celui de la rationalisation de la mesure : de nombreux travaux portent non seulement sur la fiabilité des instruments de mesure, mais également sur la correction des erreurs constantes de mesurage. Ainsi, en 1806, le premier mémoire que le jeune François Arago dépose à l'Académie des sciences en commun avec Jean-Baptiste Biot, tente de démontrer que la lumière se meut à la même vitesse, quel que soit le corps dont elle émane, ces quelques

différences n'altérant pas l'exactitude des observations. Mais entre XVIII^e siècle et XIX^e siècle, entre scientifique et politique, entre « métromania » et rationalité scientifique, la mesure de la méridienne qui doit donner naissance au mètre étalon reste le symbole de la jeunesse d'une science moderne et qui marquera l'esprit d'Arago¹²¹.

Confrontée à la multiplicité des unités de mesure différentes ayant cours sur l'ensemble du sol de France – on en compte plus de 2 000 – la jeune République décide, conformément à l'article premier de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, d'établir une unité de mesure unique, universelle et inédite devant consacrer l'unité du territoire. Afin qu'elle ne puisse être contestée, cette mesure aura pour unité réelle la nature elle-même, à savoir la Terre dont la dix millionième partie du quart de méridien donnera naissance au mètre, unité usuelle. Toute la difficulté consiste dans l'exactitude de l'établissement de l'unité réelle, tâche qui reviendra à deux astronomes, Pierre Méchain et Jean-Baptiste Delambre, qui procéderont à la mesure de la Méridienne entre Dunkerque et Barcelone. Méchain, en charge de la partie sud, meurt en 1807 sans avoir pu prolonger son calcul, comme il le prévoyait, jusqu'aux Baléares. Cette opération sera finalement achevée par un jeune savant du Bureau des longitudes, François Arago lui-même, qui seconde alors dans sa tâche le physicien Jean-Baptiste Biot. Acte fondateur pour Arago, ce service rendu à la nation lui valut un siège à l'Académie des sciences à l'âge de vingt-trois ans. La carrière

¹²¹ À ce sujet, voir : Bernadette Bensaude-Vincent, « Mesure et rationalité scientifique », in *Mesures et Démesures*, Paris, Cité des Sciences et de l'Industrie, cat. exp., 1995, pp. 11-25 ; Marie-Françoise Jozeau, « La mesure de la terre au XIX^e siècle. Nouveaux instruments, nouvelles méthodes », in *La Mesure. Instruments et philosophie*, sous la direction de Jean-Claude Baume, Champ Vallon, Paris, 1994, pp. 95-106 ; Alain Boyer, « De la juste mesure », *ibid.*, pp. 186-196.

scientifique d'Arago naît très exactement sous le signe du culte de la précision de la mesure : « Au cahier de doléances demandant l'uniformisation des poids et mesures, la Commission a répondu par l'universalité. Aussi universel que les droits de l'homme, le mètre doit en quelque sorte transcender les frontières et les siècles. Cette universalité n'est possible, n'est constructible que dans un monde repensé par la science mécanique, un monde machine, où l'espace a été disqualifié et le temps mesuré par le mouvement (du pendule)¹²². » Mesure naturelle, universelle et démocratique, engendrée par l'accord des connaissances scientifiques et du pouvoir politique, s'établissant contre le local et l'éphémère, le mètre est la mesure par excellence, parangon de l'exactitude¹²³.

b. Le daguerréotype comme instrument de mesure

Pourquoi, dans ces conditions, faire du daguerréotype un instrument de mesure ? Parce que l'idée de la mesure justifie la prise en charge du daguerréotype par l'Académie des sciences, comme instrument de physique appliquée et parce que, comme l'écrivait Jean-Baptiste Biot dans la préface à la partie mathématique du *Traité de physique*, « La physique est l'étude non pas des choses mais des mesures » : « Mesurer et peser, voilà les deux grands secrets de la chimie et de la physique¹²⁴. » Parce que, essentiellement, la mesure n'est pas une fin en soi, pas plus que son exactitude : la mesure est un instrument au service de la connaissance et donc au service de la vérité. Cette connaissance et cette vérité étant proportionnelles à la

¹²² Bernadette Bensaude-Vincent, *op. cit.*, p. 15.

¹²³ Voir à ce sujet : Denis Guedj, *Le Mètre du monde*, Paris, Seuil, 2000, et Maurice Daumas, *François Arago. La jeunesse de la science*, Paris, Belin, 1987.

¹²⁴ Cité par Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1987, p. 55.

précision de la mesure garantie par le modèle naturel¹²⁵ : « La précision emporte tout, elle donne à la certitude un caractère si solide que la connaissance nous semble vraiment concrète et utile ; elle nous donne l'illusion de toucher le réel. Voulez-vous croire au réel, mesurez-le. On pourrait donc énoncer à la base de la physique moderne ce double postulat métaphysique : ce qu'on mesure existe et on le connaît dans la proportion où la mesure est précise¹²⁶. » Tel doit être, contrairement aux présentations de Daguerre en 1838 et de Duchâtel en 1839, le daguerréotype : la production de l'image daguerrienne ne doit pas apparaître comme une fin en soi mais comme un besoin ; une démarche scientifique, mais aussi utilitaire et économique. Arago, en quatre points, présente donc le procédé de Daguerre comme un système de mesure dans lequel l'appareil de prise de vue devient l'instrument de mesure d'une unité réelle, le visible, et l'image, l'unité de mesure usuelle du visible, dont l'exactitude – certifiée par son caractère *a-technique* et son intérêt artistique – garantit l'utilité scientifique.

Le rapport à la Chambre du 3 juillet 1839 vise essentiellement à opérer la valorisation du procédé de Daguerre autour de la notion d'utilité. Pour répondre à la première des quatre questions posées, Arago fait le récit de la mise au point du daguerréotype, depuis les expériences d'alchimie de Niépce. Les améliorations apportées par Daguerre sont mises en valeur pour leur originalité et leur caractère fondamental pour l'innovation. En prenant appui sur la description

¹²⁵ « A. Comte énumère quatre caractères généraux de l'esprit positif : réalité, utilité, certitude, précision. C'est peut-être le quatrième caractère qui, dans les phénomènes mesurés, entraîne tous les autres », in Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, op. cit., p. 52.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 52-53.

des résultats de la méthode de l'associé de Daguerre, Arago définit les mérites du daguerréotype : « En prenant la contre-partie de toutes ces imperfections, on aurait une énumération, à peu près complète, des mérites de la méthode que M. Daguerre a découverte à la suite d'un nombre immense d'essais minutieux, pénibles et dispendieux¹²⁷. » Mieux, le mérite essentiel de la méthode mise au point par Daguerre est sa précision extrême, son exactitude résultant de l'originalité du support utilisé – le plaqué d'argent – comparé aux méthodes sur papier :

Le papier imprégné de chlorure ou de nitrate d'argent fut, en effet la première substance dont M. Daguerre fit choix ; mais le manque de sensibilité, la confusion des images, le peu de certitude des résultats, les accidents qui résultaient souvent de l'opération destinée à transformer les clairs en noirs et les noirs en clairs, ne pouvaient manquer de décourager un si habile artiste. S'il eût persisté dans cette première voie, ses dessins photographiques figureraient peut-être dans les collections, à titre de produits d'une expérience de physique curieuse ; mais assurément la Chambre n'aurait pas à s'en occuper¹²⁸.

c. La mesure appliquée

Ne faisant que reprendre les exemples déjà utilisés oralement lors de la séance du 7 janvier, Arago inscrit le daguerréotype dans une logique d'amélioration du système des techniques de représentation soumises jusqu'alors et en dernière instance à la main de l'homme. Le daguerréotype est envisagé par Arago comme un nouveau standard – supérieur – en matière de rationalisation et

¹²⁷ Dominique-François Arago, *Rapport sur le daguerréotype*, op. cit., pp. 34-35.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 40.

surtout d'exactitude de la représentation. La valorisation de l'utilité du daguerréotype prend appui sur l'établissement de ce standard :

À l'inspection de plusieurs des tableaux qui passeront sous vos yeux, chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt ; chacun sera frappé de cette réflexion, que si la photographie avait été connue en 1798, nous aurions aujourd'hui des images fidèles d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs a privé à jamais le monde savant.

Pour copier les millions et millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l'institut d'Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues de hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs et de pure convention ; et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les œuvres des plus habiles peintres¹²⁹.

Dans une même logique, en s'appuyant sur l'origine mécanique du procédé, Arago va proposer le daguerréotype comme instrument de mesure du réel visible, instituant de fait l'idée que l'exactitude d'une telle mesure est possible. Par un tel outil, Arago fait alors glisser le monde de la figuration et de l'image de l'univers de l'« à-peu-près » à celui de la précision¹³⁰. L'image daguerrienne est ici envisagée comme un standard scientifique de figuration, une

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁰ « C'est à travers l'instrument de mesure que l'idée d'exactitude prend possession de ce monde, et que le monde de la précision en arrive à se substituer au monde de l'« à-peu-près » ». Alexandre Koyré, « Du monde de l'« à-peu-près » à l'univers de la précision », *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1971, p. 343.

nouvelle convention en terme de rationalisation – promptitude et exactitude – des techniques de représentation traditionnelles. Tous les exemples d'utilisations possibles de l'invention par Arago font donc intervenir le daguerréotype comme instrument de mesure scientifique, à commencer par l'utilité que pourront en tirer les archéologues :

Les images photographiques, étant soumises dans leur formation aux règles de la géométrie, permettront, à l'aide d'un petit nombre de données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées, les plus inaccessibles des édifices¹³¹.

Le daguerréotype applique à la mesure du visible l'axiome galiléen : « Le livre de la nature est écrit en caractères géométriques¹³². » Le visible mesuré avec précision est un élément de comparaison de référence : l'exactitude du daguerréotype comme document est un auxiliaire de la nature, et donc un outil d'étude. Tel est le propos traduit pour Arago par le peintre Paul Delaroche :

Dans une note rédigée à notre prière, ce peintre célèbre déclare que les procédés de M. Daguerre « portent si loin certaines conditions essentielles de l'art, qu'ils deviendront pour les peintres, mêmes les plus habiles, un sujet d'observation et d'études ». Ce qui le frappe dans les dessins photographiques, c'est que le fini d'un « précieux inimaginable ne trouble en rien la tranquillité des masses, ne nuit en aucune manière à l'effet général ». « La correction des lignes, » dit ailleurs M. Delaroche, « la précision des formes est aussi complète que possible dans les dessins de M. Daguerre, et l'on y reconnaît en même temps un modelé large, énergique, et un ensemble aussi riche de ton que d'effet [...]. Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt

¹³¹ Dominique-François Arago, *Rapport sur le daguerréotype*, *op. cit.*, p. 38.

¹³² Cité par Alexandre Koyré, « Une expérience de mesure », *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1973, p. 291.

de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps, de peine et d'une manière bien moins parfaite, et quel que fût d'ailleurs son talent. » Après avoir combattu par d'excellents arguments les opinions de ceux qui se sont imaginés que la photographie nuirait à nos artistes et surtout à nos habiles graveurs, M. Delaroche termine sa note par cette réflexion : « En résumé, l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts¹³³. »

Cette utilisation fort célèbre du jugement de Delaroche par Arago est généralement présentée comme une justification visant à rassurer la congrégation des artistes par le témoignage d'un de leurs pairs¹³⁴. Pourtant, plus qu'une justification qu'Arago résume en une demi-phrase, le témoignage de Delaroche tend une fois de plus, mais de manière plus institutionnelle que le 7 janvier, à définir la perfection du système, condition de son utilité, par un homme de l'art. Delaroche intervient ici en qualité d'expert de la représentation,

¹³³ Dominique-François Arago, *op. cit.*, p. 39. L'intégralité de la *note sur le daguerréotype* de Paul Delaroche à Arago a été retranscrite d'après l'original manuscrit par Gabriel Cromer dans le *Bulletin* de la Société française de photographie, 1930, avril, n°4, pp. 114-118 (en italique, les passages cités par Arago) :

« *Le procédé de M. Daguerre* prouve par ses résultats qu'il satisfait complètement à toutes les exigences de l'Art et qu'il porte si loin la perfection de certaines de ses conditions essentielles qu'il deviendra pour les peintres même les plus habiles, un sujet d'observation et d'études. Les dessins obtenus par ce moyen sont remarquables en même temps par la perfection des détails que par la richesse et l'harmonie de l'ensemble. La nature y est reproduite non seulement avec vérité mais encore avec art. *La correction des lignes, la précision des formes y est aussi complète que possible et l'on y trouve en même temps un modelé large, énergique, et un ensemble aussi riche de ton que d'effet.* Les règles de la perspective aérienne y sont aussi scrupuleusement observées que celles de la perspective linéaire. La couleur y est traduite avec tant de vérité qu'on oublie son absence. *Le peintre trouvera donc dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps et de peine et d'une manière bien moins parfaite quel que fût d'ailleurs son talent.* Lorsque ce moyen sera connu il ne sera plus permis de publier des vues inexactes, car il sera bien facile alors d'obtenir en quelques instants l'image la plus précise d'un endroit quelconque. Le graveur non seulement n'aura rien à redouter de l'emploi de ce procédé, mais encore il arrivera à en multiplier les résultats par le moyen de son art. Les études qu'il aura à graver seront pour lui du plus grand intérêt. Il verra avec quel art la nature y est rendue, la couleur est interprétée. Il admirera sans doute comment *le fini d'un précieux inimaginable ne trouble en rien la tranquillité des masses et ne nuit en aucune manière à l'effet général.* En résumé *l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts.* »

¹³⁴ Voir par exemple Bates et Isabel Barrett Lowry, *op. cit.*, p. 135 : « Arago also probably foresaw the potential negative reaction by artists and tried to forestall it by consulting the academic painter Paul Delaroche. »

devant certifier l'exactitude et la perfection de l'invention : fini d'un précieux inimaginable, tranquillité des masses, effet général, correction des lignes, précision des formes, modelé large et énergique, ensemble aussi riche de tons que d'effets : une analyse qui apparaît encore plus clairement dans les passages de la note de Delaroche qu'Arago n'a pas repris dans son rapport : « Les dessins obtenus par ce moyen sont remarquables en même temps par la perfection des détails que par la richesse et l'harmonie de l'ensemble. La nature y est reproduite non seulement avec vérité mais avec art¹³⁵. » Si le daguerréotype peut donner des leçons aux artistes, c'est précisément que par son exactitude il est un instrument de mesure qualitatif du réel visible. En lui se confondent le langage de l'art et de la vérité : en d'autres termes, une source d'étude et donc un service rendu aux artistes.

Ayant démontré la nouveauté du daguerréotype, son intérêt pour l'artiste et ayant certifié la simplicité de l'instrument¹³⁶, Arago doit définir « la large carrière de recherches que les procédés photographiques viennent d'ouvrir aux physiciens¹³⁷. »

Innovation scientifique incontestable pour Arago, le réactif inventé par Daguerre est le plus sensible que l'on ait pu trouver jusqu'alors pour étudier la lumière. Et, reprenant son argumentation du cours de 1836, Arago la tourner cette fois à l'avantage du

¹³⁵ Cf. Paul Delaroche, *Note sur le daguerréotype*, *op. cit.*

¹³⁶ « Le Daguerréotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde. Il ne suppose aucune connaissance du dessin, il n'exige aucune dextérité manuelle. En se conformant, de point en point, à certaines prescriptions très simples et très peu nombreuses, il n'est personne qui ne doive réussir aussi certainement et aussi bien que M. Daguerre lui-même », Dominique-François Arago, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 42-43.

daguerréotype : « Jamais les rayons de la Lune, nous ne disons pas à l'état naturel, mais condensés au foyer de la plus large lentille, *au foyer du plus large miroir réfléchissant, n'avaient produit d'effet physique perceptible*. Les lames plaquées de M. Daguerre blanchissent au contraire à tel point, sous l'action de ces mêmes rayons et des opérations qui lui succèdent, qu'il est permis d'espérer qu'on pourra faire des cartes photographiques de notre satellite¹³⁸. » Par voie de conséquence, exactitude et promptitude font du daguerréotype un outil d'enregistrement et de comparaison des diverses qualités du visible et de l'invisible, littéralement un instrument de mesure pour le scientifique :

Une branche importante des sciences, celle qui traite de l'intensité de la lumière, la *photométrie*, a fait jusqu'ici peu de progrès. Le physicien arrive assez bien à déterminer les intensités comparatives de deux lumières voisines l'une de l'autre et qu'il aperçoit simultanément ; mais on n'a que des moyens imparfaits d'effectuer cette comparaison quand les conditions de simultanéité n'existent pas ; quand il faut opérer sur une lumière visible à présent et une lumière qui ne sera visible qu'après et lorsque la première aura disparu. [...] N'hésitons pas à le dire, les réactifs découverts par M. Daguerre hâteront les progrès d'une des sciences qui honore le plus l'esprit humain. Avec leur secours, le physicien pourra procéder désormais par voie d'intensités absolues : il comparera les lumières par leurs effets¹³⁹.

Opérant par voie de conjecture et comptant sur l'imprévu, Arago dessine quelques exemples de l'utilité probable de l'outil dans divers domaines :

¹³⁸ *Ibid.*, p. 43. Nous soulignons.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 44.

Nous pourrions, par exemple, parler de quelques idées qu'on a eues sur les moyens d'investigation que le topographe pourra emprunter à la photographie ; mais nous irons plus droit au but, en consignait ici une observation singulière dont M. Daguerre nous entretenait hier : suivant lui, les heures du matin et les heures du soir également éloignées de midi et correspondant, dès lors, à de semblables hauteurs du soleil au-dessus de l'horizon, ne sont pas, cependant, également favorables à la production des images photographiques¹⁴⁰.

Retranscrites en temps d'exposition, ces observations font alors du daguerréotype un instrument de mesure non plus seulement qualitatif, mais aussi quantitatif, rejoignant les instruments quotidiens du scientifique :

Ainsi, dans toutes les saisons de l'année, et par des circonstances en apparence exactement semblables, l'image se forme un peu plus promptement à sept heures du matin, par exemple, qu'à cinq heures de l'après-midi ; à huit heures qu'à quatre heures, à neuf heures qu'à trois heures. Supposons ce résultat vérifié, et le météorologiste aura un élément de plus à consigner dans ses tableaux ; et aux observations anciennes de l'état du thermomètre, du baromètre, de l'hygromètre et de la diaphanéité de l'air, il devra ajouter un élément que les premiers instruments n'accusent pas, il faudra tenir compte d'une absorption particulière, qui peut ne pas être sans influence sur beaucoup d'autres phénomènes, sur ceux mêmes qui sont du ressort de la physiologie et de la médecine¹⁴¹.

2. Une divulgation sans l'Académie des beaux-arts

Valorisé par son utilité, inégalé dans sa perfection, le daguerréotype se voit plébiscité par la Chambre des députés, puis

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

quelques jours plus tard par la Chambre des pairs, après examen de la question par Gay-Lussac. Reste enfin à divulguer le secret attendu depuis plus de huit mois. C'est le ministre de l'Intérieur, Tannegui Duchâtel, qui lance alors l'opération en s'adressant au secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences dans une correspondance lue en séance le 12 août :

Monsieur et cher collègue, la loi qui accorde une récompense nationale à M. Daguerre ayant reçu la sanction du Roi, il me reste à publier sa découverte. J'ai pensé que le moyen le meilleur et le plus convenable était de la communiquer à l'Académie des sciences. Je vous prie de me faire savoir si elle pourra recevoir cette communication dans la séance de lundi prochain, à laquelle pourront être invités MM. les Membres de l'Académie des beaux-arts¹⁴².

Souvent présentée comme une séance commune des Académies des sciences et des beaux-arts réunies¹⁴³, la divulgation du secret du daguerréotype le 19 août 1839 ne se fit en réalité que lors d'une séance ordinaire de l'Académie des sciences à laquelle les membres de l'Académie des beaux-arts ne furent invités à assister que l'avant-veille¹⁴⁴. En l'absence d'une retranscription fidèle de cette séance,

¹⁴² CRAS, t. 9, 1839, p. 227.

¹⁴³ Voir par exemple Alison et Helmut Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, op. cit.*, p. 98 : « The eyes of the whole world were focused on Paris, and, in order to give the publication the distinguished setting that national pride demanded, the Minister of the Interior suggested to the Secretary of the Académie des Sciences (Arago) that the communication be made *urbi et orbi* at the public joint meeting of the Académies des Sciences and des Beaux-Arts at the Institut of France on Monday, 19 August. »

¹⁴⁴ Dans les procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts, à la date du 17 août : « M. Arago, Secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, écrit au Secrétaire perpétuel que le procédé de M. Daguerre pour fixer les images de la chambre obscure devant être dévoilé dans la prochaine séance de l'Académie des sciences, M. le Ministre de l'Intérieur a témoigné le désir que MM. les membres de l'Académie des Beaux-Arts en fussent informés, et il ajoute que l'académie des Sciences serait flattée de les voir assister à cette réunion. », PV de l'Académie Royale des Beaux-Arts 1839 (2E9). L'Académie Royale des Beaux-Arts est alors composée des 5 sections suivantes : 1^{re} section. *Peinture* : Messieurs Garnier, Hersent, Bidault, Ingres, Vernet (Horace), Heim, Granet, Blondel, De La Roche (Paul), Drolling, Abel Pujol, Picot, Schnetz, Couder ; 2^e section. *Sculpture* : Bon Bosio, Cortot, David, Pradier, Ramey, Nanteuil, Petitot, Dumont ; 3^e section. *Architecture* : Fontaine, Huyot, Vaudoyer, Debret, Lebas, Achille Leclère, Guenepin, Huvé ; 4^e section. *Gravure* : Bon Desnoyers (A.), Galle, Tardieu, Bichomme ; 5^e section.

annoncée comme historique, dans les *Comptes-rendus de l'Académie des sciences*, il faut se référer aux nombreuses descriptions parues dans la presse avant la publication du rapport à la Chambre par l'Académie une semaine plus tard¹⁴⁵. Annoncée dans de nombreux journaux, cette séance bénéficia d'une couverture exceptionnelle révélant une attente fébrile du secret de l'invention de Daguerre. Au-delà des contextualisations anecdotiques décrivant la foule se pressant aux portes de l'Institut avec deux heures d'avance, ces comptes-rendus permettent de reconstituer le déroulement de la séance, de vérifier ce qui y fut réellement dit par Arago, en comparaison avec le rapport à la Chambre, et de discerner ce qui de la valorisation à l'attention des députés sera utilisé face au public.

« Il est inutile de parler du vaste concours de savants et d'artistes que l'annonce de la publication des procédés de M. Daguerre avait attiré au palais de l'Institut. L'Académie des beaux-arts, ou au moins toute sa section de peinture, était venue en masse pour contempler de plus près la nouvelle merveille artistique et cette étrange concurrence que le pinceau de la lumière même, pourvu d'une si merveilleuse délicatesse, semble vouloir opposer aux produits de l'école¹⁴⁶. » Il semble en effet que plusieurs membres de

Composition musicale : Chérubini, Berton, Auber, Halévy, Carafa ; Raoul Rochette, *Secrétaire perpétuel. Almanach Royal et National pour l'an MDCCCXXXIX, Présenté à sa Majesté et aux princes et princesses de la famille royale*, Paris, Chez A. Guyot et Scribe, 1839, p. 742.

¹⁴⁵ Comme leur titre l'annonce, *Les Comptes-rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences* sont publiés avec une semaine de décalage : composés à partir des notes manuscrites des scientifiques intervenant en séance le lundi, les *Comptes-rendus* sont un tour de force éditorial mené par le secrétaire perpétuel assisté du secrétaire de rédaction, alors Jacques Roulin, en collaboration avec les éditions parisiennes Gauthier-Villars. Après deux relectures, les *CRAS* sont disponibles à l'Académie le samedi suivant. Pour la séance du 19 août, son compte-rendu, qui reprend le rapport d'Arago à la Chambre du 3 juillet, agrémenté de notes sur la procédure du daguerréotype, ne fut donc disponible pour le public et les journalistes que le 24 août suivant.

Voir Pierre Gauja, *op. cit.*, p. 98, ainsi que Maurice Crosland, *Science Under Control. The French Academy of Sciences. 1795-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 290.

¹⁴⁶ X, « Académie des sciences. Séance du 19 août », *Le Courrier français*, 21 août 1839.

l'Académie des beaux-arts aient répondu à l'invitation de Duchâtel, transmise par Arago : dans la *Gazette de France*, on signale la présence remarquable d'Horace Vernet¹⁴⁷, alors que *La Quotidienne* donne une liste plus complète : « L'empressement des notabilités des diverses classes de l'Institut n'était pas moins grand ; outre les membres de l'Académie des sciences qui siégeaient là au complet, on remarquait les célébrités de l'Académie des Beaux-Arts, MM. Bosio, Horace Vernet, Pradier, Picot, Schnetz, Raoul Rochette, secrétaire perpétuel, et des savants anglais, allemands, américains, suédois¹⁴⁸. »

Décevant l'attente générale, le "faux-bond" de Daguerre, qui aurait dû opérer en direct, contraint donc Arago à composer une intervention décrivant le procédé. Comme le remarque avec perspicacité Jules Janin dans *L'Artiste* : « Cette fois encore, l'inventeur du Daguérotypage [sic] s'est placé à l'ombre savante et bienveillante de M. Arago qui, dans toute cette affaire, lui a servi de tuteur et de parrain. Nous nous attendions, poursuit Janin, à voir M. Daguerre, sa chambre obscure, sa planche de cuivre et tous les détails de cette fabrication, dont le soleil est l'agent principal ; nous avons vu M. Arago, qui est venu lire un rapport ; nous avons eu le *facundia præsens*, c'est-à-dire la description à la place de la démonstration¹⁴⁹. » Le long article rédigé par Alfred Donné dans le

¹⁴⁷ « Des membres de l'Académie des Beaux-Arts, et entre autres M. Horace Vernet, s'étaient empressés de se rendre à l'invitation qui leur avait été faite », J. G., « Académie des sciences. Séance du 19 août », *Gazette de France*, 21 août 1839.

¹⁴⁸ *La Quotidienne*, 21 août 1839.

¹⁴⁹ Jules Janin, « Beaux-arts. La Description du daguerréotype », *L'Artiste*, 2^e série, tome 3, 17^e livraison, 25 août 1839, p. 277.

Journal des Débats du 20 août¹⁵⁰ donne sans doute une bonne relation du déroulement d'une séance, qui d'après le chroniqueur scientifique du *Siècle*, ne fut que l'exposition « longue et laborieuse [...] des matériaux isolés de l'édifice, pris sèchement un à un, de manipulations de laboratoire, de procédés subtils, insolites, inimaginables et qu'il faut observer de point en point, si l'on ne veut pas s'y perdre¹⁵¹. » Si l'on suit Alfred Donné, Arago aurait débuté par une lecture de son rapport à la Chambre décrivant « les principaux points de la science relativement à l'action chimique de la lumière sur diverses substances¹⁵² », suivi d'une description de la chambre noire inventée par J. B. Porta. Puis il poursuivit par un historique des travaux de Nicéphore Niépce et des améliorations décisives apportées par Daguerre à l'héliographie pour aboutir au daguerréotype, un historique qui reprend la chronologie du rapport à la Chambre. À partir de là, Arago passe à la description orale, technique et rébarbative pour certains, des différentes manipulations et opérations nécessaires à la réalisation d'un daguerréotype. Ainsi, pour le public, point de témoignage de Paul Delaroche, point de campagne d'Égypte ou d'application du daguerréotype au relevé des bâtiments. Tout au plus Arago tente-t-il, à la suite de cette exposition, d'évoquer les améliorations à apporter au daguerréotype, comme la reproduction des couleurs et son application au portrait. En revanche, le secrétaire perpétuel évoquera en fin de discours

¹⁵⁰ *Le National*, sans doute trop proche d'Arago politiquement, ne fait, lui, que reprendre *textu* le rapport du 3 juillet : cf. D. et Jph. G., « Académie des sciences. Séance du 19 août. Le Daguerrotypage », *Le National*, 20 août 1839, pp. 1-3.

¹⁵¹ Ph. B., « Académie des sciences. Séance du 19 août », *Le Siècle*, 21 août 1839, p. 4.

¹⁵² Alfred Donné, « Académie des sciences. Séance du 19 août. Exposition du Daguerrotypage [sic] », *Journal des Débats*, 20 août 1839, p. 1.

l'utilité du daguerréotype comme instrument de mesure pour la science¹⁵³. La description du daguerréotype se conclura après « une heure trois quarts » d'une « improvisation animée¹⁵⁴ » par les « applaudissements de l'auditoire » et les félicitations du président Chevreul¹⁵⁵.

De toutes les séances que l'Académie des sciences consacre aux questions photographiques¹⁵⁶, la description du daguerréotype le 19 août est sans doute la plus “technique” et celle au cours de laquelle il a été le moins question des images en elles-mêmes et de leurs qualités iconiques. Ainsi, après plus de huit mois d'actualité institutionnelle et législative, de réclamations de priorité et de propriété, de convocations des témoignages des personnalités politiques, scientifiques et artistiques les plus éminentes, l'Académie des beaux-arts, invitée cordialement à assister à cette séance, doit se sentir comme la cinquième roue du carrosse institutionnel. Elle tente pourtant de réagir le 24 août, cinq jours après la divulgation :

M. Garnier lit une proposition tendant à faire connaître à M. le Ministre de l'Intérieur que l'Académie, qui, sur son invitation, transmise par M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, s'était rendue à la séance de cette Académie, pour assister à la révélation et à l'exposition du procédé de M. Daguerre, désirait être mise en demeure

¹⁵³ « M. Daguerre s'est assuré que le soleil n'agit pas également bien à toutes les heures du jour, même en prenant les instants où sa hauteur est la même au-dessus de l'horizon ; [...] on voit par là que le Daguerrotype [*sic*] devient un instrument d'une sensibilité exquise pour mesurer les intensités diverses de la lumière. », Alfred Donné, *op. cit.*, p. 3. Cette prospective de la part d'Arago venant en fin de séance, peu d'articles insistent sur ce point par peur de lasser encore un peu plus les lecteurs : voir Jules Pelletan, « Variété. Le daguerréotype », *La Presse*, 24 août 1839, p. 4 : « Il nous serait impossible d'entrer dans toutes les applications purement physiques que le Daguerrotype pourra recevoir. M. Arago en a indiquées quelques-unes qui seraient difficilement comprises par nos lecteurs, ce serait d'ailleurs abuser de leur patience et dépasser les limites qui nous sont prescrites dans un article de ce genre. »

¹⁵⁴ *Gazette de France*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁵ *Le National*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁶ Entre le 7 janvier et le 19 août 1839, l'Académie a consacré pas moins de quatorze séances aux questions photographiques inaugurées par l'annonce de l'invention de Daguerre.

d'apprécier ce procédé sous le rapport de l'art. Cette proposition donne lieu à une discussion, après laquelle l'Académie décide qu'elle passe à l'ordre du jour précédemment fixée¹⁵⁷.

Mais il est déjà trop tard, l'Académie des sciences a fait son office, la loi sur le daguerréotype a été votée et Daguerre peut maintenant en récolter les fruits. Répondant à de multiples demandes de démonstrations, ce dernier pratique lui-même en public au palais d'Orsay et au Conservatoire des arts et métiers durant le mois de septembre. Ce n'est qu'à la mi-octobre qu'il tente de réparer son erreur en invitant les membres de l'Académie à une démonstration spéciale. La réponse est sèche et marque le mépris que s'est attiré l'inventeur :

M. Daguerre, par une lettre adressée à M. le Président, invite l'Académie à lui faire l'honneur d'assister à une expérience de son procédé. Il lui sera répondu que cette expérience ayant été très multipliée, et ayant reçu toute la publicité possible, l'Académie n'a pas jugé qu'il y eût lieu pour elle, de s'y trouver en corps ; mais que ceux de ses membres, qui voudraient se procurer cette satisfaction, useraient de l'occasion qui leur est offerte¹⁵⁸.

3. La photographie à l'Académie des beaux-arts

Le refus de l'Académie des beaux-arts d'assister à une démonstration du daguerréotype s'explique également par le fait qu'entre-temps son dépit a rencontré celui d'un autre déçu du jeu

¹⁵⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale des Beaux-Arts*, 1839 (2E9), 24 août 1839. Cette démission de la part de l'Académie des beaux-arts peut aussi s'expliquer par le fait que, encore sous l'influence de Quatremère de Quincy, l'Académie n'a pas jugé bon de prêter attention, sans parler d'apporter sa caution, à une application soutenue par le gouvernement. À ce sujet, voir Albert Boime, *The Academy and french painting in the nineteenth century*, Londres, Phaidon, 1971.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 19 octobre 1839.

institutionnel et législatif de 1839. Le 21 septembre, on lit en séance la correspondance suivante :

M. Bayard, employé au ministère des Finances, écrit à l'Académie, pour obtenir la permission de lui soumettre des dessins *photographiques* obtenus sur *papier*, à l'aide de la chambre obscure, par un procédé qui lui est particulier. Ces dessins déjà montrés à plusieurs membres de l'Académie, leur ont semblé dignes de tout l'intérêt de la Compagnie. En conséquence il sera écrit à M. Bayard que l'Académie recevra avec plaisir communication de ses dessins, à la première séance qu'elle pourra consacrer à cet objet¹⁵⁹.

Hippolyte Bayard, effectivement fonctionnaire au ministère des Finances, après avoir eu vent de la découverte de Daguerre en janvier 1839, entreprend des essais photochimiques. Il obtient en quelques mois des résultats probants avec un procédé donnant naissance, au fond de la chambre noire, à une image directement positive et unique sur papier. Fort de ces résultats, il entre en contact au mois de mai avec Arago afin de solliciter, lui aussi, une aide de l'État. Arago, qui, à la suite des réclamations de Talbot en février 1839, ne souhaite pas multiplier la concurrence au procédé Daguerre, éconduira le fonctionnaire sans lui laisser aucun espoir sur une quelconque aide de la part de l'Académie des sciences pour la promotion de son procédé du positif direct¹⁶⁰. C'est ainsi que, par dépit, Bayard procède à cette demande d'audience à l'Académie des beaux-arts, qui aboutit à la séance du 21 septembre.

À l'Académie des beaux-arts, Hippolyte Bayard suivra toutes les étapes du processus institutionnel visant à évaluer son procédé du

¹⁵⁹ *Ibid.*, 21 septembre 1839.

¹⁶⁰ Voir à ce sujet, Jean-Claude Gautrand et Michel Frizot, *Hippolyte Bayard : naissance de la photographie*, Amiens, Trois Cailloux, 1986, pp. 21-29.

positif direct sous le rapport de l'art de manière tout à fait identique à ce qui a été entrepris pour l'évaluation du daguerréotype avant la révélation du secret : convocation de l'inventeur et examen des pièces en sa présence (26 octobre 1839), mise sur pied d'une commission, délibération, rédaction d'un rapport, lecture du rapport en séance (2 novembre 1839) et édition du rapport (au *Moniteur*, le 13 novembre 1839).

À cette occasion, c'est Raoul Rochette qui mènera les débats. Il remplace depuis juillet 1839 Quatremère de Quincy au poste prestigieux de secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Spécialiste de l'Antiquité classique, il cumule cette fonction avec celle de conservateur en chef du cabinet des antiques de la Bibliothèque royale. Il fut très lié à Alexandre von Humboldt que l'on retrouve dans la commission du daguerréotype. Aux côtés de Rochette sont nommés deux académiciens par section : Ramey et Petitot pour la sculpture, Debret et Gunenepin pour l'architecture, Desnoyers et Richomme pour la gravure, et enfin Picot et Schnetz pour la peinture. Ces derniers sont rentrés respectivement à l'Académie en 1836 et 1837.

Les conclusions de cette commission, consignées dans le rapport lu en séance le 2 novembre 1839 par Raoul Rochette¹⁶¹, sont à analyser en tenant compte de cette chronologie des faits. C'est-à-dire en tenant compte du triomphe du daguerréotype quelques semaines auparavant. Malgré toute la bonne volonté de l'Académie

¹⁶¹ *Rapport sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard*, Institut de France – Académie Royale des beaux-arts, Séance du samedi 2 novembre 1839, reproduit in Jean-Claude Gautrand et Michel Frizot, *op. cit.*, pp. 193-195. Les références au rapport de Raoul Rochette qui suivent renvoient à cette édition.

des beaux-arts pour se départir de ce modèle daguerrien qu'elle aurait tant souhaité s'approprier, le positif direct de Bayard, compte tenu de son état d'inachèvement, ne sera évalué par les membres de la commission qu'en le comparant systématiquement avec l'invention de Daguerre. En observant les images de Bayard, la commission garde constamment un œil sur la norme daguerrienne.

Et si en effet, comme on le trouve inscrit dans le rapport : « La demande faite par M. Bayard, que l'Académie voulût bien soumettre à un examen approfondi le résultat de ses travaux, ne pouvait donc manquer d'être accueillie avec un assentiment unanime¹⁶² », on ne peut s'empêcher de croire que cet assentiment unanime se teinte d'un sentiment de dépit unanime.

Alors qu'Arago avait eu l'avantage de devoir défendre un procédé achevé, le problème pour l'Académie des beaux-arts va être de pouvoir évaluer les qualités d'une méthode perfectible, produisant des images qui ressemblent alors à des ébauches, et dont la procédure, encore secrète, paraît longue et aux résultats incertains. Comment vanter les mérites d'un procédé photographique dont les défauts principaux sont la lenteur et le manque de définition alors que promptitude et exactitude étaient les deux paramètres essentiels de la valorisation du daguerréotype par Arago ?

C'est ainsi que pour la commission, les images de Bayard réunissent « *presque* toutes les conditions de la perfection, quant à la vérité perspective et à l'effet pittoresque¹⁶³ ». Car si l'avantage essentiel qu'elle puisse trouver au procédé de Bayard réside

¹⁶² *Ibid.*, p. 193.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 194.

principalement dans l'utilisation du papier, un support coutumier pour l'artiste, les principaux défauts du positif direct viennent précisément de l'utilisation du papier. En premier lieu, les images produites par Bayard sont de petite taille, ce qui nuit à leur utilisation à des fins documentaires, comme l'étude de l'antique, thème cher au cœur de Rochette :

On ne saurait se dissimuler que le papier sur lequel l'image est imprimée, étant d'une sensibilité moindre que la plaque métallique imprégnée d'iode, l'augmentation qu'on pourrait obtenir dans la dimension du dessin serait aux dépens de la netteté. Pour que l'exécution fût aussi satisfaisante et aussi prompte, en même temps que l'on voudrait produire une image plus grande, il faudrait que l'on pût ajouter dans la même proportion à la sensibilité du papier¹⁶⁴.

De plus, en effet, le procédé est trop lent : « L'épreuve que M. Bayard obtient sur son papier, dans des circonstances de temps ordinaires, met à peu près une demi-heure à se produire ; c'est plus de temps que ne dure l'épreuve exécutée par M. Daguerre¹⁶⁵. » Mais si les conditions atmosphériques se dégradent, « l'image se produit encore par le procédé de M. Bayard, seulement il y faut plus de temps. Et, conséquemment, l'image perd aussi de sa netteté, à raison à ce qu'elle est plus lente à se former¹⁶⁶. »

Les remarques de Delaroche utilisées par Arago dans son rapport concernant le daguerréotype reconnaissent la supériorité inégalable du daguerréotype sur le plan de l'exactitude dans l'effet général et dans les détails. Ce n'était qu'à cette condition d'ordre

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

scientifique que l'invention de Daguerre pouvait être utile comme document pour l'artiste. Son exactitude sur tous les plans de l'image était la condition de son utilité. À cause de sa lenteur, le positif direct perd cette qualité essentielle de la photographie au regard de l'artiste, ce que reconnaît malgré elle la commission : « Dans les épreuves obtenues par M. Bayard, la forme générale est de la plus grande exactitude ; le modelé des figures, dans tout ce que l'auteur nous a montré, exécuté d'après l'antique, ne laisse que bien peu de choses à désirer ; on y voudrait seulement un peu plus de netteté dans les détails, moins d'indécision ou de mollesse dans le contour¹⁶⁷. »

Mis à part l'utilisation du papier, qui permet la préparation à l'avance de feuilles prêtes à l'emploi, ainsi que des facilités de stockage, on peine réellement à percevoir les avantages que l'Académie trouve réellement au procédé de Bayard. Car enfin, dans son opinion, ce n'est qu'à la condition expresse d'une amélioration de la sensibilité du papier que le positif direct « intéressera certainement au plus haut degré l'art et la science¹⁶⁸. »

En l'état, l'invention de Bayard ne peut donner lieu de la part de l'Académie à aucune prospective sur son utilité. Or cette prospective sur les utilisations possibles de la photographie fut la pierre angulaire du discours d'Arago, cette capacité à fantasmer l'utilité du daguerréotype. Pour l'Académie des beaux-arts, le positif direct a tout au plus les qualités de ses défauts. Ainsi, de sa lenteur chronique et de son manque de définition dans les détails, le positif direct tire

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹⁶⁸ *Ibid.*

cet équilibre précaire et désintéressé entre l'effet, le charme et la fidélité. Ses résultats « offrent, à des yeux d'artistes, l'aspect de ces dessins de vieux maîtres, un peu fatigués par le temps ; ils en offrent tout à fait l'apparence, ils en ont le mérite¹⁶⁹. »

Les images de Bayard, alors qu'elles devraient représenter l'avant-garde en terme d'image moderne, symbolisant la marche inexorable du progrès, sont vues tels de vieux dessins de maîtres, déjà fatigués par le temps. Ces images ne sont pas à voir avec des yeux de savants, mais avec des yeux d'artistes : « En présence de dessins tels que ceux que M. Bayard a exposés devant nous, il suffit d'avoir des yeux pour juger de ce qu'ils sont et de ce qu'ils valent¹⁷⁰. »

Peut-être doit-on voir ici un éclairage sur ce que Raoul Rochette appelle *l'exactitude positive* du procédé de Bayard au début du rapport de l'Académie¹⁷¹ : une exactitude qui n'aurait pas l'arrogance de celle du daguerréotype, trop scientifique et pas assez sensible. Une exactitude du positif direct qui laisserait place à l'interprétation, ce qui en soi est impossible, mais qui justifierait en retour son déficit en la matière et son inutilité. En l'état, son mérite concédé par l'Académie est sa seule présence. Et l'institution a beau louer le mérite pittoresque, l'exactitude imitative et la magie perspective du positif direct, il sera toujours plus magique que scientifique, plus charmant qu'exact et plus pittoresque qu'utile. Ainsi, le rapport de l'Académie des beaux-arts peut être perçu à la

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ « Il n'y eut, dans toute l'Académie, qu'une voix sur le mérite de ces dessins, sur leur exactitude positive, sur leur aspect agréable à l'œil », *ibid.*, p. 193.

fois comme un examen du positif direct par dépit et comme un examen du daguerréotype par défaut, ce dernier étant perçu dès à présent comme norme photographique indiscutable.

La réaction de l'Académie des beaux-arts sur le daguerréotype, même si elle est tardive et sans effet, est pourtant instructive. D'une part, elle révèle que l'avis émis par Delaroche, et qui n'est donc pas diffusé par Arago le 19 août, ne vaut pas pour avis officiel de l'Académie ; et d'autre part que cette réaction qui donne lieu à une démission laisse une question se posant par défaut, sans réponse : quelle est la validité du daguerréotype pour l'artiste ? Ou, en d'autres termes, que doit-on penser de la valeur artistique du daguerréotype ? Au-delà de sa simple utilité pour l'artiste, quelle est sa valeur plastique ? Car Arago, en s'appuyant majoritairement sur les qualités plastiques inédites du daguerréotype pour en démontrer l'utilité scientifique, induit d'autorité un modèle photographique dont l'art ne sait que faire ; un modèle photographique qui, pour la critique, va se nourrir amplement des approximations théoriques et des questions laissées sans réponses au cours du processus institutionnel de 1839.

II. La réception par la presse généraliste

En choisissant l'Académie des sciences comme tribune d'annonce du daguerréotype, Arago choisit sciemment de se tourner non seulement vers la communauté scientifique, mais plus encore vers le public et la presse. En effet, la réforme engagée au sein de l'Académie par le secrétaire perpétuel ouvre radicalement les séances de l'Académie vers l'extérieur. Cette réforme, fort critiquée à l'époque nous le verrons, n'est pas sans incidence sur la forme donnée à la description du daguerréotype dans les nombreux articles qui relatent les événements de cette année décisive. Car l'année 1839 est avant tout l'année du daguerréotype dans la presse : entre janvier et novembre, nous avons dénombré 220 articles sur l'actualité photographique, dont plus de 80 % sont consacrés à l'invention de Daguerre proprement dite. En suivant cette actualité nous verrons comment la presse en général¹⁷², que nous disjoindrons dans cette partie de la presse purement artistique qui fera l'objet d'un traitement séparé, tente, entre rumeur et description d'images, d'expliquer le daguerréotype à un public qui ne peut jamais voir les images. Et si le rôle et l'autorité d'Arago dans ce processus sont rarement critiqués, rares sont également les jugements objectifs sur le daguerréotype qui s'éloignent de la ligne officielle de l'Académie.

¹⁷² Pour établir ce calcul et pour l'analyse de la réception du daguerréotype sur l'année 1839, ont été dépouillés les périodiques qui ont effectué une recension du Salon des beaux-arts de cette année : en tout 45 titres de la presse politique et d'intérêt général (*Journal de Paris, Journal des Débats, Journal des Savants, L'Écho des deux mondes, L'Écho français, L'Indépendant, L'Univers, La Gazette de France, La Presse, La Quotidienne, La Revue parisienne, Le Commerce, Le Constitutionnel, Le Courrier français, Le Moniteur parisien, Le Moniteur universel, Le National, Le Siècle, Le Temps, Le Voleur, Moniteur industriel, Revue britannique, Revue de Paris, Revue des deux mondes, Revue du progrès, Revue française*), scientifique (*Journal des connaissances nécessaires et indispensables, L'Écho du monde savant*), artistique (*Annales de la Société libre des beaux-arts, L'Artiste, Courrier des Théâtres, Le Figaro, Journal des Artistes, Journal des beaux-arts et de la littérature, La France littéraire, Le Lithographe, Le Magasin pittoresque, Le Monde dramatique, Le Spectateur, Psyché*), ou satirique (*La Caricature provisoire, Le Charivari, Le Corsaire, Le Tam-Tam, Vert-Vert*).

A. Critique épistémologique de l'annonce

À la fin de l'année 1839, la campagne en faveur du daguerréotype menée par Arago tend à établir ce système comme norme photographique. Cette norme, qui conditionne jusqu'au jugement de l'Académie des beaux-arts sur la photographie, tire avantage de son édicition depuis la tribune de l'Académie des sciences. Mais elle est surtout le fruit d'un nouveau rapport de la recherche à l'opinion qu'instaure le secrétaire perpétuel Arago. La présentation du daguerréotype par ce dernier est entièrement tributaire de ce système fort critiqué à l'époque ; elle en est même devenue l'emblème. En nous appuyant sur ces critiques acerbes, et plus tard sur celles que Gaston Bachelard assène à ce qu'il appelle l'«esprit préscientifique», nous analyserons le caractère spécifique de la présentation du daguerréotype par Arago.

1. La réforme d'Arago

Si François Arago fait figure d'autorité, il n'en reste pas moins qu'il fut à de nombreuses reprises publiquement contesté. Sa position aussi bien dans le monde politique que dans le monde scientifique attire les remises en cause et les critiques. Les attaques politiques faisant partie de la vie publique et journalistique, les attaques d'ordre scientifique sont plus atypiques et révèlent un certain état d'esprit qu'Arago insuffle au champ scientifique français. Ces critiques mettent l'accent sur ce que l'on pourrait

appeler le “système” Arago et qui entraîne avec lui l’image de l’Académie des sciences.

L’une des premières et des plus violentes campagnes menées contre Arago éclate quelques mois après la divulgation du daguerréotype : Guglielmo Libri, mathématicien italien, monarchiste et proscrit, s’en prend anonymement dans un long article de *La Revue des deux mondes* au secrétaire perpétuel. Si la charge est, sur le fond, purement politique, il n’est resté pas moins qu’elle s’appuie sur une critique des réformes entreprises par Arago quant aux relations de l’Académie des sciences avec l’extérieur. En premier lieu, Libri reproche à Arago d’avoir ouvert les séances de l’Académie des sciences à la presse : « D’abord il n’y eut que des communications officieuses avec quelques journalistes et surtout avec les rédacteurs du *Globe* ; puis on en admit quelques-uns aux séances, et l’on augmenta sous divers prétextes le nombre des auditeurs ; enfin on ouvrit les portes à deux battants, on engagea tous les journalistes à entrer, on leur donna communication de la correspondance, on leur réserva des places particulières [...]. Et comme si tout cela n’était pas assez, pour ne négliger aucun moyen de publicité, on finit par obtenir de l’Académie la permission d’imprimer officiellement les *comptes-rendus* de ses séances [...] ¹⁷³. »

Précisément, les réformes engagées par Arago dès son accession au poste de secrétaire perpétuel furent d’affranchir l’institution académique de la tutelle du pouvoir au nom de l’alliance

¹⁷³ Anonyme [Guglielmo Libri], « Lettres à un Américain sur l’état des sciences en France », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome 21, 15 mars 1840, pp. 794-795.

entre science et public. En cela, Arago ne fait que répondre à une question qui se pose à l'institution scientifique depuis les Lumières : quelle attitude adopter face à l'émergence d'une culture scientifique parallèle incitée par le projet encyclopédique de Diderot ? L'Académie royale, craignant une disqualification de la discipline comme variété culturelle parmi d'autres, n'eut d'autre recours que d'établir une frontière avec une science "amateur", mondaine et spectaculaire, en fermant radicalement ses portes aux apports extérieurs. Face à l'esprit jacobin grandissant, l'Académie eut un réflexe défensif en se coupant au maximum des influences et de l'esprit critique de l'opinion. Elle y opposa donc le dogme, et devint une forteresse devant résister à la pression du public et décider de ce qui était de la science et de ce qui n'en était pas¹⁷⁴.

Dissoute le 8 août 1893, l'Académie renaît en 1895, sous la forme d'une classe de l'Institut de France. Plus que jamais sous le contrôle du gouvernement, l'Académie est accusée de confisquer la vie scientifique française¹⁷⁵. Pourtant, profitant du nouveau règlement de l'Académie post-révolutionnaire qui prévoit que les séances hebdomadaires seront ouvertes à des non-membres s'ils ont publié au moins deux mémoires dans les recueils réservés aux savants étrangers ou s'ils sont parrainés par un membre, les curieux affluent en séance, et en premier lieu, les journalistes. C'est en effet *Le Globe* qui, à partir de 1825, est le premier à ouvrir ses colonnes à l'actualité scientifique de l'Académie en publiant régulièrement des comptes-rendus des séances. Suivent le *Journal du Commerce*, le

¹⁷⁴ Voir à ce sujet Bernadette Bensaude-Vincent, *La Science contre l'opinion. Histoire d'un divorce*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2003.

¹⁷⁵ Cf. Maurice Crosland, *op. cit.*

Journal des Débats, puis *Le Temps* en 1832. Sans commentaire et sans intentions vulgarisatrices, ces comptes-rendus ne font que renforcer l'élitisme de la science. Trop spécialisée, la science ne nourrit pas de débat public en se coupant d'un public cultivé qui a depuis longtemps "décroché"¹⁷⁶. Pourtant nombre d'académiciens, excédés de voir une telle publicité donnée à leurs travaux, à leurs débats internes mais également à leurs erreurs, réagissent violemment, comme Geoffroy Saint-Hilaire qui décide en 1830, de ne plus exposer ses idées que par écrit.

Après le décès de Cuvier, l'Académie étant de plus en plus divisée sur cette question de la publicité, Arago, favorable à une telle ouverture, met sur pied une commission chargée de statuer sur les nouvelles possibilités de publication de l'Académie des sciences. À la faveur d'un réel petit coup d'État¹⁷⁷, Arago outrepassa ses fonctions et ouvrit largement les séances aux journalistes et leur communiqua directement les manuscrits des communications. Parallèlement, et pour pallier les erreurs diffusées dans la presse par des journalistes non spécialistes, Arago propose que l'Académie se charge elle-même de la publication de ses travaux en temps réel, c'est-à-dire sur le modèle journalistique : Arago crée ainsi, en 1835, les *Comptes-rendus hebdomadaires*, fascicule de quarante pages paraissant chaque samedi. Abandonnant la pompe des *Mémoires* publiés à l'origine tous les deux ans, les *Comptes-rendus* s'inspirent directement du style journalistique pour la publication rapide d'une science qui, par la presse, fait son entrée dans la vie quotidienne du

¹⁷⁶ À ce sujet, voir Nicole et Jean Dhombres, *Naissance d'un pouvoir : sciences et savants en France (1793-1824)*, Paris, Payot, 1989, pp. 346-393.

¹⁷⁷ Cf. Crosland, *op. cit.*, p. 286.

public. Tout comme le Salon des beaux-arts entretient une culture artistique dans la presse généraliste, le feuilleton scientifique de l'Académie propage l'idée d'une science active, productive et contribuant au progrès et à l'amélioration de la vie quotidienne. D'autre part, l'Académie s'assure ainsi le contrôle de l'opinion et la mise à distance de l'esprit critique¹⁷⁸. Pourtant, si comme le souligne Maurice Daumas, biographe d'Arago, la publication rapide des mémoires ou de leurs résumés pouvait favoriser « l'épanouissement des recherches¹⁷⁹ », il n'en reste pas moins que ces réformes rencontrent une forte opposition au sein même de l'Académie, à l'image de Jean-Baptiste Biot, pour qui « l'Académie a perdu en indépendance ce qu'elle a gagné en vulgarité¹⁸⁰ ». Pour ces savants hostiles à la publicité, il n'est pas souhaitable que la science soit comprise par le public ; il n'est même pas souhaitable de faire croire au public que la science puisse lui être accessible. C'est bien le reproche que Guglielmo Libri dans son article anonyme, adresse à Arago, coupable de présenter la science « au public sous un aspect si séduisant, que les auditeurs s'imaginent avoir compris parfaitement des choses dont, privés comme ils le sont le plus souvent des connaissances nécessaires, ils ne sauraient avoir aucune idée nette¹⁸¹ ». Cette accusation réactionnaire n'est que la traduction de la crainte de certains de voir le pouvoir de l'Académie mis au

¹⁷⁸ Cf. Bernadette Bensaude-Vincent, *La Science contre l'opinion*, *op. cit.*, pp. 87-98.

¹⁷⁹ Maurice Daumas, *op. cit.*, p. 187.

¹⁸⁰ Jean-Baptiste Biot, « Remarque sur l'institution des comptes-rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences et sur la publicité à donner aux séances de l'académie », in *Mélanges scientifiques et littéraires*, Paris, 1858, vol. II, p. 281, cité par Bernadette Bensaude-Vincent, *La Science contre l'opinion*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸¹ Anonyme [Guglielmo Libri], *op. cit.*, p. 806. Sur la controverse Libri-Arago, voir Bernadette Bensaude-Vincent, *La Science contre l'opinion*, *op. cit.* ; voir également Maurice Daumas, *op. cit.*, pp. 222-228.

service de causes “illégitimes” pour le prestige de l’institution. Ainsi pour Libbri,

il est hors de doute qu’en chargeant ce corps de distribuer chaque année des sommes très considérables pour des travaux de médecine pratique, de mécanique et de chimie appliquée aux arts, on a rendu un très mauvais service à l’Académie en masse, qui s’est trouvée engagée de plus en plus dans la voie de la science subalterne, et à chacun de ses membres en particulier, qu’on oblige à perdre un temps précieux pour examiner une foule d’inventions et d’ouvrages qui ne sont trop souvent que des entreprises purement industrielles¹⁸².

On cite généralement à l’appui de cette critique la mésaventure de César Birotteau décrite dans le roman éponyme d’Honoré de Balzac¹⁸³ : l’Académie est une caution pour la publication de découvertes et inventions les plus saugrenues et le plus souvent au service d’intérêts privés et industriels. On sent ici à chaque ligne que l’année 1839 est encore tout entière dans le souvenir de l’accusateur anonyme : applications de connaissances utiles, intérêts matériels, travaux de mécanique et de chimie appliqués aux arts, science subalterne, entreprises purement industrielles :

Depuis plus d’un an, M. Arago ne cesse d’entretenir l’Académie de la découverte de M. Daguerre, de sorte que la salle des séances est devenue une espèce d’exposition permanente des produits de tous les opticiens de Paris. Il serait temps de mettre un terme aux communications de cette nature qui s’adresseraient bien mieux à la *Société d’Encouragement*, car rien n’est moins scientifique ni moins conforme aux usages de l’Académie et à la dignité des sciences, que la manière dont se manifeste la curiosité du public lorsqu’on lui présente

¹⁸² Anonyme [Guglielmo Libbri], *op. cit.*, p. 796.

¹⁸³ Cf. Anne McCauley, « Arago, l’invention de la photographie et la politique », *op. cit.*, p. 17.

(pour me servir de l'expression attribuée à M. Berzélius) ces *joujoux scientifiques*¹⁸⁴.

Pour les opposants à Arago, la procédure de 1839 devient le symbole de l'arrivée à l'Académie d'une science "amateur", mondaine et spectaculaire, en fin de compte illégitime parce que sans science et contre laquelle elle tente de se prémunir depuis les Lumières.

2. Les articles de Donné

Si Libbri dénonce le peu d'esprit critique régnant dans la presse sur les pratiques d'Arago, il accorde pourtant à Alfred Donné, chroniqueur en charge du feuilleton scientifique du *Journal des Débats*, le mérite d'avoir à plusieurs reprises tenté de critiquer son action, quitte à s'attirer les foudres et les menaces du secrétaire perp tuel¹⁸⁵. Et en effet, le « laiteux Donn ¹⁸⁶ », comme l'appelait Alexandre von Humboldt, est un des rares à s'élever contre une procédure d'annonce du daguerréotype qu'il juge peu orthodoxe.

a. Un débat sans objet

Si, comme nous le verrons, une grande partie des commentateurs dans la presse peine à définir le territoire précis du

¹⁸⁴ Anonyme [Guglielmo Libbri], *op. cit.*, pp. 806-807.

¹⁸⁵ « Ces dissentiments avec la presse et surtout avec un journal grave et répandu comme les *Débats*, ont porté un rude coup à M. Arago, car tous les pouvoirs qui s'insurgent contre le principe de leur élévation affaiblissent leur base et sont exposés à chanceler ; et, comme pour M. Arago c'est la presse plutôt que les grands travaux scientifiques qui ont fait sa force et sa réputation, le célèbre Secrétaire perpétuel aurait dû à tout prix tâcher de prévenir une telle rupture. Il est vrai que les journaux républicains sont arrivés à son secours, mais il a été mal défendu et seulement par acquit de conscience ; l'avantage est resté au *Journal des Débats*. D'ailleurs, on ne saurait croire qu'il s'agisse ici d'une affaire de parti, puisque c'est dans les *Débats* que M. Arago a trouvé ses plus sincères admirateurs, tant qu'il ne s'est servi de son influence que dans l'intérêt des sciences et de l'Académie », *id.*, pp. 804-805.

¹⁸⁶ Donné avait fait quelques recherches sur le lait, cf. Maurice Daumas, *op. cit.*, p. 186.

daguerréotype, ils sont très peu à relier cette indécision avec la forme même de l'annonce. Seul Alfred Donné se hasarde à critiquer une procédure rendue obscure par la nécessaire non-divulgateion du secret¹⁸⁷.

Donné, qui rend compte habituellement des séances de l'Académie des sciences dans le *Journal des Débats*, n'écrit sur le daguerréotype qu'à partir du début du mois de février 1839 alors que l'anglais William Henry Fox Talbot adresse une réclamation à l'Académie : Arago, tout prêt à défendre l'invention de Daguerre, se charge en compagnie de Biot, de prouver l'antériorité des recherches de Daguerre à la séance du 4 février. N'ayant aucune idée des résultats de Talbot qu'ils n'ont pu encore examiner, les deux physiciens entreprennent de refaire un exposé de la perfection du daguerréotype sur la foi d'une expérience effectuée par Arago lui-même, maintenant en possession exclusive du secret :

Après une série de recherches intelligentes et d'expériences bien calculées, M. Daguerre est au contraire parvenu à composer une substance d'une telle sensibilité sous l'influence de la lumière, que rien n'échappe à son action ; les plus petits objets, les parties les plus déliées dessinent l'ombre microscopique qu'ils projettent sur le tableau, avec une exactitude que l'œil même ne peut pas suivre et qu'il ne reconnaît qu'avec l'aide d'une loupe [...]. M. Arago a opéré lui-même avec l'appareil et la préparation de M. Daguerre ; il a pris par le temps sombre qu'il fait à cette époque, une vue du boulevard, dont aucun détail n'a échappé à l'exactitude du merveilleux artiste que M. Daguerre a soumis à sa loi¹⁸⁸.

¹⁸⁷ À ce sujet, voir François Brunet, *op. cit.*, pp. 73-74.

¹⁸⁸ Alfred Donné, « Feuilleton du Journal des Débats. Académie des sciences. Séance du 4 février », *Journal des Débats*, 5 février 1839, p. 1.

Quant à la réclamation de Talbot, le seul élément décisif que souligne Donné dans son article sur la séance du 11 février, au cours de laquelle le mémoire de Talbot publié dans la revue anglaise l'*Athenæum* sera lu : en la matière, seule la publication fait foi : « Il y a un fait incontestable contre lequel toutes les réclamations du monde sont impuissantes : c'est que M. Daguerre a mis le premier au jour la découverte dont il s'agit ; elle lui appartient donc en propre, et elle appartient à la France au seul titre capable d'établir une priorité dans les sciences et dans les arts¹⁸⁹. »

Pourtant, à mesure que le débat se poursuit, un paradoxe se révèle à l'Académie : entre le daguerréotype, dont la procédure est encore secrète, et le procédé de Talbot dont personne en France n'a encore vu les résultats, la discussion ne peut avoir lieu sur un mode véritablement scientifique et ne peut que se perdre en conjectures. La réclamation de Talbot nécessitant une discussion sérieuse sur les procédures, le respect du secret du daguerréotype n'apparaît que plus problématique encore. Ce que relève le docteur Donné dans l'article qu'il consacre à la séance du 18 février, paru le 20, et qui critique le processus depuis la révélation du 7 janvier :

Il a été beaucoup question de M. Daguerre dans cette séance ; nous voudrions donner une idée nette des nouveaux faits qui ont été rapportés ; mais il y a nécessairement dans tout ce que l'on nous communique sur ce sujet, un mélange de révélations et de réticences, qui donne à tout ceci un air de mystère d'où nous ne pourrions sortir que lorsque le mécanisme de cette invention sera décidément expliqué et mis au grand jour ; jusque-là, nous risquons de mal interpréter ce que

¹⁸⁹ *Id.*, « Feuilleton du Journal des Débats. Académie des sciences. Séance du 11 février », *Journal des Débats*, 12 février 1839, p. 2.

nous n'entendons qu'à demi, et nous craindrions même de chercher à l'approfondir, dans la crainte d'en dire plus qu'il n'est dans l'intérêt de M. Daguerre que l'on en sache actuellement. Bornons-nous donc à raconter les faits très curieux, quoique incomplets, dont on entretient l'Académie, sans risquer une appréciation et un jugement que ne permet pas l'obscurité dont ils restent enveloppés¹⁹⁰.

Daguerre n'est pas un scientifique, et il ne peut lui-même exposer les éléments communicables à l'assemblée. Le secret se devant d'être respecté, l'auditoire de l'Académie ne peut qu'assister à l'exposition de faits ne souffrant aucune discussion :

C'est toujours comme on sait, MM. Arago et Biot qui leur servent d'interprètes ; nous devons donc accepter les faits que l'on nous apporte, sans demander d'autres explications que celles que l'on se croit en droit de donner.

Peut-être cependant ce mode de communication n'est-il pas tout à fait sans inconvénient dans une Académie suivie par un nombreux auditoire, et nous hasarderons à cette occasion quelques timides réflexions¹⁹¹.

b. Publicité et esprit scientifique

Donné, qui connaît bien le fonctionnement de l'Académie, critique ainsi non pas tant la rétention du secret du daguerréotype, mais bien le manque d'esprit scientifique qui pour lui préside à l'exposition du procédé devant l'Académie. Cette critique répond précisément par l'exemple aux assertions de l'auteur anonyme de la *Revue des deux mondes* : s'interrogeant sur les bienfaits d'une publication par fragments subie par le daguerréotype pour les

¹⁹⁰ *Id.*, « Feuilleton du Journal des Débats. Académie des sciences. Séance du 18 février », *Journal des Débats*, 20 février 1839, p. 1.

¹⁹¹ *Ibid.*

besoins du débat – chaque séance de l'Académie apportant son lot minimal d'informations nouvelles – Donné soutient qu'il n'est pas sain d'amener au public une discussion sans objet : « Il serait peut-être plus dans la règle des travaux académiques d'attendre qu'il n'y ait plus de secret à garder pour appeler de nouveau l'attention sur des faits qu'il n'est pas permis de discuter¹⁹². » C'est précisément à cause de la communication de la correspondance de l'Académie au public, que l'on entretient l'actualité autour du daguerréotype alors que l'on n'en connaît toujours pas le fonctionnement exact. C'est donc, de la part de l'Académie, une utilisation de la publicité à contre-emploi :

La publicité est essentiellement faite pour les découvertes de l'esprit humain, pour tout ce qui peut étendre nos connaissances ou augmenter même la somme de nos jouissances ; aussi les Académies, ces foyers de lumière et de civilisation, répugnent-elles naturellement à tout ce qui est secret et mystère ; la réserve et la réticence sont tellement contraires à l'esprit des travaux scientifiques, qu'elles ne veulent en user que le moins possible et avec ménagement¹⁹³.

Qu'Arago use de la publicité de la sorte, c'est oublier que le public est devenu son premier auditoire :

Mais en outre l'Académie des sciences a un nombreux public, et elle ne peut plus faire abstraction des deux cents auditeurs qui l'écoutent ; or il ne nous paraît pas tout-à-fait sans inconvénient de publier du haut de la tribune académique des faits incomplets, dépouillés de tous détails nécessaires à leur juste appréciation et environnés même involontairement d'une sorte d'obscurité qui leur donne quelque chose de mystérieux et de merveilleux ; l'Académie des sciences doit procéder dans la publication de la vérité autrement qu'on

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

ne le fait dans le monde, et son but est précisément de donner la raison physique des phénomènes naturels extraordinaires aux yeux du vulgaire. Tel fait rapporté dans son état brut, pour ainsi dire, et privé des circonstances qui l'expliquent, aura un air de surnaturel et de miraculeux, dont la science est chargée de le dépouiller ; c'est là qu'est la différence entre un fait scientifique et un fait mondain¹⁹⁴.

Pour Donné, la présentation sans base scientifique du daguerréotype, précisément parce qu'elle se fait face à la presse, oublie la vocation vulgarisatrice qu'Arago s'est assignée et éloigne l'opinion des vérités de la science.

c. Entre science et mondanité

Assurément, l'annonce de l'invention par Arago le 7 janvier précipite le daguerréotype comme fait mondain, ou culturel bien plus que comme fait scientifique. La publicité faite par Daguerre à son procédé avant 1839 ayant préparé le terrain à une telle considération, la procédure engagée par Arago ne fait qu'augmenter la confusion des genres : la forme donnée à sa communication verbale à l'Académie ouvre la voie à toutes les interprétations possibles de cette expérience de physique que personne ne comprend mais que tout le monde veut expliquer. On peut en voir un exemple probant en lisant le « Courrier de Paris », feuilleton mondain du quotidien *La Presse*, signé par le vicomte Charles de Launay, *alias* Delphine de Girardin, en date du 12 janvier 1839 :

On s'occupe aussi beaucoup de l'invention de M. Daguerre, et rien n'est plus plaisant que l'explication de ce prodige donné sérieusement par nos savants de salon. M. Daguerre peut être bien

¹⁹⁴ *Ibid.*

tranquille, on ne lui prendra pas son secret. Personne ne songe à le raconter, quand on en parle, on ne pense qu'à une chose, c'est à placer avantageusement les quelques mots d'une science quelconque que l'on a retenus au hasard. Ceux qui ont un ami ou un oncle physicien, font de cette découverte un phénomène tout physique ; ceux qui ont été amoureux d'une fille d'un chimiste, font de cette invention une opération toute chimique ; ceux enfin qui ont souvent mal aux yeux, la réduisent à un simple effet d'optique. Le moyen de se délivrer d'eux et de leurs inconcevables définitions, c'est de les mettre tous aux prises les uns avec les autres ; alors c'est un échange de mots scientifiques, de faux latin et de grec tronqué qui est d'un entraînant irrésistible, quel délire ! quel amphigouri ! il y aurait de quoi rendre fou un imbécile : jusqu'à présent, voilà ce que nous avons compris ; la découverte c'est le moyen de fixer l'image, ainsi vous obtenez par le reflet un portrait fidèle du pont des Arts, par exemple ; [...].

Vraiment cette découverte est admirable, mais nous n'y comprenons rien du tout, on nous l'a trop expliquée¹⁹⁵.

On perçoit ainsi ce qui apparaît alors comme une disproportion entre le fait énoncé et la tribune choisie pour son énonciation qui brouille irrémédiablement la réception de l'invention de Daguerre : plus qu'un fait scientifique, le daguerréotype apparaît comme une merveille de la science éblouissant le public, un prodige pour reprendre les termes de Delphine de Girardin. D'où cette impression effective de merveilleux et de surnaturel lorsqu'il s'agit d'évoquer les premières descriptions de janvier 1839. Le chroniqueur du *Siècle* le rappelle alors qu'il s'apprête à donner le compte-rendu de la divulgation du 19 août : « Il ne faut point s'attendre à trouver ici l'intérêt de la première communication faite sur ce sujet à l'Académie. Il s'agissait alors de cette étonnante apparition de chefs-

¹⁹⁵ Vicomte Charles de Launay, « Feuilleton de la Presse. Courrier de Paris », *La Presse*, 12 janvier 1839, p. 2.

d'œuvre d'une si merveilleuse origine ; on était tout à l'admiration de ces prodiges sortis palpitants de vie d'un rayon de lumière ; l'esprit se perdait dans la contemplation de leur idéale beauté et de leurs infinies harmonies¹⁹⁶. »

Pour Alfred Donné, ce principe de révélation, qui tend à éloigner le public des vérités de la science, ne fait que se poursuivre, notamment lorsqu'il est appliqué par exemple aux expériences effectuées par Daguerre sur les substances phosphorescentes, et exposées à l'Académie dans la séance du 18 février :

On voit combien cette expérience ainsi présentée prête au merveilleux, combien elle tend à jeter les esprits en dehors de la vérité, tandis qu'il ne s'agit bien certainement ici que d'un fait ni plus ni moins extraordinaire, ni plus ni moins explicable, qu'une multitude d'autres phénomènes physiques quand on aura fourni tous ses éléments ; c'est pour expliquer notre pensée d'un mot, l'inconvénient de donner une serrure, sans donner en même temps la clef ; c'est plus piquant, mais c'est moins selon l'esprit de la science¹⁹⁷.

Comme le note fort justement François Brunet, « le pouvoir mythologique de l'invention fut renforcé par les effets de discours propres à la procédure de 1839¹⁹⁸ », mais il est à se demander ce qui, dans la présentation d'Arago, a pu être perçu par certains contemporains comme un défaut d'esprit scientifique.

¹⁹⁶ Ph. B., « Académie des sciences. Séance du 19 août », *Le Siècle*, 21 août 1839, p. 4.

¹⁹⁷ Alfred Donné, *op. cit.*, 20 février 1839, p. 1.

¹⁹⁸ François Brunet, *op. cit.*, p. 74.

3. Les obstacles épistémologiques de la procédure de 1839

Dans *La Formation de l'esprit scientifique*, Gaston Bachelard définissait un certain nombre d'obstacles épistémologiques à l'édification de ce qu'il appelle le *nouvel* esprit scientifique, par opposition à l'esprit préscientifique qui s'étend de l'Antiquité classique à la fin du XVIII^e siècle. Bachelard, en historien des sciences, rationaliste et adepte de la « philosophie du non », trace le récit de la constitution d'une connaissance scientifique abstraite et objective contre l'esprit préscientifique qui sévit encore au siècle des Lumières et qui menace à tout moment de saisir le scientifique :

En nous, le XVIII^e siècle continue sa vie sourde ; il peut – hélas – réapparaître. Nous [y voyons] une preuve de la somnolence du savoir, une preuve de cette avarice de l'homme cultivé ruminant sans cesse le même acquis, la même culture et devenant, comme tous les avarés, victime de l'or caressé. Nous montrerons, en effet, l'endosmose abusive de l'assertorique dans l'apodictique, de la mémoire dans la raison¹⁹⁹.

Comme le montrent les réactions de Libbri et de Donné, la présentation du daguerréotype *via* le filtre de l'Académie des sciences put être perçue en effet comme une contamination abusive de l'évidence de droit par une vérité de fait, non nécessaire et rendant ainsi son objet illégitime par l'Académie. Car la procédure de 1839, depuis le 7 janvier jusqu'à la divulgation du 19 août, alors qu'elle semble démontrer une volonté de la part d'Arago de rendre le daguerréotype immédiatement accessible et compréhensible au plus grand nombre, apparaît à ses contemporains comme un exemple de

¹⁹⁹ Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 7.

résurgence de l'esprit préscientifique. Une lecture – anachronique certes – de cette procédure par Bachelard, nous guidera dans l'entendement de deux phénomènes : la compréhension, d'une part, de la critique contemporaine et d'autre part, en creux, de la stratégie utilisée par Arago pour rendre le daguerréotype immédiatement intelligible pour l'opinion.

Pour Bachelard, le passage d'une pensée préscientifique à l'esprit scientifique se pose en terme d'obstacle épistémologique : « Il ne s'agit pas de considérer des obstacles externes, comme la complexité et la fugacité des phénomènes, ni d'incriminer la faiblesse des sens et de l'esprit humain : c'est dans l'acte même de connaître, intimement, qu'apparaissent, par une sorte de nécessité fonctionnelle, des lenteurs et des troubles²⁰⁰. » Dans l'optique rationaliste de Bachelard, la connaissance unitaire et pragmatique²⁰¹ tout comme la valorisation utilitaire²⁰² sont autant d'obstacles épistémologiques à la constitution d'une connaissance objective des phénomènes de la nature. Il ne s'agit pas pour nous ici de critiquer le peu d'esprit scientifique moderne qui prévaudrait dans la révélation du daguerréotype par Arago. Ceci est affaire toute relative. Mais il

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁰¹ Bachelard montre, d'une part, à quel point l'esprit préscientifique valorise le coefficient de réalité attribué à tout ce qui est naturel, et d'autre part, que cette caution naturelle qui assure la perfection des phénomènes physiques, est, pour l'esprit préscientifique, un principe fondamental de l'explication. Ce que Bachelard définit comme une connaissance unitaire et pragmatique devient alors pour lui un obstacle essentiel à la pensée scientifique : ce besoin de généraliser à l'extrême un phénomène physique non analysé, mais considéré empiriquement, déporte la critique du phénomène hors du champ de l'esprit scientifique ; dans l'esprit préscientifique, l'origine naturelle d'un phénomène en fonde la perfection qui sert alors d'indice et de preuve pour son étude. Voir *ibid.*, pp. 83-95.

²⁰² Ce que Bachelard dénonce dans l'esprit préscientifique c'est l'emportement de la valorisation utilitaire qui s'arrête aux explications finalistes et qui mène aux excès des interprétations littéraires et philosophiques de la science au XVIII^e siècle. Ainsi abordée, la science se présente sous son jour le plus faux : la séduction : « Pour l'esprit préscientifique, la séduction de l'unité d'explication par un seul caractère est toute puissante » (*ibid.*, p. 94). Pour le daguerréotype, l'utilité de sa perfection, son exactitude, qui sert d'unité d'explication, est en effet toute puissante.

s'agit bien de montrer comment la critique de l'action d'Arago se porte sur les éléments dont ce dernier use afin de préparer une réception "ouverte" du daguerréotype. Comment précisément l'esprit de la science qu'appelle Donné semble proche de l'analyse que Bachelard en donne près de cent ans plus tard.

Cette présentation est rendue possible alors qu'Arago bute sur le tout premier obstacle épistémologique défini par Bachelard : « La première expérience ou, pour parler plus exactement, l'observation première est toujours un premier obstacle pour la culture scientifique. En effet, cette observation première se présente avec un luxe d'images ; elle est pittoresque, concrète, naturelle, facile. Il n'y a qu'à la décrire et à s'émerveiller. On croit alors la comprendre²⁰³. » Pittoresque – foisonnement de détails –, concret – immédiatement utile –, naturel – *a-technique* –, facile – utilisable par tous : en en restant à l'observation première, telle est bien la présentation qu'Arago fait du daguerréotype à la séance du 7 janvier. Ainsi se conforme et se fonde l'opinion des uns et des autres sur le daguerréotype. Il s'agit bien là des caractéristiques de l'*intérêt* mondain de la science considérée au XVIII^e : « En donnant une satisfaction immédiate à la curiosité, en multipliant les occasions de la curiosité, loin de favoriser la culture scientifique, on l'entrave. On remplace la connaissance par l'admiration, les idées par les images²⁰⁴. » C'est à cet intérêt de la science que l'Académie Royale de 1774 avait fermé ses portes en interdisant toute communication

²⁰³ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

provenant de l'extérieur de l'enceinte institutionnelle²⁰⁵. Cet empirisme évident, « coloré » pour Bachelard, se traduit par l'effet de séduction immédiat d'une observation qui ne se donne pas à comprendre mais seulement à voir, comme l'avait bien compris Delphine de Girardin : Arago et son public en restent au stade des « yeux ébahis²⁰⁶. »

Ainsi pour Bachelard se définit la pensée alchimique, qui pour intéresser, « cherche systématiquement l'étonnement²⁰⁷ », et qui, en fondant sa description sur un luxe d'images, laisse se constituer une sorte « d'inconscient de l'esprit scientifique²⁰⁸ » trompeur et inertiel. Fondamentalement cette pensée, qui repose sur la connaissance empirique, ne peut se cantonner à la simple affirmation des faits, et, paradoxalement, cette « volonté si constante de simplicité a ses accidents » :

Soudain un mot retentit en nous et trouve un écho trop prolongé dans des idées anciennes et chères ; une image s'illumine et nous convainc, avec brusquerie, d'un seul coup, en bloc. En réalité le mot *grave*, le mot clef n'entraîne que la conviction commune, conviction qui relève du passé linguistique ou de la naïveté des images premières plus que de la vérité objective [...] ²⁰⁹.

En présentant le daguerréotype par le caractère essentiel de l'exactitude, Arago emporte la conviction commune sur sa valeur artistique et favorise une réception ouverte aux interprétations

²⁰⁵ Cf. Bernadette Bensaude-Vincent, *La Science contre l'opinion*, op. cit., « 3. L'opinion écartée », pp. 55-85.

²⁰⁶ « De l'observation au système, on va ainsi des yeux ébahis aux yeux fermés », Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 20.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

symboliques et aux analogies culturelles subjectives. Une présentation que ne saurait démentir la séance de divulgation du 19 août et qui mène inévitablement aux désillusions dont la presse se fera l'écho. Ainsi apparaît le caractère essentiel de la présentation du daguerréotype : cette opération n'est pas tant une exposition scientifique qu'une instance de validation morale de l'invention de Daguerre :

L'Alchimie, tout bien considéré, n'est pas tant une initiation intellectuelle qu'une initiation morale. Aussi, avant de la juger du point de vue objectif, sur les résultats expérimentaux, il faut la juger, du point de vue subjectif, sur les résultats moraux. [...] Cette illumination spirituelle et cette initiation morale ne constituent pas une simple propédeutique qui doit aider à des progrès positifs futurs. C'est au travail même, dans les lentes et douces manœuvres des matières, dans les dissolutions et les cristallisations alternatives comme le rythme des jours et des nuits, que se trouvent les meilleurs thèmes de la contemplation morale, les plus clairs symboles d'une échelle de perfection intime. La nature peut être admirée en extension, dans le Ciel et la Terre. La nature peut être admirée en compréhension, dans sa profondeur, dans le jeu de ses mutations substantielles. Mais cette admiration en profondeur, comme elle est, de toute évidence, solidaire d'une intimité méditée ! Tous les symboles de l'expérience objective se traduisent immédiatement en symboles de la culture subjective. Infinie simplicité d'une intuition pure²¹⁰ !

Les exemples pris par Arago, sa valorisation du daguerréotype comme instrument de mesure comme ses projections dans l'imaginaire collectif – que l'on songe à l'exemple de la campagne d'Égypte – sont autant d'outils de validation morale du daguerréotype. Car après tout le daguerréotype est l'observation

²¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

d'un phénomène encore sans théorie, la réponse à une question qui n'a pas été posée, ce qu'Arago reconnaît de lui-même dans une phrase qui conclut la séance du 19 août, non reproduite dans les *Comptes-rendus de l'Académie des sciences*, mais que quelques journalistes présents notent explicitement : « Quelle est la théorie qui rendra un compte exact des nombreuses et presque imperceptibles modifications que subit ici la matière sous la triple influence de l'électricité, de la lumière et des réactifs chimiques ? C'est chose que M. Arago a déclaré fort obscure et qui le sera vraisemblablement quelques temps encore²¹¹. »

Malgré l'anachronisme, si Bachelard est un outil de lecture de la procédure de 1839, il montre précisément quelle opération Arago réalise en présentant le daguerréotype à l'Académie des sciences : tout en le valorisant moralement, il transforme immédiatement l'invention de Daguerre en fait culturel – mondain pour l'observateur contemporain – avant que la science ne vienne abstraire définitivement sa compréhension de l'entendement commun. Cette opération sera décisive pour la présentation à l'opinion de l'invention de Daguerre dans la presse.

²¹¹ Ph. B., « Académie des sciences. Séance du 19 août », *Le Siècle*, 21 août 1839, p. 4. Voir également : J. G., « Académie des sciences. Séance du 19 août », *Gazette de France*, 21 août 1839, p. 2 : « M. Arago avoue, avec toute sa candeur de savant, que la théorie de cette mystérieuse opération est encore à faire. »

B. Actualité du daguerréotype dans la presse

L'actualité du daguerréotype dans la presse est l'histoire d'une année durant laquelle l'attente nourrie depuis le 7 janvier se trouvera entretenue par les différents épisodes scientifiques et législatifs qui mènent jusqu'à la divulgation du secret le 19 août²¹². Décrire l'actualité du daguerréotype dans la presse, c'est voir ce qui de l'Académie est relayé à l'intention du public, c'est discerner ce qui marque les commentateurs et déterminer les informations diffusées qui proviennent d'autres sources que les seules séances de l'Académie. En d'autres termes c'est observer la constitution de l'opinion publique sur le daguerréotype. Il nous faut ainsi préciser trois niveaux d'articles distincts dans l'ensemble du corpus analysé : ceux relatifs à une vision directe des images ou d'une démonstration ; ceux émanant de rédacteurs ayant assisté en personne aux séances de l'Académie ; enfin ceux qui ne font que reprendre, ou compiler les articles de leurs confrères, y compris les comptes-rendus publiés par l'Académie avec une semaine de décalage. En éliminant la dernière catégorie – en n'en retenant que l'origine et la fréquence des reprises – et en ne retenant de la deuxième que les textes émanant de relations apportant des informations spécifiques, nous obtenons une liste des articles sources dont les informations seront reprises par les autres journaux. De

²¹² Il ne faudrait pas croire que la divulgation du secret du daguerréotype focalise toute l'attention du public durant une année 1839 riche en événements de politique intérieure. À la suite des élections législatives du 2 mars, remportées par une opposition désunie, une tentative insurrectionnelle des républicains éclate les 12 et 13 mai avec à sa tête Armand Barbès, Martin Bernard et Auguste Blanqui. On relève 77 tués et au moins 51 blessés du côté des insurgés, 28 et 62 de l'autre. Il y aura plus de 750 dossiers d'inculpés aux procès. Bernard et Barbès seront condamnés à la déportation.

janvier à septembre 1839, nous détaillerons trois moments de cette actualité du daguerréotype dans la presse, trois moments décisifs pour la formation de l'opinion du public et de la critique sur le daguerréotype.

1. L'annonce et les réclamations

L'écho donné par la presse à l'annonce du daguerréotype par Arago le 7 janvier est assez étendu dans le temps mais néanmoins d'importance. Sur cette seule séance nous avons répertorié 34 articles entre le 6 janvier et le 5 février. Cette première salve se confond avec une deuxième couvrant les différents épisodes de réclamations faites par Fox Talbot auprès de l'Académie, et se clôture par la nouvelle de l'incendie qui ravage le Diorama de Daguerre le 8 mars. En tout, 66 articles, parmi lesquels 45 articles sources, qui, en deux mois, diffusent au public les informations nécessaires pour une première appréhension du daguerréotype.

Ce que Keith Adamson a appelé "l'année Daguerre"²¹³, débute dans la presse le 6 janvier 1839 alors que paraît dans *La Gazette de France*, un article d'Hippolyte Gaucheraud intitulé « Beaux-arts. Nouvelle découverte²¹⁴ ». Hormis son caractère de *scoop* – il paraît la veille de l'annonce – cet article est atypique pour deux raisons qui

²¹³ Keith Adamson, « 1839 – The year of Daguerre », *History of photography*, vol. 13, n° 3, juillet-septembre 1989, pp. 191-202.

²¹⁴ H. Gaucheraud, « Beaux-arts. Nouvelle découverte », *Gazette de France*, 6 janvier 1839, p. 1. On sait très peu de choses sur Hippolyte Gaucheraud. En consultant la *Bibliographie de France*, on note qu'entre 1834 et 1836 il publie quatre ouvrages : *Du Progrès social par la prédication catholique*, *Histoire des Comtes de Foix de la Première Race*, *Relation du pèlerinage d'une jeune fille du canton d'Unterwalden à Jérusalem et Trois prêtres à Paris en 1835*. Il traduit également un ouvrage de l'anglais : *Sur les prédicateurs de carême à Paris en 1835*.

permettent de structurer l'analyse de la réception par la presse dans son ensemble de ce premier épisode.

a. Science et esthétique

Alors que l'annonce de l'invention n'est pas encore passée par le filtre de l'Académie des sciences, la rédaction de la *Gazette de France*, par défaut, inclut cette information dans la rubrique beaux-arts. Son inventeur, les images produites, le vocabulaire employé pour les décrire, tout concourt à faire du daguerréotype une découverte de la physique appliquée à l'art. Pourtant, précisément à cause du relais de l'Académie à partir du 7 janvier, ces informations seront traitées en priorité par les chroniqueurs scientifiques et incluses dans la rubrique science et rarement dans la rubrique beaux-arts²¹⁵. A l'instar d'Hippolyte Gaucheraud, qui ne rédige qu'un seul des dix articles que *La Gazette de France* consacre au daguerréotype sur l'année 1839, rares seront les critiques d'art qui pourront émettre un avis sur ces images nouvelles, hormis dans les revues spécialisées. Pourtant cette découverte qui « déconcerte toutes les théories de la science sur la lumière et sur l'optique, et [qui] fera une révolution dans les arts du dessin²¹⁶ », semble déconcerter également les habitués des séances de l'Académie.

« On nous pardonnera si dans ce sujet beaucoup plus artistique que scientifique notre style s'écarte quelque fois de la sévérité de ses

²¹⁵ Sur les 72 articles répertoriés, hormis l'article de Gaucheraud du 6 janvier, 28 sont présents sous la catégorie « Physiques », « Optique » ou « Académie des sciences », et seuls 5 sont classés délibérément dans la catégorie « Beaux-Arts » : cf. *Moniteur industriel*, 10 janvier 1839, *Le Charivari*, 18 janvier 1839, *L'Artiste*, 27 janvier 1839, *L'Indépendant*, 27 janvier 1839, *Gazette de France*, 19 février 1839.

²¹⁶ H. Gaucheraud, *ibid.*

formes habituelles²¹⁷ » : le chroniqueur du *Siècle* croit ainsi devoir prévenir ses lecteurs que, compte tenu du caractère particulier de cette invention qu'il classe sous le titre « Optique. Révolution dans les arts du dessin », on ne devra pas lui tenir rigueur s'il en vient à se prononcer sur un sujet qui n'est pas *a priori* du ressort du chroniqueur scientifique. Ce qu'il fait effectivement lorsque, sensible à la présentation d'Arago, il annonce :

Dans une multitude de cas ce procédé doit remplacer tous les procédés anciens, qui dès cet instant sont frappés d'une infériorité radicale. On ne peut nier qu'il y ait là une révolution immense dans les arts du dessin ; on ne peut nier qu'avec les améliorations inespérées qu'elle apporte dans cette sphère, il s'en suivra très probablement une foule de mutations, de déplacements temporaires dans les existences comme dans les choses. Mais ainsi qu'on l'a constamment vu en tout, ce qui a le véritable caractère du bien ne peut essentiellement nuire ; le progrès, contre lequel ne saurait prévaloir aucune puissance de ce monde, et qu'il faut bien se résigner à subir dans les régions de l'art comme dans celles des sciences, comme dans celles où se débattent les intérêts des peuples ; le progrès fatal et providentiel porte heureusement avec lui le remède aux froissements passagers qui résultent inévitablement du fait de la progression même, et qui souvent ne nous sont si sensibles au moment où ils viennent nous surprendre, que parce que nous nous sommes laissés aller à plus d'incurie, que parce que nous nous sommes imprudemment endormis dans les langes du passé, comme si le temps d'où ce passé est tombé ne montait pas toujours²¹⁸.

Le daguerréotype, qui doit « bouleverser tous les procédés connus de la peinture [et] menacer l'art du dessin d'une révolution totale²¹⁹ », contraint les chroniqueurs scientifiques et autres

²¹⁷ Ph. B., « Optique. Révolution dans les arts du dessin », *Le Siècle*, 17 janvier 1839, p. 1.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ X, « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839, p. 1.

journalistes à se faire critiques d'art en se prononçant sur ses qualités plastiques. Cette découverte « étonnante, prodigieuse, admirable²²⁰ », « sujet de merveilleux récits²²¹ », donnant lieu à une communication de l'Académie des sciences ayant « produit une impression de très vive curiosité mêlée de beaucoup d'admiration²²² » semble inciter le chroniqueur à sortir d'une sorte de "devoir de réserve" esthétique. En exposant le daguerréotype du haut de la tribune de l'Académie des sciences et en insistant sur sa perfection des images, Arago pousse les chroniqueurs scientifiques à juger de ses qualités formelles sur le seul motif de sa moralité.

Ce jugement est justifié par la plus-value que le daguerréotype tire de son mode de fonctionnement : son origine *a-technique*, ou naturelle, en garantit la vérité, et donc l'exactitude. On voit ainsi comment la presse interprète la présentation d'Arago et les démonstrations de Daguerre : « Quel est le secret de l'inventeur ? [...] En vérité, nous n'en savons rien. M. Arago et M. Biot, qui ont fait à l'Académie des sciences des rapports sur les effets de la découverte de M. Daguerre, ont renoncé à en définir les causes. Ces rapports ne sont que des descriptions²²³. » Sans explications sur le processus physico-chimique, la formation de l'image au fond de la chambre obscure apparaît comme une opération naturelle et magique orchestrée par les mains expertes et rapides de l'inventeur :

²²⁰ D.s., « Admirable découverte de M. Daguerre », *Le Moniteur industriel*, 10 janvier 1839, n° 264, p. 1.

²²¹ « Découverte de M. Daguerre », *Le Commerce*, 13 janvier 1839, p. 1.

²²² X, « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839, p. 1.

²²³ « Feuilleton. Découverte de M. Daguerre », *Le Commerce*, 13 janvier 1839, p. 1.

M. Daguerre vous montre la pièce de cuivre nue, il la place devant vous dans son appareil, et au bout de trois minutes [...] il retire le métal et vous le montre couvert d'un dessin ravissant qui représente l'objet vers lequel l'appareil avait été dirigé. Il ne s'agit plus que d'une courte opération de lavage, je crois, et voici que le point de vue qui a été conquis en si peu de moments reste invariablement fixé et que le soleil le plus ardent ne peut plus rien pour le détruire²²⁴.

L'authenticité de cette opération vérifiée par les plus hautes instances scientifiques du pays – Arago, Biot, Humboldt –, la presse n'a plus qu'à interpréter pour le public cette « entreprise hardie et poétique²²⁵ ».

Plusieurs images sont utilisées par les commentateurs pour figurer la perfection du modèle naturel du daguerréotype : en premier lieu, celle du miroir, qui devient le symbole de l'image *acheiropoïète* : « M. Daguerre est parvenu à *fixer*, d'une manière *exacte et durable* l'image qui vient se former au fond d'une chambre obscure ; en un mot il présente un miroir devant un monument, un paysage, et en deux minutes, il a fixé sur son miroir l'image fidèle de ce monument, de ce paysage²²⁶... »

Mais les journalistes sont plus sensibles encore à une autre image, issue directement de la séance du 7 janvier et des remarques de Jean-Baptiste Biot sur le destin scientifique de l'invention : en présentant l'image du daguerréotype comme « rétine artificielle du

²²⁴ H. Gaucheraud, *op. cit.*

²²⁵ X, « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839, p. 1.

²²⁶ D.s., « Admirable découverte de M. Daguerre », *Le Moniteur industriel*, 10 janvier 1839, n° 264, p. 1. ; voir également « Feuilleton. Découverte de M. Daguerre », *Le Commerce*, 13 janvier 1839, p. 1 : « Après quatorze ans de recherches et d'essais, il est parvenu à recueillir et à fixer sur un plan solide la lumière naturelle, à donner un corps à l'empreinte fugitive, impalpable des objets réfléchis dans la rétine de l'œil, dans le miroir, dans l'appareil de la chambre noire. Figurez-vous une glace qui après avoir reçu une image vous rend votre portrait, ineffaçable comme un tableau et bien plus ressemblant. »

savant », Biot propose une analogie que les articles récupèrent alors pour expliquer soit le fonctionnement de la chambre noire, « qui peint les objets sur un fond, précisément comme le cristallin de l'œil les imprime sur le pigment noir qui tapisse la rétine²²⁷ » ; soit la sensibilité inédite du daguerréotype : « Jusqu'à présent on ne connaissait qu'un corps qui fût sensible à la lumière de [la Lune], c'est l'œil humain dont la pupille se contracte sous l'influence des rayons lunaires. M. Daguerre a donc réalisé une pupille artificielle qu'on pourra interroger à volonté²²⁸. » La physiologie de la vision naturelle devient l'image même du secret naturel du daguerréotype :

Ces représentations se réalisent par un procédé aussi simple que la vision. Et d'abord, l'œil lui-même n'est qu'une sorte de chambre obscure au fond de laquelle vont se peindre les objets. La cornée transparente et le cristallin sont l'équivalent du verre achromatique. La pupille de l'iris tient la place du diaphragme de l'instrument ; et la rétine nerveuse, cet organe essentiel de la vision, représente la toile métallique où l'inventeur a trouvé le secret d'imprimer et de fixer des images. L'analogie est parfaite, et même l'espèce d'enduit chimique dont se sert M. Daguerre, n'est pour ainsi dire qu'une imitation de cet enduit noirâtre dont la *choroïde* de l'œil humain tapisse de toutes parts la rétine. Peut-être l'auteur n'a-t-il réalisé sa merveilleuse invention qu'après avoir longtemps médité sur la structure de l'œil et sur les fonctions des diverses parties²²⁹.

Ces analogies ayant pour but de démontrer l'origine naturelle du daguerréotype ont également pour conséquence d'en donner toutes les garanties possibles d'exactitude : « Ce sera toujours la

²²⁷ X, « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839, p. 1.

²²⁸ T.D.L., « Revue scientifique. Curieux détails sur la découverte de M. Daguerre », *La Quotidienne*, 26 janvier 1839, p. 1.

²²⁹ Isid. B., « Invention de M. Daguerre ou Daguerrotype [sic] », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1839, p. 3.

vérité, puisque c'est la nature²³⁰ », « une vérité mathématique, puisque c'est la nature²³¹ ». Mais Arago précisant en séance, « qu'il n'y a dans les tableaux, dans les copies de M. Daguerre, comme dans un dessin au crayon noir, comme dans une gravure au burin, ou, mieux encore (l'assimilation sera plus exacte), comme dans une gravure à la manière noire ou à l'*aquatinta*, que du blanc, du noir et du gris, que de la lumière, de l'obscurité et des demi-teintes », il précipite une nouvelle analogie : la nature, travaillant par l'intermédiaire de la lumière à l'exécution d'un dessin si parfait qui a toutes les caractéristiques de la gravure à l'aquatinte, la nature elle-même se fait artiste et entraîne avec elle le vocabulaire de l'art : « [les couleurs] y sont seulement représentées avec une extrême justesse par de la lumière, et toutes les dégradations correspondantes aux teintes, comme un tableau à l'huile est traduit par une gravure noire parfaite, ou mieux par un dessin d'une rigueur mathématique qui serait fait à l'*aquatinta*, car il n'y a pas ici de hachures²³². »

De la lumière à l'artiste, il n'y a qu'un pas que le journaliste du *Constitutionnel*, par exemple, franchit allègrement :

Le dessin est d'une fidélité inconcevable ; les formes, les ombres, les décroissements de lumière, les teintes les plus délicates, les jours les plus indiscernables, tout est vrai comme la nature, puisque c'est la nature elle-même, dessinée et reproduite par la lumière, sans caprice d'imagination, sans idéal, sans système d'école, sans enjolivement ni parure²³³.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ T.D.L., « Revue scientifique. Curieux détails sur la découverte de M. Daguerre », *La Quotidienne*, 26 janvier 1839, p. 1.

²³² Ph. B., « Optique. Révolution dans les arts du dessin », *Le Siècle*, 17 janvier 1839, p. 1.

²³³ Isid. B., « Invention de M. Daguerre ou Daguerrotype [*sic*] », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1839, p. 3.

Le daguerréotype devient donc l'artiste le plus parfait, sans style, objectif et infaillible car « la radieuse, la céleste lumière, qui ne sait agir que dans les sphères des immuables lois de ce monde, substitue ici ses rayons divins au crayon hésitant de l'artiste, et dessine elle-même²³⁴ ». Par la lumière, le daguerréotype dessine « comme pourrait le faire le dessinateur le plus habile, ou plutôt avec une perfection dont aucun dessinateur n'approcherait, et avec un fini de détails qui surpasse toute croyance²³⁵ ».

Mais ces assertions ne seront jamais aussi concrètes que lorsqu'elles seront illustrées par des descriptions d'images vues directement par les journalistes.

b. La description des images

Si l'article de Gaucheraud dans la *Gazette de France* est atypique pour une seconde raison, c'est précisément parce qu'il a obtenu ses informations à la source : bénéficiant d'une faveur de la part de Daguerre qui, assuré de la prise en charge de son invention par l'Académie, ne craint plus de faire des démonstrations pour attirer la presse, le journaliste s'est rendu dans le studio de l'inventeur pour le voir opérer. La description qu'il donne des détails de la procédure et des images, sans le filtre de l'Académie, révèle l'inégalité qui régnera entre les journalistes à partir du moment où certains d'entre eux auront accès directement à des images qui ne seront révélées au public qu'en août. Le rédacteur de l'hebdomadaire scientifique *L'Écho du monde savant* s'en plaint dans le compte-

²³⁴ Ph. B., « Optique. Révolution dans les arts du dessin », *Le Siècle*, 17 janvier 1839, p. 1.

²³⁵ Roulin, « Physique appliquée. Fixation des images de la chambre noire par la seule action de la lumière », *Le Temps*, 9 janvier 1839.

rendu qu'il fait de la séance de l'Académie dès le 9 janvier : « Ce qu'on rapporte de ces dessins et de leur perfection fait désirer vivement de les voir pour s'en former une idée. Malheureusement on n'en a point montré à l'Académie, et ceux-là seuls ont pu en juger, qui sont allés chez M. Daguerre (*sic*)²³⁶. » Mais si *La Quotidienne* mentionne que « chaque jour l'atelier du célèbre inventeur du Diorama est visité par l'élite de la capitale [qui] ne se lasse pas de contempler les admirables dessins que la lumière elle-même à formés²³⁷ », il est à signaler que ce privilège ne sera accordé qu'à quelques journalistes des plus importants périodiques dont la *Gazette de France*, le *Journal des Débats*, *Le Temps*, *Le Commerce*, *Le Siècle*, *La Presse* ainsi que *L'Artiste*.

Le journaliste du *Constitutionnel* notait dans son article du 29 janvier : « Ce n'est que depuis quelques mois, dans les beaux jours de l'été dernier, que l'invention de M. Daguerre est devenue parfaite entre ses mains. Aussi n'a-t-il encore que 20 à 24 tableaux qu'il juge assez parfaits pour être livrés aux regards et à la critique, ou plutôt à l'admiration et à l'étonnement des amateurs²³⁸ ». Après dépouillement des sources et des *Comptes-rendus de l'Académie des sciences*, nous ne dénombrons qu'une douzaine d'images décrites, majoritairement des points de vue de la capitale : des vues des boulevards (*fig. 2 et 3*), la Grande Galerie du Louvre depuis le pont des Saint-Pères et depuis le pont des Arts (*fig. 4 et 5*), Notre-Dame

²³⁶ *L'Écho du monde savant*, 9 janvier 1839, n° 402, p. 17.

²³⁷ T. D. L., « Curieux détails sur la découverte de M. Daguerre », *La Quotidienne*, 26 janvier 1839, p. 1.

²³⁸ Isid. B., « Invention de M. Daguerre ou Daguerrotype [*sic*] », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1839, p. 3.

· Les figures 2 à 10 ne sont que des exemples des sujets traités par Daguerre et s'approchant des images décrites dans la presse.

depuis le pont de l'Archevêché et depuis le pont Saint-Michel (fig. 6), la Seine, le pont Marie, le Pont-Neuf (fig. 7), l'Institut, les Tuileries, Sainte-Geneviève, les Barrières de la capitale, ainsi qu'une Vénus accroupie vue sous plusieurs angles (fig. 8).

La vision directe des images permet, par la description, de révéler une première caractéristique lorsque Daguerre demande à ses visiteurs de scruter l'image au moyen d'une loupe, expérience « qu'il fait répéter à ses nombreux visiteurs²³⁹ » depuis 1836 :

À chaque tableau mis sous nos yeux, c'était une exclamation admirative. Quelle finesse de trait ! quelle entente du clair-obscur ! quelle délicatesse ! quel fini ! que cette étoffe est moelleuse ! quelle saillie dans ces bas-reliefs et ces rondes-bosses ! Voici une Vénus accroupie, vue sous différents aspects : comme ses raccourcis sont rendus ! c'est la statue elle-même, c'est un vrai trompe-l'œil. Tout cela est admirable ; mais, disons-nous, qui nous assure que cela n'est pas l'ouvrage d'un habile dessinateur ? qui nous dit que vous ne nous montrez pas des lavis au bistre ou à la sépia ? Pour toute réponse M. Daguerre nous met une loupe à la main. Alors nous apercevons les moindres plis d'une étoffe, les lignes invisibles à l'œil nu d'un paysage. À l'aide d'une lorgnette, nous rapprochons les lointains ; dans cette masse de constructions, d'accessoires, d'accidents imperceptibles dont se compose cette vue de Paris prise du pont des Arts, nous distinguons les plus petits détails, nous comptons les pavés, nous voyons l'humidité produite par la pluie ; nous lisons l'enseigne d'une boutique. Tous les fils du tissu lumineux ont passé de l'objet dans l'image²⁴⁰.

Ainsi, à l'examen de cette image naturelle n'ayant « pas un seul défaut ni à l'œil nu, ni à la loupe²⁴¹ », non seulement la netteté se

²³⁹ T. D. L., « Curieux détails sur la découverte de M. Daguerre », *La Quotidienne*, 26 janvier 1839, p. 1.

²⁴⁰ « Découverte de M. Daguerre », *Le Commerce*, 13 janvier 1839, p. 1.

²⁴¹ D.s., « Admirable découverte de M. Daguerre », *Le Moniteur industriel*, 10 janvier 1839, n° 264, p. 1. Voir également « Optique. Chambre noire de M. Daguerre », *La Gazette de France*, 10 janvier 1839, p. 1 : « La netteté est au-delà de tout ce que l'on peut exprimer. C'est au point

poursuit jusque dans les moindres détails, mais encore elle révèle des « détails qui à la vue simple ne s'aperçoivent pas, [et qui] se voient très distinctement quand on les regarde à la loupe²⁴² ». Le daguerréotype dévoile ainsi encore sa supériorité sur l'art sur une idée qui s'ancre durablement dans l'opinion : on ne peut en épuiser la vision qui jamais ne fait voir la matière mais toujours l'objet, contrairement au dessin ou la peinture qui en deçà d'une certaine distance d'appréciation laisse voir la touche de couleur ou le trait de crayon de l'artiste. Alors qu'au-delà d'une certaine limite, l'image produite par la main laisse place à la matière, dans le daguerréotype l'image laisse place à l'objet, au sujet. Le daguerréotype est une image qui à l'infini se laisse scruter jusque dans les moindres détails sans perdre de son sens :

La loupe redoutable, la loupe ravageuse, qui fait voir des monstruositées souvent dans les plus délicats, dans les plus aériens de nos chefs-d'œuvre, peut se promener en vain sur ces produits de l'art : ils supportent les épreuves de ces fouilles les plus incisives, ils se jouent des mauvaises intentions de ses plus torturants regards, comme s'en jouent, comme en triomphent les créations de la nature. Loin de les mettre en défaut sous quelque rapport, la loupe la plus grossissante n'en fait que ressortir davantage l'incommensurable supériorité ; à chaque pas elle nous conduit à des sujets d'admiration nouvelles, en nous

que l'on peut examiner le dessin produit avec une loupe, et les détails ne perdent rien de leur étonnante netteté. »

²⁴² Roulin, « Physique appliquée. Fixation des images de la chambre noire par la seule action de la lumière », *Le Temps*, 9 janvier 1839. Voir également X, « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839, p. 1 : « Puisque c'est réellement dans cette invention la lumière qui exécute elle-même le dessin, on sera moins surpris de ce résultat presque merveilleux, savoir, qu'il existe dans plusieurs tableaux ainsi obtenus par M. Daguerre des endroits où la loupe laisse découvrir des détails que la simple vue ne peut saisir » ; et Jules Pelletan, « Découverte de M. Daguerre », *La Presse*, 24 janvier 1839, p. 1 : « Les plus petits détails existant dans la nature sont fixés sur la planche en cuivre avec une telle exactitude et un tel fini que même avec la loupe on est étonné de retrouver des objets presque imperceptibles à l'œil nu. »

révélant l'existence de délicieux détails, d'exquises délicatesses qui échappent à l'œil nu même dans la réalité²⁴³.

Alfred Donné dans *Le Journal des Débats*, en fait la description suivante :

Les plus petits objets, les parties les plus déliées dessinent l'ombre microscopique qu'ils projettent sur le tableau, avec une exactitude que l'œil même ne peut pas suivre et qu'il ne reconnaît qu'avec l'aide de la loupe ; on en jugera quand on saura que sur une maison réduite à la dimension d'un pouce, chaque tuile ou chaque ardoise est reproduite avec sa lumière, et qu'au dernier étage de cette maison, il existe une petite fenêtre que l'œil aperçoit à peine ; et si l'on prend une loupe, on découvre dans cette fenêtre un carreau cassé raccommodé avec une bande de papier²⁴⁴ !

Au moment de défendre l'invention de Daguerre face aux réclamations de Talbot, et alors que ni Arago ni Biot, n'ont pu voir les résultats de l'Anglais, s'inspirant des comptes-rendus dans la presse, c'est une même vision rapprochée du daguerréotype que l'on peut lire dans les *Comptes-rendus de l'Académie des sciences* :

Complètement initié à tous les détails de la nouvelle méthode, M. Arago s'est assuré, en faisant une vue du boulevard du Temple, qu'il n'est nullement nécessaire d'être peintre ou dessinateur pour réussir aussi bien que M. Daguerre lui-même. Examinée à la loupe, cette vue offrait des objets, tels *que des tiges de paratonnerres très éloignés*, reproduits avec une incroyable netteté, et dont l'œil ne soupçonnait pas l'existence²⁴⁵.

²⁴³ Ph. B., « Optique. Révolution dans les arts du dessin », *Le Siècle*, 17 janvier 1839, p. 1.

²⁴⁴ Dr. Al. Donné, « Académie des sciences. Séance du 4 février », *Journal des Débats*, 5 février 1839, p. 1.

²⁴⁵ Séance du lundi 4 février 1839, *CRAS*, t. 8, p. 172

La vision rapprochée des images permet également d'indiquer au public la promptitude toute relative du daguerréotype. Hippolyte Gaucheraud notait le 6 janvier : « La nature en mouvement ne peut se reproduire, ou ne le pourrait du moins que très difficilement par le procédé en question²⁴⁶ ». À l'appui de cette assertion il donne la description suivante :

Dans une des vues du boulevard dont j'ai parlé, il est arrivé que tout ce qui marchait ou agissait n'a pas pris place dans le dessin ; de deux chevaux de fiacre en station, un a malheureusement remué la tête pendant la courte opération ; l'animal est sans tête dans le dessin²⁴⁷.

Cette image du cheval sans tête va courir dans tous les comptes-rendus telle une rumeur, rapportée par les uns : « On dit que les objets non complètement immobiles ne peuvent donner, par ce procédé, que des images confuses, et l'on cite l'image d'un cheval dont tout le corps était représenté avec une précision admirable, tandis que la tête et le cou, pour avoir été abaissés plusieurs fois, étaient complètement effacés²⁴⁸ » ; déformée par les autres : « M. Biot en a vu [des dessins] où l'on distingue seulement la tête d'un cheval, le corps et les jambes étant absents²⁴⁹ ». À cette image viendra se joindre celle du boulevard du Temple prise depuis l'atelier de Daguerre, et dans laquelle « on voit un homme qui se fait décrotter ; il n'a pas bougé et il est très bien représenté, mais le

²⁴⁶ H. Gaucheraud, *op. cit.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *L'Écho du monde savant*, 9 janvier 1839, n°402, pp. 17-18.

²⁴⁹ X, « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839, p. 1.

décrotteur qui se donnait beaucoup de mouvement n'offre qu'une image confuse surtout vers le bas²⁵⁰ ».

Encore incapable d'atteindre l'instantanéité, ce qui exclut le portrait de son répertoire – le mettant ainsi à l'abri des jalousies des peintres spécialisés – le daguerréotype, par ses incapacités²⁵¹, dessine son territoire :

Dans les différentes vues que l'inventeur a mises sous nos yeux, nous avons pu admirer la frappante reproduction des sites et des monuments, la minutieuse exactitude du dessin et des effets de lumière ; mais d'objet mobile pas un. On voit distinctement les voitures stationnant sur place, des badauds ébahis devant les étalages ou regardant les bateleurs, des enseignes à lettres renversées, les eaux de la Seine d'une translucidité inimitable. Mais ces tableaux ne retracent ni la tête d'un oiseau perché, ni le bras droit d'un homme qui mange, ni l'ouvrier qui travaille, ni la blanchisseuse qui bat son linge. Le portrait, voilà ce que le procédé Daguerre est inhabile à retracer. [...] Les peintres de portraits n'ont de ce côté nulle concurrence à craindre. [...] Voilà ce qui doit rassurer les gens prudents et jaloux. Nul indiscret n'aura votre portrait si vous n'y consentez, et cela est moral.

Mais s'agit-il d'objets inanimés, d'une collection, d'une galerie, d'un musée, tout est d'une vérité incroyable. Tableaux, statues, ustensiles, en dix minutes vous avez de tant de choses une copie tellement vraie, que les grands maîtres en seraient jaloux ou découragés. On pourra de la sorte composer des tableaux de fantaisie, d'ingénieuses macédoines ; il suffira d'avoir réuni dans un même lieu

²⁵⁰ Roulin, « Physique appliquée. Fixation des images de la chambre noire par la seule action de la lumière », *Le Temps*, 9 janvier 1839. Voir également Ph. B., « Optique. Révolution dans les arts du dessin », *Le Siècle*, 17 janvier 1839, p. 2, et Jules Pelletan, « Découverte de M. Daguerre », *La Presse*, 24 janvier 1839, p. 1.

²⁵¹ Certains n'hésitent pourtant pas à faire de ce défaut, la preuve même de la réalité de l'invention. Cf. A., « Beaux-arts. Le Daguerrotype [sic] », *La Gazette de France*, 19 février 1839, p. 1 : « Le mouvement est la limite et l'écueil de cette grande découverte, car il faut toujours que notre orgueil soit humilié en quelque point. L'homme qui marche, le quadrupède qui se meut, l'oiseau qui vole, le feuillage qui tremble, le nuage qui court, ne laissent qu'une trace confuse, qu'une traînée de la dimension de l'espace parcouru. [...] Ce défaut auquel l'art remédiera peut-être quelque jour, est au reste la preuve la plus certaine de la réalité de l'invention de M. Daguerre, et ce qui doit lui faire accorder toute confiance. »

les objets dont on voudra obtenir les images artistiquement groupées. C'est un nouveaux passe-temps offert à l'oisiveté, c'est une nouvelle source de luxe, un autre aliment pour la vanité, car il y aura joute d'esprit et de bon goût²⁵².

c. Former l'opinion

Ayant écouté la rumeur, assisté aux séances de l'Académie des 7 janvier, 4 et 11 février et vu les images, la presse dessine l'opinion sur le daguerréotype, « instrument d'art qui tient de la féerie par sa rapidité d'exécution et qui tient de la géométrie par une précision non moins extraordinaire²⁵³ ». Une invention dont la part scientifique, validée mais pourtant si peu définie par l'Académie, tiendrait le rôle de la morale : « Peut-être plaira-t-elle davantage aux physiciens qu'aux grands peintres. Il y aurait cependant intolérance artistique à la condamner. L'art reste intact²⁵⁴ ». Pour évaluer l'opinion qui se conforme alors dans la presse sur le daguerréotype, un article de la *Gazette de France* est particulièrement instructif.

On connaît, depuis le 6 janvier et l'article d'Hippolyte Gaucheraud, les relations privilégiées qui semblent unir ce quotidien et Daguerre dans la promotion du daguerréotype. Cette collaboration semble se poursuivre dans un article paru le 19 février, toujours inscrit dans la rubrique "Beaux-arts" et intitulé « Le Daguerréotype [sic] par M. Daguerre, auteur du Diorama²⁵⁵ ». Signé de la simple initiale "A.", et se déployant dans la partie inférieure du quotidien

²⁵² Isid. B., « Invention de M. Daguerre ou Daguerréotype [sic] », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1839, p. 4.

²⁵³ *Le Courrier français*, 6 février 1839, p. 2.

²⁵⁴ X, « Académie des sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier français*, 11 janvier 1839, p. 1.

²⁵⁵ A., « Le Daguerréotype [sic] par M. Daguerre, auteur du Diorama », *Gazette de France*, 19 février 1839, pp. 1-2.

sur les deux premières pages, l'article a pour but de réaffirmer les qualités et les droits de l'invention de Daguerre face aux réclamations de Talbot et de donner une nouvelle impulsion au processus législatif promis par Arago. On peut y lire une sorte de première description du daguerréotype, comme si le quotidien souhaitait à nouveau donner à ses lecteurs une idée complète de l'invention. Après plus de six semaines d'actualité du daguerréotype dans la presse, que l'article résume et synthétise, c'est une véritable publicité pour l'invention que *La Gazette de France* publie ici, un prospectus en première page vantant les qualités du daguerréotype. À tel point qu'il est à se demander si cette opération ne fut pas pilotée par Daguerre lui-même.

Plusieurs indices autorisent cette hypothèse. En premier lieu, le titre de l'article semble sous-entendre une présentation de la part de l'inventeur : « Le Daguerrotype [sic] par M. Daguerre, auteur du *Diorama* ». Cette "signature", « auteur du Diorama », est celle employée par Daguerre pour signer le prospectus de 1838 et qu'il utilisera également dans les différentes éditions de son manuel de daguerréotypie paru dès le 20 août 1839. D'autre part, les exemples d'applications du daguerréotype à l'art y sont particulièrement détaillés, et ajoutent à la litanie de ceux décrits dans la presse depuis le 7 janvier une application du daguerréotype au travail du décorateur en revanche totalement inédite. Enfin, si on retrouve dans cet article plusieurs expressions figurant déjà dans le prospectus de 1838, c'est plus encore sa conclusion qui attire l'attention : le texte craint en effet qu'Arago ne puisse mobiliser un processus législatif

unanime autour de l'invention de Daguerre sans qu'interfèrent les querelles de partis. Il doute que le corps politique puisse accorder quelque attention à l'invention et menace de l'ouverture possible d'une souscription qui, fort du succès du daguerréotype dans la presse et de son audience, ne manquerait pas de rencontrer un franc succès :

Quelques savants et amateurs des arts ont imaginé de réclamer une récompense nationale en faveur de M. Daguerre, dont le procédé par la simplicité, ne peut devenir l'objet d'un brevet d'invention. Moyennant une somme assez modique cette découverte entrerait dans le domaine public.

Mais les récompenses nationales ne peuvent être décernées que par le principe monarchique représentant la nation, ou par une assemblée d'origine nationale. Nos chambres voudront-elles faire ce cadeau à la France et à l'Europe ? C'est au moins douteux.

Il n'y a rien là de politique. [...] M. Daguerre est un artiste placé hors des luttes des partis. Ses œuvres ne sont ni de la coalition ministérielle, ni de la coalition parlementaire. On dit que M. Arago doit porter la parole pour le daguerrotype [*sic*] ; c'en sera peut-être assez pour que le juste-milieu vote contre. C'est pitié, pourtant, que la lumière, l'optique et le dessin aient affaire avec le compte-rendu, le tiers-parti et les doctrinaires.

Il en est ainsi de tous les intérêts ajournés par les querelles des partis repoussés par des considérations qui leur sont étrangères. Si du moins on pouvait fixer un système et un ministère comme M. Daguerre fixe les images ! Mais tout est fugitif et insaisissable dans la chambre obscure du palais Bourbon.

Dans cet état des choses, ce qu'a de mieux à faire l'auteur de l'invention nouvelle, c'est de s'adresser à tout le monde qui a plus d'esprit que Voltaire et M. Fulchiron, et plus de bienveillance que le

monopole pour les artistes. Une souscription serait bientôt remplie et formerait une récompense vraiment nationale²⁵⁶.

Si l'on considère, au vu de ces indices, que cet article fut piloté par Daguerre, il indique que, confronté aux attaques venues d'outre-Manche, ce dernier sent son invention fragilisée et souhaite qu'Arago réaffirme son soutien et sa détermination pour faire pression auprès du gouvernement en vue de l'établissement de la loi Daguerre²⁵⁷. On comprend mieux alors la nécessité pour Daguerre de devoir réaffirmer les qualités essentielles du daguerréotype en se conformant au vocabulaire et aux descriptions employés par la presse depuis six semaines. Ainsi considéré, cet article n'est pas tant un jugement, une prise de position sur le daguerréotype qu'une publicité travaillant à l'opinion du public sur l'invention. Il permet de constater à quel point le discours général se radicalise pour faire du daguerréotype un standard supérieur de figuration qui disqualifie le dessin sur le territoire de l'exactitude et dont l'influence sur les arts, loin d'être nuisible, aurait tous les habits de la morale.

En premier lieu, l'article ne cesse de mettre l'accent sur la perfection du système, hors de toute explication d'ordre technologique – indice supplémentaire pour l'attribution d'une source daguerrienne directe. En restant à la métaphore du miroir afin

²⁵⁶ A., « Le Daguerrotype [*sic*] par M. Daguerre, auteur du Diorama », *Gazette de France*, *op. cit.*, p. 2.

²⁵⁷ Cet article fut sans doute remarqué, et par Arago lui-même, qui l'évoquera dans la séance de l'Académie du 11 mars, alors que le Diorama vient de périr dans les flammes : « À propos de quelques articles publiés dans les journaux, et particulièrement dans la *Gazette de France*, sur le procédé de M. Daguerre, M. Arago croit devoir donner de nouveaux renseignements à l'Académie, afin d'établir nettement les droits de MM. Niepse [*sic*] et Daguerre dans la belle invention dont la récompense doit être prochainement sollicitée des Chambres », in Al. Donné, « Académie des sciences. Séance du 11 mars 1839 », *Le Journal des Débats*, 15 mars 1839, p. 2.

d'expliciter l'origine acheiropoïète du système, le texte insiste sur les défauts qui, par comparaison, entachent l'art manuel :

La plus parfaite des créatures est parvenue [...] à une imitation plus ou moins vraie de tout ce que sa vue pouvait embrasser au moyen de l'art du dessin ; mais cet art portant toujours la trace de l'imperfection de nos organes, n'a jamais pu obtenir qu'une approximation plus ou moins juste. Quelles que soient la rectitude des yeux de l'artiste, la sûreté de son jugement, la délicatesse de son goût, il y a toujours des différences saisissantes entre le modèle et l'imitation faite avec le seul secours des yeux et de la main. La copie la plus exacte n'est encore qu'un à-peu-près, [...] !

Ce que fournit le nouveau procédé, c'est la chose elle-même avec ses formes extérieures et ses accidents d'ombres et de lumière. Le modèle vient se dessiner lui-même dans toute ses conditions de lignes, de détails, de plans, de perspective et d'harmonie. Représentez-vous une glace qui a retenu les images qu'elle a réfléchies, ou plutôt figurez-vous une surface plane qui, recevant, par réflexion, la représentation exacte d'objets placés dans la direction d'un foyer lumineux, s'en empare, et [illisible] l'empreinte vigoureuse pour la garder.

Les dessins obtenus par ce procédé ont l'aspect d'une belle gravure de la plus grande finesse, car on n'y découvre ni ces traces du burin, ni ces coups de crayons qui accusent la main de l'homme dans les gravures ordinaires et les lithographies.

On voit qu'ici le travail a été fait tout d'un coup et à la fois. Il n'y a point d'hésitation et de tâtonnement. Les ombres sont lisses et heurtées là où la nature les a faites ainsi, se dégradant sur les surfaces arrondies selon les lois de l'optique. Il y a des [effets ?] à épouvanter nos artistes si enclins à corriger la nature et si dédaigneux des détails. Dites-leur donc de tracer les tuiles et les ardoises d'une toiture, les taches qui couvrent une muraille ! Tout cela s'empreint sur ce calque admirable parce que cela est. [...] C'est par cette reproduction que l'on voit combien, malgré les règles de la perspective linéaire et la

connaissance des lois de la perspective aérienne, nous sommes encore loin d'une imitation à peu près exacte des effets naturels²⁵⁸.

Face au daguerréotype, le dessin n'est plus qu'"un à-peu-près" qui appartient dès à présent au passé de la figuration. Mais le daguerréotype n'en reste pas là, car « la représentation des objets accuse non seulement leurs formes, mais encore leur substance. Ainsi, des figures en plâtre donnent sur-le-champ l'idée du plâtre, un rideau en soie imprime de la soie, une table de marbre rend l'aspect du marbre, etc. etc. [...] Aussi rien n'est plus curieux à étudier que ces dessins à l'aide de la loupe²⁵⁹ ». S'inspirant directement des propos de Paul Delaroche retranscrits dans la presse, le rédacteur ajoute à l'exactitude formelle, la fidélité de ce que l'académicien appelait la couleur locale, le détail pittoresque qui permet une exploration à la loupe.

Mais c'est au chapitre des applications du daguerréotype que cet article est le plus instructif. Laissant presque totalement de côté les quelques supputations de l'Académie sur son utilité scientifique, il focalise son attention sur l'usage que pourront en faire « tous les arts d'imitation dont le dessin est la base, de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de l'architecture, du décor, de beaucoup d'industries²⁶⁰ ». Il s'ensuit une longue énumération des différents bénéfices que chacune de ces classes pourra tirer de l'utilisation du daguerréotype, dans une progression emphatique qui dessine une

²⁵⁸ A., « Le Daguerrotype [*sic*] par M. Daguerre, auteur du Diorama », *Gazette de France*, *op. cit.*, p. 1.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

extension utopique et infinie de ses domaines d'applications que nous essayons de résumer :

Le peintre pourra disposer des figures, des groupes même, et au lieu d'étudier son tableau partie par partie, il aura sur-le-champ d'admirables esquisses, avec leurs rapports, leurs proportions, et sans une faute de dessin. [...] Les peintres de portrait fixeront à l'instant sur la toile les figures de leurs modèles, avec les proportions du corps et les habitudes.

Les sculpteurs auront les mêmes ressources que les peintres. [...] Il sera surtout d'un merveilleux secours pour copier de la manière la plus exacte les chefs-d'œuvre des musées.

Mais c'est à l'art de la gravure que l'appareil rend le plus de services, en donnant au tracé de la traduction toute la perfection désirable. Il n'y aura plus de gravures et de lithographies infidèles. Il ne s'agira plus que de décalquer. [...]

Les architectes, les décorateurs, recueilleront avec la plus grande facilité les monuments anciens et modernes, les palais, les maisons avec leurs ornements les plus ténus et les plus délicats. Ils n'auront plus l'embarras des opérations géométriques nécessaires pour obtenir les élévations, mettre leurs dessins en perspective et corriger les erreurs de la vue.

À la guerre on obtiendra à l'instant des relevés de fortifications, des plans de terrains, en mer la vue des côtes, des rades et des ports. En voyage, on s'arrêtera un instant et l'on mettra dans son portefeuille la copie d'un monument, d'un site, d'un paysage dont on voudra garder le souvenir. [...] Nous aurons des panoramas de tous les lieux de la terre ; il ne sera plus nécessaire de sortir de chez soi pour avoir la connaissance exacte des cités et des pays pittoresques.

On étudiera mieux les corps organisés et leurs éléments quand on aura des représentations bien exactes. [...]

Beaucoup d'arts mécaniques encore imparfaits acquerront plus de rectitude par la facilité de dessiner des modèles d'une rigoureuse exactitude, de saisir les objets naturels avec leurs justes proportions.

Les combinaisons de ce procédé varieront à l'infini au profit d'une foule de professions²⁶¹.

Mais cette extension généralisée de l'exactitude dans le champ de l'imitation n'est-elle pas dommageable pour l'art lui-même, et que répondre à ceux qui craignent que ce dessin mis à la portée de tous ne porte un coup fatal au métier et à la qualité de l'art ? Que répondre, par exemple, au critique d'art Charles Blanc qui le 15 février, dans la jeune *Revue du progrès politique, social et littéraire* de son frère Louis, formule la première véritable attaque contre le daguerréotype au milieu du concert de louanges ? Dans un article consacré à l'actualité de la gravure, Blanc terminait en posant cette question :

Quelles sont donc les destinées de l'art ? La gravure est-elle sur le point de périr ou de se transformer ? Voici qu'un homme vient de découvrir un moyen de fixer la nature sur un miroir. Qui empêchera M. Daguerre de faire de ce miroir une gravure ? Oh ! si la chimie nous envahit, je crains bien que tous les mystères ne s'en aillent et la poésie avec eux. Fasse Dieu que l'art ne se confonde pas un jour avec la science. Mais voyez comme toutes les découvertes ont aujourd'hui le même sens et la même portée. Ce qu'il y a au fond de ces inventions modernes, c'est toujours ce grand mot : tout le monde. Ce mot, qu'est-ce autre chose que la démocratie ? Dans l'attente de ce noble avenir, remercions et encourageons les graveurs, soit qu'ils fassent revivre les peintures effacées des vieux maîtres, soit qu'ils donnent au génie de leurs contemporains les deux éléments de sa gloire, le temps et l'espace, l'étendue et la durée²⁶².

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Charles Blanc, « Beaux-Arts – Gravure », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, 1839 – tome premier, troisième livraison – 15 février 1839, p. 149-150.

Que répondre, en un mot, à ceux qui disent que « l'art va se vulgariser²⁶³ » :

À cela on peut répondre que, quant à l'effet général de la nouvelle invention, quelques intérêts isolés pourront pâtir, mais il y aura une belle compensation en ce que la sphère des idées s'agrandira pour toutes les classes. Il y aura plus de goût, un sentiment plus exquis du vrai et du beau²⁶⁴.

À la vulgarisation, l'article répond donc par la morale : « Quand les images grossières qui tapissent les chaumières et les ateliers disparaîtront et feront place à des représentations que la nature elle-même aura fournies, il y aura des types plus parfaits pour les mœurs, des enseignements plus élevés pour les esprits²⁶⁵ ». Et pour ce qui est de l'art en général, « il y aura toujours une place pour le génie, pour l'invention, pour l'habileté, pour le talent ». Car le daguerréotype n'a pas la prétention d'être artiste, mais « de fournir un dessinateur qui copie la nature vivante et la nature morte avec autant de célérité que d'exactitude, dans des proportions peu étendues en raison de la nécessité d'avoir recours à l'optique ». Étant dans l'incapacité de reproduire les couleurs, le daguerréotype n'est qu'un dessinateur et non un peintre, comme le faisait remarquer Arago le 7 janvier ; « or le coloris est tout pour l'illusion. Les oiseaux ne viendront pas béqueter les raisins de M. Daguerre comme ceux d'Apelles et de Pharrasius ». Mais si le daguerréotype n'est pas encore appelé à être le nouvel art, en revanche, il « perfectionnera

²⁶³ A., « Le Daguerrotype [sic] par M. Daguerre, auteur du Diorama », *Gazette de France*, 19 février 1839, p. 1.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

l'art ; il lui donnera une nouvelle impulsion, mais il ne le détruira pas et ne le rendra pas plus vulgaire que la grande concurrence d'artistes qui a surgi depuis un demi-siècle²⁶⁶ ».

Faisant explicitement référence à l'art contemporain et à la production de l'école française depuis la fin de l'école néo-classique, le texte assigne un rôle précis au daguerréotype dans le champ : que l'on n'accuse pas l'invention d'une dégénérescence vulgaire de l'art, d'ores et déjà engagée et dont il n'est pas responsable, car bien au contraire, grâce à lui, « la jouissance que nous attachons à tout ce qui est imitation s'étendra à tous les rangs de la société, et ce n'est pas un mal ; car il n'en est pas de plus noble et de plus pure. Comme on verra et on observera mieux, on jugera mieux aussi, et ce sera autant de gagné pour la raison publique²⁶⁷ ». En résumé, le daguerréotype est un instrument moral dont l'heureuse influence ne peut que profiter à la production artistique et au jugement public. Une prise de position qui ne fait qu'anticiper le véritable débat qui agitera la critique d'art au Salon quelques mois plus tard sur la place du daguerréotype entre l'artiste et son public.

Ce point de vue exprimé en février 1839 et qui met en relation le daguerréotype et l'actualité de l'art est très rare. Trop rare pour ne pas y voir, une fois de plus, une tentative de défense des prétentions artistiques de Daguerre pour son invention et une explicitation de la « nouvelle impulsion » qu'il suggérait dans son prospectus de 1838²⁶⁸.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Voir *supra* : « I.A.4 : Le prospectus de 1838 », p. 48.

Ainsi l'actualité du daguerréotype se poursuit et sa défense s'affirme autour de son exactitude alors que depuis le début du mois de février, les réclamations de Talbot s'enchaînent. Pourtant l'actualité s'essouffle au bout de quelques semaines. Début mars, alors que la nouvelle de l'incendie du Diorama se répand dans les journaux²⁶⁹, il n'est plus guère question de photographie que sporadiquement dans les articles sur les séances de l'Académie de grands quotidiens et dans quelques revues spécialisées et mensuelles traitant l'actualité avec retard²⁷⁰.

2. Le processus législatif

Tous les articles écrits consécutivement à la séance du 7 janvier mentionnent qu'une procédure d'achat public de l'invention sera engagée par Arago auprès du gouvernement. Passé l'effet d'annonce, la presse attendra le mois de mai avant de revenir sur le daguerréotype.

Une déclaration viendra clôturer l'épisode des réclamations de Talbot, et donner le feu vert pour l'engagement du processus législatif : dans le cours du mois de mai 1839, une délégation de savants anglais en visite à Paris est invitée par Arago à venir

²⁶⁹ « Un sinistre déplorable vient de détruire l'un des monuments d'art les plus intéressants et les plus curieux de la capitale ; ce malheur a frappé en même temps un artiste auquel appartenait depuis longtemps toutes les sympathies non-seulement du public français, mais encore de nombreux étrangers qui viennent visiter Paris. Le Diorama de M. Daguerre a été aujourd'hui consumé par les flammes », « Intérieur. 8 mars 1839 », *Le National*, 9 mars 1839, p. 3.

²⁷⁰ Cf. *Le Lithographe, Journal des artistes et des imprimeurs publiant tous les procédés connus de la lithographie avec leurs différentes modifications, signalant les découvertes nouvelles de cet art, et rendant un compte impartial de ses productions*, 2^e année, 1839, 4^e livraison, pp. 97-128 : « Invention de M. Daguerre. Fixation des dessins produits par le moyen de la chambre obscure » ; *Musée des familles*, 6^e volume, année 1839, février 1839, p. 160 ; *Revue britannique, ou choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, tome dix-neuvième – quatrième série, février 1839, pp.337-349 : « Beaux-arts – Chimie : Dessin obtenu par la lumière, ou procédé d'après lequel les objets se dessinent d'eux-mêmes, sans le secours du crayon ; par M. Talbot ».

contempler les résultats du daguerréotype : ainsi les physiciens James Forbes et John Robinson, l'astronome MacDougall-Brisbane, l'ingénieur James Watt junior, le géologue Robert Murchison, l'explorateur Joseph Barclay Pentland, et surtout l'astronome Herschel, ont pu comparer les résultats du daguerréotype et les images sur papier de leur compatriote Fox Talbot²⁷¹.

L'annonce qu'Arago va faire de cette nouvelle à l'Académie des sciences le 27 mai sera l'occasion pour lui d'indiquer l'imminence de la prise en charge de l'invention de Daguerre par l'administration publique. Cette information n'est pourtant pas relevée par la presse qui est beaucoup plus sensible à ce que les chroniqueurs du *National*, appellent un « baptême de nationalité française²⁷² » pour la découverte de M. Daguerre. Ainsi quand Herschel, qui passe pour un des premiers supporters de Talbot dont il a assisté les recherches, n'hésite pas à constater la différence essentielle qui sépare les deux inventions anglaise et française et à se prononcer en faveur de cette dernière. La revue *L'Artiste*, qui consacre un entrefilet à la nouvelle, la publie la veille de la séance de l'Académie, et reproduit ainsi les paroles de Herschel : « Comparativement à ces chefs-d'œuvre du daguerréotype, M. Talbot ne produit que des brouillards. Il y a autant de différence entre les deux produits qu'entre la Lune et le Soleil²⁷³ ». « Ainsi, comme le constate le *National*, ce n'est plus une question de priorité [...] mais c'est une question d'originalité qui ne comporte plus ni rapprochement, ni comparaison, même éloignée, avec le procédé de

²⁷¹ Cf. Alison et Helmut Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, op. cit.*, p. 88.

²⁷² D. et Jph. G., « Académie des sciences. Séance du 27 mai », *Le National*, 29 mai 1839, p. 1.

²⁷³ *L'Artiste*, 26 mai 1839

M. Talbot. Le daguerréotype est français de toutes pièces et sans contestation possible²⁷⁴. » Ce constat d'originalité et de nationalité de l'invention de Daguerre annonce l'ouverture du processus de la reconnaissance nationale.

La procédure législative en tant que telle donne lieu à peu de commentaires dans la presse. Seuls les journaux politiques, comme à l'habitude, rendant compte des séances à la Chambre, donnent quelques renseignements sur l'enthousiasme des députés et sur les résultats des votes. Ainsi, lorsque le ministre de l'Intérieur, Tannegui Duchâtel, s'apprête à lire le projet de loi au palais Bourbon le 15 juin, *Le Moniteur universel* note :

Voici maintenant un projet de loi pour l'acquisition, par l'État, des procédés de M. Daguerre. (Mouvement.)

La chambre veut-elle que je lui donne lecture de l'exposé des motifs ?

*De toutes parts. Oui, oui*²⁷⁵ !

La retranscription de son allocution complète se conclut par un « Très bien ! très bien » soulignant l'unanimité de l'hémicycle.

Avant que les députés ne votent, une exposition de daguerréotypes sera organisée dans l'enceinte de la chambre à la suite du dépôt par Arago du rapport de la commission parlementaire chargée d'examiner le projet de loi : à partir du 7 juillet une salle spécialement aménagée permet aux députés d'admirer « trois rues de Paris, l'intérieur de l'atelier de M. Daguerre et un groupe de bustes

²⁷⁴ D. et Jph. G., *op. cit.*.

²⁷⁵ « Chambre des Députés – Séance du 15 juin », *Le Moniteur universel*, 1839, p. 991, 16 juin 1839.

du musée des Antiques [cf. fig. 9 et 10]²⁷⁶ ». Les journaux politiques tels que *Le Moniteur universel* ou *Le Journal des Débats*, qui traitent en priorité cette information dans les colonnes consacrées à la Chambre, reprendront inlassablement les descriptions de détails observés à la loupe : « Les conclusions du rapport ne pouvaient pas être appuyés par un argument plus puissant²⁷⁷. » Le 9 juillet, les députés, sans « aucune opposition²⁷⁸ », donnent raison à Arago à une majorité écrasante.

Le vote de la chambre des Pairs, le 2 août²⁷⁹, entérinant celui des députés, le daguerréotype réapparaît dans la presse dans les comptes-rendus de la séance de l'Académie du 12 août, dans laquelle Arago annonce la divulgation du secret pour la séance suivante.

3. La divulgation et les démonstrations

La réponse de la presse à la séance du 19 août consacrée à la divulgation du secret du daguerréotype est sans égale sur l'année 1839 : en moins de deux semaines, 32 articles dans la presse relatent l'événement, dont 20 paraissent dans les deux jours suivant la séance. Alimentée par plus de deux mois d'actualité et de récits extraordinaires en début d'année, prévenue par l'observation du

²⁷⁶ « Intérieur. 8 juillet », *Le Moniteur universel*, 9 juillet 1839.

²⁷⁷ « Intérieur. 7 juillet », *Le Moniteur universel*, 8 juillet 1839.

²⁷⁸ D'après le *Journal des Débats* du 10 juillet 1839, p. 3 :

« Nombre de votants 240

Majorité absolue 121

Boules blanches 237

Boules noires 3 ».

²⁷⁹ D'après le *Moniteur universel* du 3 août 1839 :

« Nombre de votants 96

Boules blanches 92

Boules noires 4 ».

processus législatif et l'annonce de l'Académie, l'attente de la presse à l'endroit du daguerréotype est à son comble.

a. L'objet de l'attente

Tous les articles qui donnent, sous forme sommaire ou détaillée, un compte-rendu de la séance du 19 août soulignent l'abondant public arrivé à l'avance, ainsi que les personnalités venues nombreuses pour assister à la séance. On remarque également trois images soumises à l'inspection du public : « Une vue du pont Marie faite il y a deux ans, et deux vues d'intérieur dont une déjà ancienne et une toute récente²⁸⁰. » Quelque peu blasée de ces descriptions rapprochées, la presse passe rapidement sur « une saillie et une perfection telles qu'elles suffisent pour décourager les crayons et les pinceaux les plus exercés²⁸¹ ». Car, comme l'indique Alfred Donné dans son compte-rendu du *Journal des Débats*, « ce n'était pas l'objet important de la séance ; [...] ce que l'on était avide d'entendre, c'était la révélation du secret si bien gardé jusqu'ici par les hommes auxquels il avait été confié²⁸² ».

L'attente de la presse ne fut pas tant dirigée vers le secret du daguerréotype²⁸³, ni même, bien évidemment, vers la confirmation

²⁸⁰ J.G. « Académie des sciences. Séance du 19 août », *La Gazette de France*, 21 août 1839, p. 1.

²⁸¹ « Le Daguerréotype », *La Gazette de France*, 10 août 1839, p. 2.

²⁸² Dr Al. Donné, « L'exposition du daguerréotype », *Le Journal des Débats*, 20 août 1839, p. 1.

²⁸³ Le public, quant à lui, était probablement plus préoccupé par le secret lui-même. Marc-Antoine Gaudin, daguerréotypiste de la première heure, attendant avec de nombreux anonymes à l'extérieur de l'Institut ce 19 août 1839, produira un témoignage resté célèbre : « Exclu de l'enceinte comme bien d'autres, pour n'être venu que deux heures à l'avance, je guettais avec la foule tout ce qui transpirait au-dehors de la communication académique. À ce moment, un assistant sort tout effaré ; on se presse autour de lui, on le questionne, et lui, qui croit tout savoir, nous dit que c'est du bitume de Judée et de l'essence de lavande. Mais bientôt, la foule entoure de nouveau un nouvel initié plus effaré que le premier. Et celui-ci, pour le coup, nous dit que c'est l'iode et le mercure, sans autre commentaire. Enfin, la séance se termine et le secret est divulgué », Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie*, 1844 in André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871, op. cit.*, p. 43.

de son exactitude ou de sa promptitude relative. La véritable inconnue du daguerréotype en était le troisième élément, à savoir sa véritable facilité vantée depuis le 7 janvier :

On éprouvait une curiosité maligne de voir si l'invention répondait dans ses détails aux pompeux récits que l'on en avait faits, aux merveilles que l'on en racontait. [...] On se demandait déjà si les faits seraient au niveau des promesses et de l'attente générale, et s'il n'y aurait pas dans la révélation du secret quelque déception imprévue pour cette foule d'amateurs qui se flattaient déjà de produire à volonté des chefs-d'œuvre et de rivaliser avec les grands peintres, de les surpasser même dans la reproduction des œuvres de la nature, avec un simple appareil acheté chez Giroux ou chez Charles Chevalier²⁸⁴.

En un mot, était-il possible qu'un procédé aussi merveilleux fût aussi simple ? Serait-il aussi facile de rivaliser avec les meilleurs artistes ? La morale du daguerréotype aurait-elle ses limites ?

b. Enthousiasmes et déceptions

Devant la longue description qu'Arago fera des différentes opérations nécessaires à l'obtention d'une image, la presse est dans l'ensemble assez admirative, non pas de la complexité du procédé, mais de l'exposé lui-même. Mais, face à cette énumération de produits chimiques, de manipulations diverses et variées, de fumigations et autres ablutions, elle réagit diversement.

D'une part, lorsqu'il s'agit de retranscrire la divulgation dans le feuilleton consacré aux séances de l'Académie, des quotidiens comme *Le Journal des Débats*, *La Gazette de France* ou *Le National* n'hésitent pas à consacrer trois pages à l'événement, au risque de

²⁸⁴ Dr Al. Donné, « L'exposition du daguerréotype », *Le Journal des Débats*, 20 août 1839, p. 1.

noyer le lecteurs sous la masse des descriptions techniques. Mais ce que n'est que pour mieux manifester leur enthousiasme, à l'image d'Alfred Donné pour qui l'invention « surpasse en merveilleux, par ses combinaisons singulières et ses conditions mystérieuses, tout ce que l'esprit le plus pénétrant avait pu imaginer jusqu'ici²⁸⁵ ». Donné admire ainsi le « génie tout particulier de recherche et d'invention » qu'il fallut à Daguerre pour trouver une solution à un problème que tous les savants d'Europe ne seraient pas parvenus à résoudre en dix ans de recherches : « [...] mais c'est qu'aussi il ne s'agit pas de science en cette occasion, et tous les procédés scientifiques auraient plutôt écartés du but ceux qui se seraient laissé guider par les seuls principes de la science, qu'ils ne les y auraient conduits²⁸⁶. » La magie se poursuit, que l'incapacité d'Arago à donner une théorie à ces phénomènes ne fait qu'augmenter.

Pourtant, pour un Donné enthousiaste, qui ne craint pas de décrire avec les mots justes une procédure longue et difficile, et qui s'émerveille même de « cette série d'opérations passablement diaboliques²⁸⁷ », combien de journalistes, pour ne pas dire de journaux, enthousiastes en janvier, se sont retrouvés fort embarrassés lorsqu'il s'est agit de donner à leurs lecteurs la clef du prodige auxquels ils avaient rêvés avec eux et qu'ils tentent de résumer : « Trouvez-vous, lecteurs, que l'opération soit aussi simple et aussi facile qu'on nous l'a dit d'abord ? Nous en doutons²⁸⁸. » Ainsi ce n'est pas seulement l'attente qui est déçue, mais c'est également et

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 3.

²⁸⁸ Ph. B., « Académie des sciences. Séance du 19 août », *Le Siècle*, 21 août 1839, p. 4.

surtout la promesse d'un art réellement à la portée de tous qui se voit démentie :

[...] qu'il nous soit permis de dire, [...] que nous avons éprouvé une sorte de déception en apprenant que ce procédé, qui devait être si facile, tellement prompt et simple, qu'on pouvait l'exécuter en voyage, sans embarras et à l'aide d'une chambre noire, était en définitive un procédé long, difficile à exécuter, composé d'une série d'opérations minutieuses qui demande une habitude de maniement et une habileté extrême, de telle sorte que l'auteur sera probablement pour longtemps du moins, le seul en possession de réaliser ses merveilles [...] ²⁸⁹.

Quittant la rubrique scientifique pour rejoindre celle des "Variétés" et des feuilletons, le daguerréotype devient l'objet d'une vaste discussion sur sa vocation réellement usuelle et démocratique, « car du premier étonnement on est bien vite passé aux objections, aux critiques ²⁹⁰ ».

c. Les voix de la critique

Alors que très vite le quotidien *Le Temps* signale que « l'usage n'en sera pas aussi général qu'on se plaisait à l'espérer d'abord ²⁹¹ », les propos d'un savant belge, M. Jobard ²⁹², sont rapportés par *Le Commerce* du 27 août et par *La Presse* du 29 :

Après avoir parcouru la suite d'opérations délicates, minutieuses et difficiles du daguerréotype, nous sommes persuadés qu'il y aura de nombreux désappointements chez les amateurs qui n'ont pas l'habitude des manipulations chimiques. Quand on songe aux nombreuses conditions qu'il s'agit d'accomplir dans un temps donné, à une

²⁸⁹ Jules Pelletan, « Variétés. Le Daguerreotype », *La Presse*, 24 août 1839, p. 4.

²⁹⁰ B.Y., « Le Daguerreotype », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, 1839, tome second, 1^{re} série, quatrième livraison, 1^{er} septembre 1839.

²⁹¹ E. Briffault, « Courrier de la Ville du 23 août », *Le Temps*, 24 août 1839, p. 57706.

²⁹² Ambroise Marcelin Jobard (1792-1861), ancien vérificateur du cadastre, fonde en 1839 *Courrier Belge* et devient directeur du musée royal de l'Industrie de Belgique en 1840.

température donnée, avec des matières données, et qu'il suffit d'un quart de seconde pour faire manquer l'opération, nous croyons pouvoir affirmer d'avance que les réussites complètes seront l'exception, et les désappointements la règle²⁹³.

Contre ces attaques et plusieurs autres articles se plaignant de la difficulté du daguerréotype, notamment celui que Jules Janin publie dans *L'Artiste*, le 25 août²⁹⁴, Daguerre et Arago tentent de réagir. Le secrétaire perpétuel prit la parole à la séance du 26 août pour « annoncer que rien n'était plus simple que l'usage du daguerréotype, et [...] ne pouvait pas aller plus loin en ce sens qu'en comparant cette exécution à l'action si vulgaire, si commune, si peu exigeante en frais d'intelligence, de seller et de brider un cheval »²⁹⁵. De son côté, Daguerre, après avoir opéré pour la rédaction de *L'Artiste*²⁹⁶, procédera, pour la première fois, à une série de démonstrations publiques au palais du quai d'Orsay les 7, 11 et 14 septembre. Mais, alors que la presse satirique s'était tenue relativement à l'écart en janvier, attirés par la polémique qui s'amplifie fin août, des journaux comme *Le Charivari* et *Le Figaro* vont s'emparer de cette actualité alors qu'elle quitte petit à petit les autres quotidiens. De la critique de l'invention qui paraît compliquée

²⁹³ « Difficultés du daguerréotype [sic] », *Le Commerce*, 27 août 1839, p. 3. Voir également « Sciences et Arts », *Le Presse*, 29 août 1839, p. 3.

²⁹⁴ Jules Janin, « La Description du Daguerotype [sic] », *L'Artiste*, 25 août 1839, 2^e série, tome 3, 17^e livraison, p. 282 : « Il faut le dire, l'attente générale a été trompée : non pas que le résultat du Daguerotype [sic] ne soit une merveille, non pas qu'il n'y ait là une découverte sérieuse ; mais les bons Athéniens de Paris, qui avaient acheté, la veille, ce secret, et qui croyaient l'avoir bien payé, ont été tout désappointés quand ils ont compris que, du moins jusqu'à nouvel ordre, ce secret-là n'était pas à leur portée. [...] Ils s'imaginaient qu'ils allaient se servir du Daguerotype [sic] comme ils se servaient de la roue de Colas ou du Diagraphes de Gavard, ces admirables instruments ; vain espoir ! à la place d'un appareil très simple, d'un transport facile, peu coûteux, qu'il attendait, le public a rencontré une suite incroyable d'expériences, des détails infinis, des précautions minutieuses, toutes sortes d'obstacles, en un mot un long travail, qui gâtait singulièrement le facile plaisir qu'il se promettait. »

²⁹⁵ Dr Al. Donné, « Le daguerrotype [sic] », *Journal des Débats*, 28 août 1839, p. 1.

²⁹⁶ Cf. « Le Daguerotype [sic]. Nouvelle expérience », *L'Artiste*, 1^{er} septembre 1839, 2^e série, tome IV, 1^{re} livraison, p. 1.

et fort onéreuse en fin de compte²⁹⁷, on passe ainsi à une mise en cause de l'inventeur lui-même qui semble s'être joué de la candeur nationale afin d'obtenir une rente viagère :

Tant que le daguerréotype est demeuré un secret, on a crié au miracle. [...] C'était beaucoup trop beau et on offrait trop de facilité à l'acquéreur pour ne pas voir clairement que l'inventeur grillait de se débarrasser de sa découverte. Dans ce but il n'épargnait rien pour donner envie à tout le monde. Il promettait monts et merveilles, et il n'a tenu que la première partie de ses promesses, attendu que ses appareils peuvent passer pour des masses de bois, pour de véritables *monts*, en attendant les merveilles, qui ont l'air de vouloir demeurer en chemin.

Une fois que M. Daguerre a eu empoché son immortalité, sa gloire d'inventeur et ses rentes viagères de grand homme, il nous a dit le fin mot ; ou plutôt le gros mot, en nous livrant son arsenal chimérique où personne n'a rien compris, excepté M. Arago que nous ne comprenons pas²⁹⁸.

En passant dans le domaine public, l'invention change ainsi rapidement de statut : d'une invention simple d'emploi et aux résultats merveilleux on passe à une procédure complexe et dont les images « réussies [...] seront longtemps fort rares²⁹⁹ ».

²⁹⁷ « Une machine trouve toujours de plus grandes machines qui l'admirent », *Le Charivari*, 30 août 1839, p. 2 : « Je professe donc pour l'invention de M. Daguerre une admiration d'autant plus vive que je ne la connais pas. – Je crois néanmoins qu'il y a eu beaucoup d'engouement dans l'extase de certains sens, et que surtout on a eu tort de faire descendre cette invention des régions purement théoriques de la science dans le domaine impraticable des choses usuelles. [...] On n'en finirait pas sur les découvertes qui attendent les daguerréotypiciens. Cela ne prouve rien sans doute contre la beauté de l'invention en elle-même : cela ne prouve que contre l'application usuelle qu'en veut en faire. » Voir également « Le prix d'un daguerréotype », *Le Figaro*, 26 septembre 1839, p. 2 : « Tout le monde sait enfin à quoi s'en tenir sur les merveilleux résultats de l'application usuelle du daguerréotype. Les pitoyables chefs-d'œuvre de l'inerte mécanique sont exposés à tous les regards, derrière les vitres des marchands de bagatelles et de niaiseries dispendieuses. Partout où il y a gros à gagner sans se dessaisir de rien qui vaille, la corporation des banquistes ne manque pas de prendre les devants, à grands renforts de fanfares, pour profiter de l'engouement passager de la curiosité publique, et réaliser le bénéfice de leur coup de filet avant les désenchantements trop amers de leurs naïves pratiques. »

²⁹⁸ « Les professeurs en daguerréotypé [*sic*] », *Le Figaro*, 22 septembre 1839, p. 1.

²⁹⁹ « Difficultés du daguerréotype [*sic*] », *Le Commerce*, 27 août 1839, p. 3.

Si la photographie retient encore quelque peu l'attention de la presse au moment où le positif direct d'Hippolyte Bayard fait l'objet d'une analyse de la part de l'Académie des beaux-arts³⁰⁰, début novembre, elle quitte à peu près complètement les colonnes des journaux. Comme le remarque *Le Courrier français* du 27 novembre, on « s'occupe davantage des perfectionnements du procédé de M. Daguerre que de l'invention elle-même³⁰¹ ».

³⁰⁰ Cf. *La Presse*, 5 novembre 1839 ; *Le Journal des Débats*, 10 novembre 1839 ; *Le Courrier français*, 15 et 27 novembre 1839 ; *Le Voleur*, 30 novembre 1839.

³⁰¹ X, « Académie des sciences. Séance du 23 novembre », *Le Courrier français*, 27 novembre 1839, p. 1.

C. Typologie de la réception

Après avoir acté l'incursion de la science dans l'art, après avoir crié au génie et à la tolérance artistique du daguerréotype, après avoir loué sa fiabilité, avoir cru à sa facilité, après avoir suivi Arago, Daguerre et l'Académie des sciences dans leurs valorisations utilitaires de l'invention et entendu la description ultime de son secret, comment la presse dans son ensemble juge-t-elle la valeur artistique du daguerréotype, alors qu'aucune autorité institutionnelle artistique de poids n'est venue valider ou démentir le discours ambiant ? Compte tenu du caractère particulier de la forme donnée à l'annonce et à la divulgation, les principales voix donnant écho à cette nouvelle dans la presse ne sont pas spécialisées dans les questions esthétiques ou artistiques. Ainsi, les jugements développés sur la valeur artistique du daguerréotype à la fin du processus institutionnel et législatif sont-ils fort rares et tiennent-ils de l'exception alors que l'ensemble de la presse ne fait que reprendre les paroles d'Arago mais sans expliquer en quoi « l'invention de M. Daguerre ne causera [...] aucun préjudice à la gravure, ni même au dessin ou à la sculpture³⁰² ». Trois réactions seront détaillées. En premier lieu, nous analyserons la réaction du chroniqueur scientifique du quotidien *La Presse*, Jules Pelletan, qui de manière assez symptomatique entre janvier et août 1839, donne deux versions différentes du destin artistique du daguerréotype. En contrepoint, nous commenterons les versions qu'en donne le toujours clairvoyant Alfred Donné et le définitivement satirique *Charivari*. Chacune de

³⁰² Isid. B., « Variété », *Le Constitutionnel*, 19 janvier 1839, p. 4.

ces trois versions montre combien le daguerréotype appelle une définition de l'art et émet ainsi un point de vue qui donne le ton de la critique du modèle photographique tel qu'il sera utilisé par les critiques de Salon à partir de 1839.

1. L'art est-il l'exactitude ?

Un journal comme *La Presse* couvre l'actualité du daguerréotype de manière régulière en suivant les séances que l'Académie lui consacre. Ce grand quotidien, qui compte au nombre de ses journalistes Théophile Gautier comme critique d'art, ou Gustave Planche comme critique littéraire, confie au chroniqueur scientifique Jules Pelletan le soin de suivre l'actualité du daguerréotype : entre janvier et novembre, neuf articles relatent les événements³⁰³. Après avoir dégagé les traits communs des articles dans l'interprétation des faits exposés par Arago, il est aisé de dégager ce qui est de l'ordre de la libre interprétation des journalistes. Il en est ainsi de la manière dont Jules Pelletan considère la concurrence artistique du daguerréotype : la difficulté réside dans l'équilibre qu'il y a à trouver entre utilité et nuisance. Jules Pelletan, qui entend Arago en séance et qui lit les *Comptes-rendus hebdomadaires de l'Académie*, donne dans l'édition du 24 janvier la version suivante :

³⁰³ L'actualité du daguerréotype dans *La Presse* sur l'année 1839 : Jules Pelletan, « Découverte de M. Daguerre », 24 janvier ; Jules Pelletan, « Réclamation de M. Fox-Talbot, physicien Anglais, au sujet du procédé de Daguerre », 13 février ; Jules Pelletan, « Procédé de M. Talbot pour la fixation des images dévoilé par lui-même », 27 février ; « Sciences et arts », 13 août ; « Procédé de M. Daguerre », 20 août ; Jules Pelletan, « Le Daguerreotype », 24 août ; « Sciences et arts » [sur les difficultés du daguerréotype], 29 août ; Jules Pelletan, « Sciences et arts » [les difficultés se confirment], 5 septembre ; [expériences publiques du daguerréotype au Palais d'Orsay], 8 septembre ; [sur Hippolyte Bayard], 5 novembre.

Cette découverte, quoique d'une exécution facile, ne pourra dans aucun cas, nuire aux artistes ; car soit par leur dimension, soit même à cause de leur fini, ces reproductions de la nature sont plutôt des pièces de portefeuille que des dessins propres à être exposés dans un cabinet ou dans un musée. Ainsi donc, ce procédé, loin de nuire aux dessinateurs, leur procurera un surcroît d'occupation. Ils travailleront certainement moins en plein air, mais beaucoup plus dans leurs ateliers³⁰⁴.

Interprétant cette dernière phrase issue directement des *Comptes-rendus hebdomadaires de l'Académie*, Pelletan donne sa version de l'inoffensivité du daguerréotype malgré sa prétendue facilité d'usage : de trop petite taille et trop fini, le daguerréotype ne peut souffrir l'exposition et est appelé à rester un document à étudier en atelier.

Après la divulgation d'août, l'argument devient le suivant :

Toutefois [...] ce procédé [est] long, difficile à exécuter, composé d'une série d'opérations minutieuses qui demandent une habitude de maniement et une habileté extrême, de telle sorte que l'auteur sera probablement d'ici à longtemps du moins, le seul homme en possession de réaliser ces merveilles ; et lorsque des élèves auront été formés par lui, il faudra qu'ils soient munis d'appareils chers, d'un volume fort peu portatif, et qui sera un obstacle au développement pratique de cette admirable invention³⁰⁵.

Alors qu'en janvier la facilité était le gage de son utilité pratique pour les artistes, qui, loin de leur nuire, devait leur fournir plus de travail, en août, l'argument des défauts – petite taille et trop fini – tombe devant la difficulté de la procédure : ce dernier

³⁰⁴ Jules Pelletan, « Découverte de M. Daguerre », *La Presse*, 24 janvier 1839, p. 1.

³⁰⁵ *Id.*, « Le Daguerréotype », *La Presse*, 24 août 1839, p. 4.

argument devient le seul frein à sa diffusion et qui en restreindra ainsi l'usage : « C'est peut-être encore un bonheur, l'art réduit à un simple calque de la nature aurait perdu le charme et le prestige de ses plus charmants caprices, tandis que le Daguerriotype n'ayant qu'une application coûteuse, difficile et minutieuse, restera dans les ateliers et dans les cabinets de physique comme un précieux instrument d'étude³⁰⁶. » Grâce à sa difficulté, le daguerriotype restera confidentiel, uniquement à la portée de Daguerre et de ses quelques élèves, et sa rareté préviendra toute assimilation à l'art dans le public. On passe ainsi entre janvier et août 1839 de la question de l'utilité du daguerriotype pour l'artiste – ou le scientifique – à celle de l'influence du daguerriotype sur le public : quelles auraient été les conséquences sur le goût d'un daguerriotype mis à la portée de tous ? Pour Pelletan, sa difficulté même est une chance pour l'art qui ne sera pas confondu avec le simple calque de la nature. Paradoxalement, alors qu'en janvier on priait pour l'utilité sans limite et l'usage sans restriction de l'invention de Daguerre, après août on bénit sa confidentialité même. Car l'assimilation du daguerriotype à l'art par le public devient alors la question qui, en l'absence d'autorité compétente mobilisée, reste en suspens et que seuls quelques périodiques osent poser réellement.

2. La trivialité du daguerriotype

Si Alfred Donné, comme nous le verrons, admire la démonstration que Daguerre fait de son procédé au palais d'Orsay,

³⁰⁶ *Ibid.*

pour nombre d'observateurs ces séances confirment la pratique et la dextérité nécessaires, et pour tout dire son effroyable complexité. Cette difficulté est une brèche ouverte dans la mécanique du daguerréotype et dans laquelle les journaux satiriques s'engouffrent avec bonheur. Au-delà de l'anecdotique et du pittoresque, ces journaux satiriques à la sensibilité littéraire se permettent une critique du daguerréotype débarrassée des précautions institutionnelles. Ainsi, un article du *Charivari* suivant immédiatement la première séance de démonstration publique de Daguerre le 7 septembre et intitulé « Les deux nouveaux partis politiques, les daguerrotypophiles et les daguerrotypophobes », raille la débauche d'ustensiles et de manipulations : mettant en scène sous forme de dialogue un partisan et un opposant du daguerréotype, ce dernier constate qu'« avec ses quatre ou cinq boîtes, [le daguerréotype] fera donc plus de volume que de besogne. L'expérience *publique* qui en a été faite dernièrement pour l'instruction *particulière* de cent vingt-cinq personnes, dans les salons du quai d'Orsay, en a encore démontré, tout à la fois, l'admirable justesse et l'insurmontable difficulté³⁰⁷ ». Et comme Jules Pelletan, l'opposant au daguerréotype du *Charivari*, remarque qu'« il est [...] fort heureux que le daguerréotype soit un instrument à peu près impraticable pour le commun des amateurs, sans l'assistance de trois chimistes, de deux mécaniciens et de quatre savants divers, assistés eux-mêmes par l'inventeur »³⁰⁸.

³⁰⁷ « Les deux nouveaux partis politiques, les daguerrotypophiles et les daguerrotypophobes », *Le Charivari*, 10 septembre 1839, p. 1.

³⁰⁸ *Ibid.*

L'intérêt de ce dialogue imaginaire opposant supporter et détracteur du daguerréotype en septembre 1839, réside dans la concrétisation inédite d'un débat sur les qualités artistiques du daguerréotype, et dans les critiques avancées par le « daguerrotypohobe » concernant les images elles-mêmes : pour la première fois on peut lire une critique de ce que représentent les images du daguerréotype afin de révéler leur non-appartenance au domaine de l'art. C'est l'application à l'art de l'exactitude et de la reproduction des détails louées par l'Académie des sciences ainsi que l'infaillibilité du daguerréotype qui sont ici critiquées :

Qu'est-ce que l'art ? savez-vous ce que c'est que l'art ? L'art, monsieur, c'est l'harmonie du fond et de la forme, c'est l'idée revêtue d'un corps, c'est l'intelligence infusée dans la matière, c'est la pensée rendue palpable, sonore ou visible : en un mot, c'est l'expression. Or, quand vous aurez, non pas dessiné, mais calqué les pavillons des Tuileries, les buttes Montmartre ou la plaine Montfaucon³⁰⁹ avec une fidélité infinitésimale, croyez-vous bonnement que vous aurez fait de l'art ? Croyez-vous que vous aurez fait un chef-d'œuvre parce qu'il ne manquera pas une girouette aux Tuileries, pas un âne aux buttes Montmartre, pas une carcasse à Montfaucon ? Croyez-vous que ce soit ainsi que procèdent les véritables artistes³¹⁰ ?

En s'appuyant sur les très nombreuses descriptions rapprochées de daguerréotypes dans la presse et en stigmatisant pour la première fois la trivialité des détails vus à la loupe qui ont tant subjugué les observateurs, l'opposant au daguerréotype critique la représentation

³⁰⁹ Ancien gibet du royaume – voir le dernier chapitre de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo – détruit à la Révolution, la plaine de Montfaucon était devenue la décharge de la capitale.

³¹⁰ « Les deux nouveaux partis politiques, les daguerrotypophiles et les daguerrotypohobes », *Le Charivari*, *op. cit.*

de la réalité sans choix qui sera plus tard un des motifs majeurs d'analogies entre peinture et daguerréotype :

Le daguerrotype [*sic*] copie brutalement la matière, ou pour mieux dire, plagie. Le beau et le laid, le palais et l'échoppe, la fleur et le trognon de chou, il reproduit tout avec le même scrupule. Et si d'aventure, dans le cadre qu'on lui a tracé, les agents de M. le préfet de police ont laissé quelques immondices, croyez-vous que le daguerrotype [*sic*] s'abstiendra ? Nullement, le soleil luit pour tout le monde, pour les ânes de Montmartre comme pour les imbéciles, pour les immondices comme pour les perles, et vous aurez l'agrément de posséder çà et là, dans votre chef-d'œuvre, des imbéciles et des immondices d'une admirable ressemblance³¹¹.

C'est à la confusion des esprits entretenue par la presse que s'attaque le « daguerrotypohobe » pour qui l'émerveillement devant les paratonnerres et les carreaux cassés révélés par le daguerréotype a confondu le rôle de l'art et les besoins de la science. En multipliant les descriptions de détails triviaux involontairement reproduits par l'opérateur sur le daguerréotype, Arago et les commentateurs ont fourni aux détracteurs du daguerréotype les outils pour le battre sur le territoire de l'art :

Laissons à la science ses exactitudes mathématiques, ses boîtes, ses iodes, ses petits réchauds, ses hyposulfites, ses dessins sans choix, ses ânes de Montmartre, ses carcasses de Montfaucon, ses girouettes des Tuileries, ses trognons de choux, ses fenêtres fermées, ses imbéciles surtout [...]. Laissons à l'art, au contraire, sa nature choisie, ses monuments, ses beaux sites, sa verdure, ses femmes, ses fleurs, son ciel, son expression, sa vie³¹².

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

3. Jouissance du détail

La reconnaissance de l'existence d'une frontière entre art et non-art n'est pas l'apanage des détracteurs du daguerréotype. Comme nous l'avons déjà signalé, Alfred Donné est sans doute le plus enthousiaste des commentateurs après le 19 août, plus encore qu'en janvier. En quelque sorte son attitude est à rebours de la position générale : tout d'abord très méfiant sur le procédé lui-même, il finit par être l'un des plus fervents défenseurs de l'invention à l'amélioration de laquelle il participera activement³¹³. Après avoir assisté lui-même aux démonstrations de Daguerre, Donné clame son admiration dans un article du *Journal des Débats* du 11 septembre :

Ce que j'ai vu maintenant dépasse tellement tout ce que je savais, tout ce que m'avaient appris les récits que j'avais entendus et mes propres essais, qu'il me faut travailler sur de nouveaux frais pour vous faire comprendre tout ce qu'il y a de merveilleux, d'intéressant, d'admirable dans la découverte de M. Daguerre, quelle source elle renferme de jouissance et d'idées nouvelles, et pour vous transmettre enfin mes impressions³¹⁴.

Trouvant pour sa part la procédure minutieuse mais abordable pour tous, Donné, rompant avec le discours traditionnel de l'énumération des applications du daguerréotype, pose la question de l'outil daguerrien pour l'art : que révèle le daguerréotype en matière d'art ? Pour Donné, l'irruption du daguerréotype ne se joue pas en terme de concurrence : précisément, parce qu'il est exactitude, le

³¹³ Donné fit de nombreuses recherches dans le but de reproduire les daguerréotypes. Cf. Alison et Helmut Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, op. cit.*, p. 116-117.

³¹⁴ Dr. Al. Donné, « Académie des sciences. Séance du 9 septembre », *Journal des Débats*, 11 septembre 1839, p. 1.

daguerréotype permet de matérialiser cette frontière entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas :

Jusqu'ici nous n'avons l'habitude d'apprécier la représentation des œuvres de la nature que plus ou moins modifiées par le génie des peintres. Chaque chose est rendue en peinture avec l'impression qu'elle a faite à l'artiste, avec la sensation et les idées qu'elle a excitées en lui ; et c'est même là ce qui constitue véritablement l'art ; car pour que l'art existe il faut que la pensée de l'homme se fasse plus ou moins sentir ; il faut que son œuvre ait traversé son cerveau et ne soit pas seulement la représentation matérielle et vraie, le portrait géométrique de la nature. L'art, en peinture, comme en poésie, comme en musique, n'existe encore une fois qu'à la condition d'idéaliser l'objet qu'il peint et qu'il représente. Aussi les tableaux du daguerréotype ne sont-ils pas un objet d'art. Rien, au contraire, ne pose mieux la limite entre ce qui appartient à l'art et ce qui n'en dépend pas. Ces tableaux sont l'image exacte de la nature et non le produit de l'homme³¹⁵.

L'exposition de cette théorie esthétique sommaire, peut-être inspirée par la lecture des articles de son collègue critique d'art du *Journal des Débats*, Étienne-Jean Delécluze, ne disqualifie pourtant pas pour Donné le daguerréotype ; elle révèle au contraire la nouveauté, voire l'actualité des questions que le daguerréotype pose sur le goût. Donné est ainsi le seul alors à se risquer à définir l'innovation esthétique du daguerréotype et à esquisser une théorie de la photographie contre la théorie de l'imagination artistique :

Mais n'est-ce pas quelque chose de très nouveau que cette image, non pas approchant, mais rigoureusement exacte de la nature, matérialisée par un procédé aussi fidèle que le serait Dieu lui-même ? N'y a-t-il pas dans la contemplation et la possession de ce monde en miniature, reproduit avec ses détails sans nombre et ses nuances

³¹⁵ *Ibid.*, p. 2.

infinies, une jouissance toute nouvelle pour nous, bien différente et inférieure, si vous voulez, à celle que nous ressentons devant les productions de l'homme, devant les œuvres de sa pensée, empreinte de son imagination et de son génie, mais bien vive encore et bien neuve ? Le plaisir que nous trouvons dans le vrai matériel est incontestablement d'un ordre moins élevé que celui qui nous vient de l'âme et des conceptions qui touchent et ébranlent la partie spirituelle de notre nature ; mais ce plaisir n'est pas à dédaigner, et il est presque encore inconnu dans le monde. Le procédé de M. Daguerre est destiné à le répandre, et peut-être n'est-il que trop en harmonie avec notre disposition actuelle et trop propre à favoriser les penchants et les goûts de notre époque³¹⁶.

Donné donne raison à l'enthousiasme déclenché par le daguerréotype dans la presse et le public : tant d'exaltation dans la description de son exactitude et de ses détails, tant d'empressement à en connaître les secrets, tant de frénésie dans les tentatives pour surmonter les difficultés de la pratique ne peuvent que prouver à quel point le daguerréotype doit répondre à un besoin, révéler un plaisir inexistant jusqu'à lui, celui de la contemplation du « vrai matériel » et qu'il ne faut pas mépriser. Condamner le daguerréotype pour ce seul fait serait faire preuve « d'intolérance artistique », l'art restant intact, mais ce serait également mépriser le goût du public.

³¹⁶ *Ibid.*

III. La réception par la presse artistique

Au-delà de la couverture de l'événement par la presse généraliste, comment réagit plus spécifiquement la presse artistique³¹⁷ ? Si le daguerréotype est considéré avant tout comme un fait scientifique compte tenu de son territoire de divulgation, il pose bien évidemment, comme nous avons pu le voir, des questions esthétiques. Ces questions se précisent lorsqu'on analyse le vocabulaire utilisé pour décrire le daguerréotype à l'Académie des sciences et qui trouve un écho certain dans l'histoire de la critique d'art. Loin de créer une rupture, ce vocabulaire aide au contraire à entrevoir de quelle manière le daguerréotype prolonge certaines qualités picturales, précipitant ainsi les rares analogies utilisées par la presse artistique pour faire "voir" au lecteur l'invention de Daguerre. Et si de cette réception de la part de la presse artistique, la réaction de Jules Janin parue dans *L'Artiste* en janvier 1839 reste la plus connue, elle représente pourtant l'arbre qui cache le néant : à défaut d'une prise de position constatée de la part de l'Académie des beaux-arts, l'absence presque totale de réaction, qu'il nous restera à éclaircir, de la part d'une critique d'art, laisse à la presse généraliste le soin de définir la valeur artistique de la nouvelle image.

³¹⁷ Ont été dépouillés pour l'année 1839 les ouvrages répertoriés par Gustave Lebel dans sa *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, Éditions de la Gazette des Beaux-Arts, 1960 ; à savoir : *L'Album alsacien*, *Almanach des bâtiments*, *Annales de la Société libre des beaux-arts*, *L'Art en province*, *L'Artiste*, *Bulletin archéologique du Comité*, *Bulletin monumental*, *Le Garde-Meuble*, *Le Globe*, *Journal des Artistes*, *Journal des beaux-arts et de la littérature*, *Le Lithographe*, *Mémoire de la Société des statistiques, sciences et arts des Deux-Sèvres*, *Mémoires et dissertations sur les Antiquités nationales et étrangères*, *Le Musée des familles*, *La Mode*, *Nouvelles Annales*, *Revue britannique*. À cet inventaire, nous avons ajouté deux publications que nous considérons comme devant faire partie de cet ensemble : en premier lieu *Le Magasin pittoresque*, revue plus culturelle qu'artistique mais dont l'objectif assumé est la diffusion d'une culture artistique et littéraire pour le grand public ; et en second lieu *Le Figaro* d'Albéric Second, sous-titré « Journal littéraire et artistique » et dont le premier numéro paraît le 3 mars 1839.

A. Le vocabulaire du daguerréotype

En faisant son apparition publique la plus remarquée par le daguerréotype, la photographie marque tout d'abord par sa fidélité au réel. Bien avant sa reproductibilité, qui, malgré la diffusion dans la presse des informations sur le procédé Talbot, ne viendra que plus tard avec la mise au point de méthodes françaises de photographie sur papier dégagées des brevets britanniques³¹⁸. Nous avons vu, notamment, que la supériorité du daguerréotype sur le procédé Talbot est précisément décrétée par Herschel sur ses qualités iconiques.

Devant soutenir l'aspect pratique, "démocratique" du procédé, la norme photographique basée sur le daguerréotype s'institue autour des deux notions interdépendantes, promptitude et exactitude : en ce qui concerne la rapidité et la fidélité, le daguerréotype produit un nouveau standard en matière de figuration. Si, dans la pratique, il s'avérera que la promptitude sera véritablement une qualité à venir de la photographie, lui interdisant en 1839 l'accessibilité au portrait, l'exactitude du daguerréotype pour les sujets immobiles frappe, comme nous l'avons vu, tous les observateurs contemporains. Ce terme d'exactitude résonne dans tous les textes de la presse rendant compte du daguerréotype en 1839. Et c'est pourquoi l'articulation qu'utilise Arago pour déplacer la validité du daguerréotype de l'art à la science s'appuie sur le concept d'exactitude : un terme qui trouve précisément sa validité dans les deux champs. *Exactitude* devient

³¹⁸ Cf. Paul-Louis Roubert, « Le daguerréotype en procès. Le déclin de la pratique du daguerréotype en France », *Le Daguerreotype français. Un objet photographique, op. cit.*, pp. 120-131.

pour le daguerréotype le mot *grave*, le mot clef qui « entraîne la conviction commune, conviction qui relève du passé linguistique ou de la naïveté des images premières » dont parlait Bachelard³¹⁹. Ce mot d'exactitude fut utilisé par Daguerre, puis repris par Arago et enfin médiatisé par les nombreux articles de presse. Trois "occurrences" qu'il semble devoir différencier : un sens daguerrien, qu'il est difficile de définir tant son apparition est soudaine ; un sens scientifique qui, comme nous l'avons vu, qualifie l'égalité de la mesure avec la grandeur mesurée ; pour la presse, et plus particulièrement la presse artistique qui nous occupe ici, ce mot d'exactitude est plus complexe et entraîne deux conceptions dont la portée permet d'entrevoir sur quel terrain se joue la réception du daguerréotype dans le champ. L'utilisation répétée du concept d'exactitude accolé au daguerréotype met en place les conditions de réception de l'invention dans le champ artistique.

1. L'exactitude formelle

Rappelons, tout d'abord, comment Daguerre présentait le daguerréotype dans son prospectus de 1838, au moment où apparaît dans son vocabulaire ce mot *grave* :

Avec ce procédé, sans aucune notion de dessin, sans aucune connaissance en chimie, on pourra en quelques minutes prendre les points de vue les plus détaillés, les sites les plus pittoresques, car les moyens d'exécution sont simples, ils n'exigent aucune connaissance spéciale pour être pratiqués, il ne faut que du soin et un peu d'habitude pour réussir parfaitement. Chacun à l'aide du daguerréotype, fera la vue

³¹⁹ Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 45.

de son château ou de sa maison de campagne : on se formera des collections en tous genres d'autant plus précieuses que l'art ne peut les imiter sous le rapport de l'exactitude et de la perfection des détails, et qu'elles sont rendues inaltérables à la lumière [...] ³²⁰.

Parmi les qualités essentielles, « précieuses » pour l'inventeur, du daguerréotype se trouvent donc l'exactitude et la perfection du détail. Daguerre classant son invention parmi celles qui doivent exercer une heureuse influence sur les arts, comment ces qualités trouvent-elles leur validité dans le champ artistique ? En d'autres termes, en associant daguerréotype et exactitude, quelle définition du daguerréotype cela présuppose-t-il en 1839 pour la critique d'art.

Si l'on se rapporte aux ouvrages et dictionnaires courants traitant des beaux-arts au début du XIX^e siècle, comme ceux sur lesquels Eugène Delacroix s'est appuyé pour constituer son propre dictionnaire ³²¹, il est possible de repérer les termes se rapportant à la forme et dans lesquels l'exactitude est citée comme étant une qualité essentielle. Ainsi les classiques comme les dictionnaires portatifs des beaux-arts de Jacques Lacombe ³²² et de dom Joseph-Antoine Pernety ³²³, édités au milieu du XVIII^e siècle, citent systématiquement l'exactitude comme étant une des qualités du dessin exigible en première instance de l'artiste.

L'article *Extrémité* du dictionnaire de Jacques Lacombe précise :

³²⁰ Daguerre, *Annonce de l'invention du daguerréotype*, *op. cit.*

³²¹ Voir à ce sujet le texte de présentation qu'Anne Larue a rédigé à la reconstitution du *Dictionnaire des beaux-arts* d'Eugène Delacroix, Paris, Hermann, 1996, pp. *xxiii-xlvii*.

³²² Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Vve Estienne et fils, chez J. T. Herissant, 1852.

³²³ Joseph-Antoine, dom Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Chez Bauche, 1756.

On appelle ainsi dans la peinture la tête, les pieds et les mains. Toutes ces parties doivent être travaillées avec plus d'exactitude et de précision que le reste, et doivent servir à rendre plus expressive l'action des figures. On juge, pour l'ordinaire, des talents d'un dessinateur, par la manière dont les extrémités sont rendues.

Pour Pernety, à l'article *Précision*, on peut lire : « Se dit en dessin de la correction et de l'exactitude des proportions. On dit une chose dessinée avec précision³²⁴ » ; et à l'article *Correction* : « Terme de peinture qui se dit en parlant du dessin. Un dessin bien correct, bien arrêté. La correction se dit de la justesse des proportions, dans les contours et les arrondissements des figures, bien rendus selon le vrai de la nature³²⁵. »

On voit donc rapidement que dans le vocabulaire de l'art, l'exactitude est cette qualité de l'artiste à rendre la copie conformément au modèle qu'est la nature dans l'espace de la perspective. Ce que Pernety résume à l'article *Dessin* :

Outre l'exactitude et la correction des contours, il faut que le dessin soit prononcé hardiment, clairement et sans ambiguïté, de sorte que rien n'y soit incertain ni confus. Il faut néanmoins éviter la sécheresse et les traits rudes ; la nature qui doit toujours servir de modèle, tient le milieu en tout³²⁶.

Pour décrire le daguerréotype, dont la perfection a guidé chaque pas de la conception, Daguerre utilise donc le vocabulaire des beaux-arts se rapportant en propre au dessin. Si l'on va un peu plus loin en se référant au *Dictionnaire des arts du dessin* plus tardif de

³²⁴ Dom Antoine-Joseph Pernety, *op. cit.*, p. 477.

³²⁵ *Ibid.*, p. 102.

³²⁶ *Ibid.*, pp. 133-134.

Boutard³²⁷, on peut lire à l'article *Précision* : « Est l'exactitude, la correction rigoureuse dans le dessin et le modelé. Précision, en parlant de dessin, comporte l'idée d'une touche ferme et de contours arrêtés³²⁸ » ; et à l'article *Fidélité* : « Exactitude à représenter les objets conformément à la nature. On recherche surtout cette qualité dans le portrait, et dans cette espèce de peinture qu'on pourrait appeler didactique, qui a pour but de faciliter l'étude des sciences naturelles, telles que la zoologie, la botanique, la minéralogie, etc.³²⁹. »

Ces qualités du dessin que sont l'exactitude, la fidélité, la précision, la netteté sont d'un emploi très large en art : des qualités nécessaires à la peinture didactique dont parle Boutard, mais qui ne suffisent pas à déterminer une utilité précise. Ce que Daguerre résume par cette formule : « [...] on se formera des collections en tous genres d'autant plus précieuses que l'art ne peut les imiter sous le rapport de l'exactitude et de la perfection des détails [...] ».

La photographie "ne fait pas de détail" : elle reproduit avec un maximum de fidélité la forme des objets dans l'espace de la perspective. C'est dans cette tautologie que réside le caractère hypnotique ressenti par les observateurs du daguerréotype : il donne une image arrêtée de la réalité avec un fascinant degré de perfection dans le rendu des détails. En terme de quantité, jamais une image aussi rapide et aussi proche de la réalité n'avait été capable de dispenser autant d'informations. En terme de qualité et de fidélité, le

³²⁷ M. Boutard, *Dictionnaire des arts du dessin – La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture*, Paris, Lenormand & Gosselin, 1826.

³²⁸ *Ibid.*, p. 549.

³²⁹ *Ibid.*, p. 291.

daguerréotype est un modèle pour tous les arts d'imitation gouvernés par la convention.

Même si cette idée de l'exactitude héritée de la retranscription mathématique, automatique de la nature est associée à la science et critiquée à l'endroit du daguerréotype par la presse, ce mot renvoie pourtant à une seconde acception qu'il convient de détailler.

2. L'exactitude abstraite

Il n'existe pas d'entrée au mot *Exactitude* dans les dictionnaires des beaux-arts. Mais il entre dans la définition de ce que Claude-Henri Watelet, le rédacteur de certains articles concernant les beaux-arts dans *l'Encyclopédie*, considère comme étant une des lois les plus importantes de la peinture, à savoir le costume ou *costumé*. Pour *l'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert de 1751, *Costumé* est un substantif masculin, « terme plein d'énergie que nous avons emprunté de l'Italien ». Il concerne « l'art de traiter un sujet dans toute la vérité historique : c'est donc [...] l'observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, les mœurs, les lois, les goût, les richesses, le caractère & les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau. Le *costumé* renferme encore tout ce qui regarde la chronologie, & la vérité de certains faits connus de tous le monde ; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature, & la propriété essentielle des objets qu'on représente³³⁰ ». Employé au XVII^e siècle et encore au XVIII^e siècle, *Costume* signifiait ainsi non seulement le

³³⁰ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, nouvelle impression en fac-similé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1988, volume IV, p. 298.

vêtement, mais tout ce qui avait trait au décor et aux détails pittoresques de la vie, des objets usuels, des édifices, des usages et des mœurs, caractéristiques d'un milieu historique, géographique ou social.

Dans le costume, la vérité historique de la scène est indéfectiblement liée à la qualité d'exécution de l'œuvre dont le maître mot sera l'exactitude. Le chevalier de Jaucourt, rédacteur de l'article *Costumé* de l'*Encyclopédie* poursuit la définition en s'inspirant des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos : « Suivant ces règles [...] il ne suffit pas que dans la représentation d'un sujet il n'y ait rien de contraire au *costumé*, il faut encore qu'il y ait quelques signes particuliers pour faire connaître le lieu où l'action se passe, & quels sont les personnages du tableau. Il faut de plus représenter les lieux où l'action s'est passée, tels qu'ils ont été, si nous en avons connaissance ; & quand il n'en est pas demeuré de notion précise, il faut, en imaginant leur disposition, prendre garde à ne point se trouver en contradiction avec ce qu'on en peut savoir³³¹. »

Le costume se dresse donc contre tout anachronisme dans l'espace de représentation, ce que Dom Pernety résume dans son article *Fidélité* qui, au-delà de la seule forme évoquée par Boutard, « signifie l'exactitude d'un peintre à représenter les choses et les figures conformément au costume ; c'est-à-dire au caractère, aux façons de faire, aux habits, aux armes, etc. des gens qui font l'action représentée, et aux pays où elle s'est passée³³² ». Ces qualités

³³¹ *Ibid.*

³³² Dom Antoine-Joseph Pernety, *op. cit.*, p. 321.

essentielles de l'art du peintre regardent ainsi en priorité le grand genre de la peinture d'histoire, pour Pernetty, « le plus noble et le plus difficile » et qui demande, « beaucoup d'esprit et de génie, beaucoup de correction de dessin, beaucoup de sentiment, de science, de goût, de fidélité, de choix et de netteté dans les idées et dans la manière de la représenter sur la toile. [...] La netteté consistant, pour Pernetty, à saisir dans l'action un instant si caractérisé, que le spectateur le distingue au premier coup d'œil de toutes celles qui en approchent³³³ ».

Claude-Henri Watelet, collaborateur de l'*Encyclopédie* sur les questions d'art, poursuit cette réflexion sur le Costume dans son dictionnaire édité après sa mort en 1792 par son collaborateur Pierre-Charles Lévesque :

L'exactitude sévère à se soumettre à cette loi, est difficilement praticable pour les artistes ; mais les infractions trop sensibles & les négligences marquées dénotent une ignorance qu'on pardonne difficilement, ou une bizarrerie que l'on condamne toujours.

Quelquefois l'intérêt de la composition, ou plutôt celui des dispositions pittoresques, entraîne le peintre à certaines licences, dans lesquelles, au fond, l'artiste & ceux qui jouissent de ses ouvrages, gagnent plus qu'ils ne perdent. Si les juges des ouvrages de peinture étaient tous savants, instruits, habituellement occupés des détails de l'histoire ancienne & moderne, & profondément versés dans la connaissance de l'Antiquité, l'exactitude du costume serait sans doute regardée comme une loi des plus importantes de la peinture, si, d'une autre part, la plus nombreuse partie de ceux qui s'en occupent & qui jouissent des ouvrages de la peinture étaient d'une telle ignorance ou si indifférents sur la plupart des convenances de ce genre, qu'ils ne pussent s'apercevoir des fautes de costume, ou qu'ils regardassent

³³³ *Ibid.*, p. 360.

comme fort peu intéressant qu'un Persan eût l'habillement d'un Grec, & qu'un Consul n'eût pas sa toge, le costume pencherait à être absolument arbitraire.

Ces deux extrêmes existent successivement, lorsque les ouvrages de peinture sont exposés librement aux regards du public. Les hommes instruits (trop peu nombreux à la vérité pour avoir la plus grande autorité) s'attachent rigoureusement à la conformité que doit avoir la représentation avec le costume, dont ils connaissent les détails : la foule plus nombreuse des hommes du commun, ou de ceux qui sont profondément ignorants, ne fait attention aux habillements, aux armes, aux accessoires relatifs au costume, qu'autant que ces objets plaisent ou déplaisent à leurs yeux ; et ce qu'il est bon d'observer, c'est que les savants, égarés par l'amour-propre de leur érudition, se permettent quelquefois une assez grande indulgence sur l'incorrection, sur les défauts du clair-obscur, & même sur les fautes d'expression, pourvu que l'artiste ait observé d'ailleurs avec une scrupuleuse exactitude les formes des vêtements, des armures & des autres objets qui désignent précisément le temps, l'époque, la circonstance qui fixent toute leur attention³³⁴.

Ainsi abordée, cette question du costume dans la peinture apparaît au cœur de la relation qui s'instaure entre la toile et le spectateur à la fin du XVIII^e. Comme le note très exactement Claude-Henri Watelet dans son dictionnaire qui avait pour but d'initier le spectateur des beaux-arts aux règles du bon goût³³⁵, l'observation scrupuleuse du costume serait une des règles les plus importantes de la peinture si le jugement du plus grand nombre sur l'art était gouverné par l'érudition et non par le goût seul. Le peintre d'histoire doit ainsi contenter deux public différents : les hommes de science

³³⁴ Claude-Henri Watelet & Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L. F. Prault, 1792, p. 499.

³³⁵ Voir à ce sujet Pascal Griener et Cecilia Hurley, « Une norme en transformation. La systématique du vocabulaire artistique au XVIII^e siècle », *L'Art et les Normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 5-14.

pour leur amour presque exclusif du respect des convenances historiques, et le “grand” public qui ne s’intéresse à ces détails que dans la mesure où ils sont le signe d’une fidélité de la copie à l’original.

3. La “couleur locale” romantique

Cette double exigence se trouvera réunie lorsque les romantiques appelleront au respect de ce qu’ils nomment la “couleur locale”. Cette expression, qui se définit par rapport à la couleur propre des objets, signifie au XVII^e siècle en peinture la couleur qui « par rapport au lieu qu’elle occupe, & par le secours de quelque autre couleur, représente un objet singulier, comme une carnation, un linge, une étoffe, ou quelque autre objet distingué des autres. Elle est appelée locale, parce que le lieu qu’elle occupe l’exige telle, pour donner un plus grand caractère de vérité aux couleurs qui lui sont voisines³³⁶ ». Les romantiques de 1830 utilisèrent métaphoriquement cette expression pour caractériser le respect des particularités des diverses localités ou époques, l’exactitude du *costume* des classiques. Dans l’avertissement de l’édition de la seconde édition de 1840 de son roman *La Guzla*, Prosper Mérimée écrit : « [...] vers l’an de grâce 1827 j’étais *romantique*. Nous disions aux *classiques* : vos Grecs ne sont pas des Grecs, vos Romains ne sont pas des Romains ; vous ne savez pas donner à vos compositions la *couleur locale*. Nous entendions par couleur locale ce qu’au XVII^e on appelait les *mœurs* ; mais nous

³³⁶ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, p. 333. Cette définition s’inspire du *Cours de peinture par principe* de Roger de Piles.

étions très fiers de notre mot ; et nous pensions avoir imaginé le mot et la chose³³⁷. »

Cette évolution qui passe par une réforme des sujets et de leurs traitements est capitale dans l'espace littéraire, dramatique et lyrique³³⁸. En peinture, à la suite de Fleury Richard et Pierre Révoil

³³⁷ Cité par Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, p. 515.

³³⁸ La réforme romantique trouvera dans l'espace scénique une voie royale du renouvellement pictural. Si le sujet s'éloigne de notre propos, il n'est pourtant pas inutile de noter certaines concordances avec l'histoire de la photographie. En 1822, Daguerre donne avec *Aladin ou la lampe merveilleuse* sa dernière contribution à la scène de l'Opéra de Paris en compagnie de Charles Cicéri. Dans ce spectacle, Daguerre et Cicéri mettent à profit leur sens du décor et de l'éclairage spectaculaire appris sur les scènes de l'Ambigu et du théâtre Saint-Martin. L'effet sur la presse et le public est immédiat. Après son départ de l'Opéra, lorsqu'il s'agit pour Daguerre de créer avec Charles Marie Bouton le Diorama, il trouva en la personne de son ami le baron Taylor, qu'il connut dans les ateliers de décors de Degotti, un personnage susceptible de rassembler des investisseurs afin de réunir les fonds nécessaires. Taylor, qui éditait avec Charles Nodier et Alphonse de Cailleux les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* dont le maître mot était exactitude, s'intéressait fortement à ces nouveaux spectacles populaires et avait même fondé l'éphémère Panorama-Dramatique qui lui valut en 1825 d'être nommé commissaire royal près la Comédie-Française. Taylor s'attacha alors à endiguer la fuite des spectateurs du théâtre Français vers les théâtres des boulevards, dans lesquels ils pleuraient, criaient et riaient aux mélodrames des Pixérécourt et Caigniez. Travaillant avec de jeunes auteurs dramatiques, Taylor eut peu à peu l'opportunité de remplacer les sujets mythologiques classiques respectant la règle des trois unités, par des tragédies inspirées de l'histoire moderne et nationale. En montant des pièces de jeunes dramaturges comme Mely-Janin, Alexandre Dumas, ou Victor Hugo, Taylor assure des mises en scène luxueuses qui doivent respecter au mieux la couleur locale et l'exactitude du costume. Cicéri assure les décors, alors que de jeunes peintres à la sensibilité romantique assurent les dessins des costumes : sont ainsi mis à profit les talents de Delacroix ou Delaroche. Sous l'impulsion de cette politique menée par Taylor au théâtre Français, Hugo écrit en quelques mois son *Cromwell* dont la préface manifeste du romantisme paraît en 1827. Mais c'est avec le montage d'*Hernani* en 1829, alors que Daguerre signe le contrat d'association avec Niépce, que le romantisme prend réellement possession de la scène théâtrale française. Pour la scénographie de ces pièces telles que *Henri III et sa cour*, *Les Enfants d'Édouard*, *Louis XI à Péronne*, *Inez de Castro* et tant d'autres, Taylor marque un souci constant pour l'exactitude des costumes confectionnés et la vraisemblance des décors produits et qui répond au scrupule vanté dans les éditions des *Voyages pittoresques et romantiques*. Ces préoccupations se répercutèrent sur les autres théâtres et sur l'Opéra. En s'assurant la collaboration de décorateurs comme Séchan, Dieterle ou Depléchin formés par Cicéri et travaillant sur les boulevards, et d'artistes comme Delaroche et Delacroix, mais aussi Johannot, Devéria, Lami, Fleury, Nanteuil ou Raffet, on ne jure plus que par l'exactitude et la vérité historique ; on veut être exact avant tout. Ainsi lorsque Alexandre Dumas monte à l'Odéon *Charles VIII chez les grands vassaux*, il demande au musée d'Artillerie une véritable armure du XV^e siècle en échange de services rendus durant les journées de juillet ; et Casimir Delavigne, sous l'influence de son ami Paul Delaroche, exigeait des mises en scène d'une vraisemblance historique telle qu'elles puissent supporter la critique de la nouvellement créée École des chartes. Daguerre n'était pas étranger à cette révolution, il en était aussi très proche par ses amitiés et ses contacts dans le monde du spectacle. L'exactitude du costume, le respect de la couleur locale sont des exigences sans aucun doute plus que familières pour quelqu'un comme Daguerre, et qu'il faut distinguer de l'illusion. L'illusion historique créée sur la scène par le respect de l'exactitude n'est pas l'illusion du Diorama qui repose sur l'artifice. Sur cette histoire du théâtre romantique, voir Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène. Extrait des Rapports du Jury international de l'Exposition universelle de 1889*, Paris, 1893 ; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885 ; Catherine Join-Dieterle, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque*

et de quelques autres peintres de l'atelier de David qui admirent le musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir, des artistes tournent le dos à partir de 1815 aux sujets tirés de l'Antiquité gréco-romaine. Ces peintres, dits peintres « troubadours », donnent dans le « genre anecdotique », et mettent à la mode le Moyen Age et l'histoire contemporaine, ce qui permet alors à un large public de s'intéresser au passé national. Le « genre anecdotique » fait de nombreux émules dont certains, élèves de Révoil et Richard, se regroupent sous le nom d'École de Lyon. Si pour certains critiques ce « genre anecdotique » est dépendant de la peinture d'histoire, pour bon nombre d'entre eux, ce n'est que de la peinture de genre qui s'attache à décrire minutieusement des scènes sentimentales sur de petits formats ; de la peinture de mœurs qui exprime des sentiments communs et vulgaires. Au début des années 1820, influencés par la nouvelle histoire de Walter Scott (traduit en français à partir de 1816³³⁹), dont les « romans historiques » popularisent une histoire narrative et pittoresque, se voulant à la fois « totale » et « exacte », les adeptes du « genre anecdotique » s'emparent du format des tableaux d'histoire, ce qui donne naissance officiellement en 1833 au « genre historique » : « Comme les tenants du « genre anecdotique », ceux qui pratiquaient le « genre historique » privilégiaient la description, la représentation d'éléments significatifs d'une époque, l'expression des émotions, mais avec un souci nouveau de la « couleur locale », une

Romantique, Paris, Picard, 1988 ; Juan Plazaola, *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.

³³⁹ Voir à ce sujet Beth S. Wright et Paul Joannides, « Les romans historiques de sir Walter Scott et la peinture française, 1822-1863 », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1982, pp. 119-132 ; 1983, pp. 95-115.

« exactitude rigoureusement historique », comme le notent certains »³⁴⁰.

Cette "perversion" de la peinture d'histoire devient sous Louis-Philippe le symbole de la peinture officielle académique. Le principal objectif de ce style était en effet d'atteindre une intelligibilité immédiate par la suprématie du sujet sur la représentation plastique, ce que les historiens Charles Rosen et Henri Zerner ont défini après Léon Rosenthal comme étant une parfaite lisibilité de la peinture du juste milieu³⁴¹. Plus qu'une lisibilité de forme, cette peinture est une peinture qui met l'accent par le détail et l'étude documentaire sur la couleur locale. L'exactitude se veut autant formelle qu'historique. La netteté étant accentuée par le choix d'anecdotes plus ou moins significatives d'un épisode historique.

L'artiste et critique d'art Eugène Fromentin jugera sévèrement dans son roman *Une année dans le Sahel*, paru en 1858, cette prédominance du sujet dans la peinture contemporaine :

Qu'est-ce que le *sujet*, sinon l'anecdote introduite dans l'art, le fait au lieu de l'idée plastique, le récit quand il y a récit, la scène, l'exactitude du costume, la vraisemblance de l'effet, en un mot la vérité, soit historique, soit pittoresque ? Tout se déduit et tout s'enchaîne. La logique apportée dans le *sujet* conduit tout droit à la

³⁴⁰ Marie-Claude Chaudonneret, « Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire », *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, 16 avril - 15 juillet 1996, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, pp. 79 ; voir également à ce sujet Francis Haskell, « La fabrique du passé dans la peinture du XIX^e siècle », *De l'Art et du Goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 167-195.

³⁴¹ Charles Rosen et Henri Zerner, *Romantisme et Réalisme, mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986, notamment « V. Le Juste Milieu et Tomas Couture », pp. 123-140.

couleur locale, c'est-à-dire à une impasse, car, arrivé là, l'art n'a plus qu'à s'arrêter ; il est fini³⁴².

L'analogie de Fromentin entre le fini et la prédominance du sujet caractérise l'idée d'un style dans lequel fond et forme sont associés dans une même recherche dérisoire. Pour Delacroix lui-même, la question du sujet dans cet académisme est synonyme de « plate exactitude³⁴³ » alors qu'en 1857, dans son dictionnaire, le costume est toujours synonyme d'exactitude associé naturellement à l'idée de décadence des arts³⁴⁴. De manière symptomatique, pour Fromentin, envisager une telle suprématie du sujet traité avec exactitude, fait sortir le travail de l'artiste du vocabulaire de l'art et pour lequel il propose une nouvelle appellation :

Le peintre qui bravement prendra le parti de se montrer véridique à tout prix rapportera de ses voyages quelque chose de tellement inédit, de si difficile à déterminer, que, le dictionnaire *artistique* n'ayant pas de terme approprié à des œuvres de caractère si imprévu, j'appellerai cet ordre de sujets des *documents*. J'entends par documents le signalement d'un pays, ce qui le distingue, ce qui le rend lui-même, ce qui le fait revivre pour ceux qui le connaissent, ce qui le fait connaître à ceux qui l'ignorent [...] ³⁴⁵.

³⁴² Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, p. 316. Ce roman, paru en feuilleton dans *La Revue des deux mondes* entre novembre et décembre 1858, fut édité en volume chez Michel Lévy en 1859.

³⁴³ En 1831, Delacroix fut écarté d'un concours pour la réalisation de la fresque de l'hémicycle de la Chambre des députés. Dans une lettre sur le concours publiée dans la revue *L'Artiste*, il s'adresse à ses censeurs : « Dans un concours, la grâce naïve est froideur à côté des contorsions d'un talent ampoulé ; l'audace véritable est exagération à côté d'une plate et mesquine production. Eh quoi ! souvent le plus médiocre des peintres aura trouvé une invention quelque peu ingénieuse qui aura échappé à Raphaël, qui n'aura pour lui que son style. Lui saurez-vous gré, par exemple, d'avoir mieux que Raphaël rendu le littéral du sujet ? À qui donner la palme ? À la plate exactitude, ou à l'exécution supérieure ? », Eugène Delacroix, *Écrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988, p. 306.

³⁴⁴ Voir Eugène Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, édition de Anne Larue, Paris, Hermann, 1996 : page 40, l'article *Costume* : « Exactitude du costume », puis dans un ordre alphabétique heureux, après les articles *Daguerréotype*, et *David. Réalisme*, page 54, l'article *Décadence*.

³⁴⁵ Eugène Fromentin, *op. cit.*, p. 322. Huysmans, dans son *Salon de 1879*, rapportait cette anecdote significative pour Fromentin : « Il y a quelques années, un artiste étranger, se

Il n'est pas question ici de souligner une quelconque équivalence formelle entre le daguerréotype et l'esthétique du « genre historique » ou du juste-milieu, mais bien plus de mettre en évidence une résonance sémantique entre le vocabulaire utilisé pour décrire l'invention de Daguerre et celui relatif aux préoccupations formelles et documentaires de l'académisme pictural sous Louis-Philippe. Ainsi, lorsqu'en janvier 1839, de nombreux journaux relatent le jugement enthousiaste de Delaroche sur le daguerréotype, c'est le champion de ce style académique du genre historique qui s'exprime et qui signale la richesse de l'enseignement du daguerréotype quant à la retranscription des formes, mais également de la couleur locale³⁴⁶. En donnant l'exemple de la différence de rendu qu'il existe entre le plâtre et le marbre sur le daguerréotype, Delaroche choisit d'illustrer la qualité du daguerréotype dans le rendu des textures qui donne toute son importance à l'exactitude de la couleur locale. Un jugement qui ne sera pas démenti par la note qu'il rédigera pour Arago. Et notamment dans cette phrase que le

promenant avec M. de Neuville dans les salles d'une exposition officielle de peinture, rencontra Fromentin. M. de Neuville partit et la conversation s'engagea entre les deux amis sur « le modernisme ». L'auditeur a *sténographié* les très curieuses paroles qui vont suivre. « Vous m'embêtez avec votre modernité, s'écria Fromentin. Certainement il faut peindre son temps, je le sais ; mais il faut rendre, avec les aspects matériels, le décor, les personnages, et surtout il faut rendre les mœurs, les sentiments, avant les costumes et les accessoires. Ces choses-là ne jouent qu'un rôle secondaire. On ne me persuadera jamais qu'un femme qui lit une lettre dans une robe bleue, qu'une dame qui regarde un éventail dans une robe rose, qu'une fille qui lève les yeux au ciel pour voir s'il pleut, dans une robe blanche, constituent des côtés bien intéressants de la vie moderne... Dix photographies d'album me donneront la dose de modernité incluse là-dedans, d'autant que la dame, la demoiselle, et la fille *ne sont pas prises sur le fait*, mais sont amenées à cent sous la séance, dans l'atelier, pour revêtir les susdites robes et représenter la vie moderne. C'est comme si, moi, j'avais pris le marchand de dattes de la rue de Rivoli, si je lui avais mis une chibouque dans les pattes et si j'avais peint l'Algérie d'après ce juif tunisien. C'est aussi bête que cela ! La vie moderne, où est-elle dans tous ces tableaux, que Worth eût peints s'il avait eu un tempérament de peintre ? », in Huysmans, *L'art moderne. Certains*, Paris, UGE coll. 10/18, 1975, pp. 48-49. Pour une discussion des rapports entre la photographie et la notion de document au XIX^e siècle, voir la thèse de Guillaume Le Gall, *Collectionner le Vieux Paris : Eugène Atget (1857-1927) et le travail de l'histoire*, thèse d'histoire de l'art, Université Paris IV – Sorbonne, 2002.

³⁴⁶ Propos publiés originellement dans *Le Temps* du 9 janvier 1839, puis repris dans *Le National* du 11 janvier et *Le Siècle* du 17 janvier. Voir *supra*, note 106.

secrétaire perpétuel s'était bien gardé d'utiliser : « Lorsque le daguerréotype sera connu, il ne sera plus permis de publier des vues inexactes, car il sera bien facile alors d'obtenir l'image la plus précise d'un endroit quelconque³⁴⁷. »

Le daguerréotype aurait donc une incidence sur la pratique du dessin, mais également sur la part documentaire d'une peinture académique qui par la couleur locale prétend à la vérité historique. Le daguerréotype et sa frénésie documentaire débutant dès 1839 dans le but de reproduire l'architecture et le pittoresque dans les règles de la perspective picturale débarrassée de la convention, reprendrait à sa charge la part de vérité du genre historique. Le daguerréotype démontrerait pour Delaroche qu'il n'existe pas de peinture de l'exactitude et que la véritable exactitude c'est la photographie³⁴⁸. Le daguerréotype opérerait une réévaluation du standard en matière d'exactitude du figuratif. On assisterait alors non pas à une libération de la peinture, mais à sa disqualification³⁴⁹. Le véritable enjeu de l'exactitude du daguerréotype n'est pas tant celui de la forme que celui de la couleur locale : le daguerréotype donne le pouvoir de contrôler que la peinture ne peut prétendre à la véracité que par la convention. Roland Barthes a bien montré comment le réalisme opérait une réévaluation du récit classique (imitation ou poésie) comme vraisemblable, par opposition à la vérité du discours

³⁴⁷ Paul Delaroche, *op. cit.*

³⁴⁸ Comme le note Georges Didi-Huberman, « la peinture est rigoureuse, ou juste, elle n'est jamais exacte » (*Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 287).

³⁴⁹ Ainsi, si l'on peut douter de la véracité de l'épisode hystérico-pathétique durant lequel Delaroche aurait prononcé cette phrase : « La peinture est morte à dater de ce jour », il n'en reste pas moins que cette sentence peut apparaître comme une étrange prémonition concernant à tout le moins ce style de la peinture de genre historique académique.

historique³⁵⁰. Dans cette perspective, peut-être serait-il plus juste de parler non pas de peinture pré-photographique mais de daguerréotype post-pictural : par la sémantique, le daguerréotype récupère le pouvoir de représenter l'histoire dans toute son exactitude, c'est-à-dire dans la certitude d'éviter tout anachronisme.

³⁵⁰ Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 1984, pp. 179-187. Nous serons amenés à revenir sur ce texte.

B. Références évoquées à la description du daguerréotype

La presse artistique se distingue par les références évoquées pour décrire le daguerréotype à ses lecteurs, même si ces références sont relativement, pour ne pas dire extrêmement rares. Pourtant, proportionnellement à la presse généraliste, ces références sont assez caractéristiques pour pouvoir les prendre en compte. Elles sont d'autre part révélatrices de la force d'association du vocabulaire du daguerréotype et de la culture des périodiques qui les utilisent. Comme nous l'avons vu avec l'exacitude, le daguerréotype et le vocabulaire utilisé pour le décrire amènent à la presse une foule de références qui correspondent aux différentes cultures visuelles préexistantes. Ainsi, mieux que l'effet des images elles-mêmes, c'est l'effet du discours qui les accompagne qui précipite ces analogies utilisées pour évoquer des images invisibles pour les lecteurs. À la description répétée des caractéristiques du daguerréotype dans la presse correspond un vocabulaire utilisé par la critique d'art pour décrire certains styles. Ainsi deux exemples tout à fait significatifs seront détaillés. En premier lieu, le très fameux article que Jules Janin rédige en janvier 1839 dans *L'Artiste* et qui nous apparaît être une illustration parfaite de cette réception ouverte du daguerréotype par la presse artistique. Ensuite, à l'autre bout du processus institutionnel, le commentaire que *Le Magasin pittoresque* fait de l'invention de Daguerre en novembre 1839.

1. Jules Janin, ou la référence contemporaine

Il est curieux de constater que parmi la masse des articles publiés durant l'année 1839, l'historiographie de la photographie n'en a le plus souvent retenu qu'un seul ; ou plus exactement un seul de ses rédacteurs, sûrement le moins représentatif de la cohorte de ses confrères avides d'informer leurs concitoyens sur l'invention de Daguerre. En effet, de tous les articles suivant la communication à l'Académie des sciences du 7 janvier, l'article intitulé « Le Daguerotype [*sic*]³⁵¹ », que Jules Janin publie dans la revue *L'Artiste* le 27 janvier, est sans aucun doute, et malgré toutes les imprécisions de ses confrères, le moins “scientifique” : dans cet article il ne sera jamais directement question ni de la chambre noire comme élément de base du daguerréotype, ni du support employé, ni de l'absence de couleur, ni du temps de pose nécessaire à la prise de vue, etc. Pourtant, précisément parce qu'il ne tente pas de rester au plus près de la description d'Arago, le texte de Jules Janin, en ne retenant du daguerréotype que les éléments immédiatement interprétables par la subjectivité, est l'exemple le plus parlant de cette forme ouverte donnée à l'annonce, entre le fait scientifique et le fait mondain, teintée de merveilleux et de surnaturel.

a. L'angélisme daguerrien

L'article de Janin dans *L'Artiste* est un des plus longs sur la question paru en janvier 1839, avec ceux du *National* et du *Journal des Débats*. Il se déroule sur les cinq premières pages de la revue. Il

³⁵¹ Jules Janin, « Le Daguerotype [*sic*] », *L'Artiste*, 2^e série, tome II, 11^e livraison, 27 janvier 1839, pp. 145-148.

est utile de remarquer que dès l'introduction, Janin suppose que le lecteur est au courant de l'annonce du daguerréotype, qu'il en connaît le nom, et qu'il a donc lu des articles sur le sujet. Pour se démarquer, justement, il se positionne d'emblée comme étant un des rares à avoir eu le privilège de pouvoir observer directement et tenir entre ses mains des daguerréotypes : « À la fin, nous avons pu voir de nos yeux, toucher de nos mains cette incroyable et admirable invention de Daguerre³⁵². » Celui qui a vu de ses yeux et touché de ses mains : une figure biblique donc pour entamer son exposé, et qui courra tout au long du texte.

Daguerre était connu des lecteurs de *L'Artiste* par son Diorama dont le succès ne se dément pas depuis son ouverture. Il est alors un peintre populaire, plus apparenté à un directeur de salle de spectacle qu'à un véritable artiste³⁵³. Ce que ne manque pas de souligner Janin, sur le ton sarcastique qui lui est familier. Mais c'est pour mieux mettre en place la figure d'un Daguerre opérant une ascension du statut de peintre célèbre à celui de grand chimiste. Une transition dans laquelle le Diorama n'est plus perçu que comme une série d'essais, un travail incessant sur la manipulation de la lumière qui devait aboutir à quelque chose de plus grand, de plus ambitieux : le daguerréotype.

[Daguerre] a été d'abord un peintre habile ; mais son art même ne lui a pas suffi, et il a voulu trouver quelque chose un peu au-delà de la peinture. Ce quelque chose c'est le Diorama. [...] À de pareils spectacles si nouveaux pour lui, le public restait ébahi et confondu d'admiration. Les peintres disaient entre eux : Mais quel dommage que

³⁵² *Ibid.*, p. 145

³⁵³ À ce sujet, voir Heinz Buddemeier, *op. cit.*

Daguerre, ce grand peintre, s'obstine ainsi à faire des tableaux plus beaux que la peinture ! À cette admiration et à ces reproches, Daguerre répondait en souriant ; car lui seul savait bien où il voulait aller.

À force donc d'étudier d'une façon si persévérante de son sanctuaire du Diorama, où il produisait tant de chefs-d'œuvre, la nuance intime de la lumière et de la couleur ; à force de commander au soleil et de le porter çà et là, esclave obéissant et volontaire, sur tous les points où il était besoin de son rayon vigoureux ou pâle, l'inventeur du Diorama devait arriver à des résultats étranges³⁵⁴.

Cette généalogie deviendra une figure classique de l'historiographie de la photographie³⁵⁵. Pourtant elle est utilisée ici à juste titre afin précisément de marquer la véritable différence entre les deux inventions, entre la maîtrise illusionniste et le prodige naturel : Daguerre prend ici la forme d'un maître des illusions, travaillant sans relâche avec les forces divines en vue de la réalisation d'un procédé dont Janin donne une description aussi fantasmagorique qu'improbable :

Il a composé un certain vernis noir ; ce vernis s'étend sur une planche quelconque ; la planche est exposée au grand jour et aussitôt, et quelle que soit l'ombre qui se projette sur cette planche, la terre, le ciel ou l'eau courante, la cathédrale qui se perd dans les nuages, ou bien la pierre, le pavé, le grain de sable imperceptible qui flotte à la surface ; toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil, se gravent à l'instant même dans cette espèce de chambre obscure qui conserve toutes les empreintes [...]. Le prodige s'opère à l'instant

³⁵⁴ Jules Janin, « Le Daguerotype [*sic*] », *op. cit.*, p. 145.

³⁵⁵ Voir par exemple Bates et Isabel Barrett Lowry, *op. cit.*, p. 8 : « What Daguerre had achieved so successfully during his years of work at the panorama, the theater, and the Diorama was to make people believe that what they saw before them was real, whether it was a moonrise or an avalanche. To inspire such belief, Daguerre used all the virtual tricks of the artist, making whatever changes were necessary in his depiction of the natural world to give it the illusion of reality. His newest invention would also give the viewer an illusion of the real world, but without using any of the artist's deceptive practices. His aim was to put in the viewer hands – literally – a small illusionistic scene, untouched by the hands of an artist but duplicating exactly, in every detail, a view of the real world. »

même, aussi prompt que la pensée, aussi rapide que le rayon du soleil³⁵⁶.

Sous la plume de Janin se multiplient les figures du daguerréotype en image naturelle, sans technique ou a-technique, uniquement due au travail du soleil, « cet œil du monde³⁵⁷ ». Une image divine remplaçant « le regard incertain³⁵⁸ » et « la main tremblante³⁵⁹ » de l'homme et n'établissant aucune hiérarchisation dans la représentation de ce que Janin nomme « la scène changeante de ce monde³⁶⁰ » : c'est-à-dire, embrassant à la fois la terre, le ciel et le grain de sable.

Il y a un beau passage dans la Bible ; Dieu dit : *que la lumière soit, la lumière fut*. À cette heure, vous direz aux tours de Notre-Dame : Placez-vous là, et les tours obéiront, et c'est ainsi qu'elles ont obéi à Daguerre, qui, un beau jour, les a rapportées chez lui toutes entières, depuis la pierre formidable sur laquelle elles sont fondées, jusqu'à la flèche mince et légère qu'elles portent dans les airs, et que personne n'avait vue encore excepté Daguerre et le soleil³⁶¹.

Dans le même ordre d'idées, on peut citer les expressions suivantes ponctuant le texte : « prodige³⁶² », « burin divin³⁶³ », « perfection divine³⁶⁴ », « tableaux merveilleux », « souffle des génies aériens³⁶⁵ », « rage de moyens surnaturels³⁶⁶ » ou encore cette

³⁵⁶ Jules Janin, « Le Daguerotype [*sic*] », *op. cit.*, p. 146.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² « Le prodige s'opère à l'instant même, aussi prompt que la pensée, aussi rapide que le rayon du soleil [...] », *Ibid.*

³⁶³ « [...] forcer le jour à agir sur cette ombre donnée, comme ferait le burin divin de quelque Morghen invisible, et ainsi jeter, sur cette planche unie et sombre, la forme et la vie [...] », *Ibid.*

³⁶⁴ « [...] dans chacun de ces chefs-d'œuvre, c'est la même perfection divine. », *Ibid.*

³⁶⁵ « [...] tous les accidents de l'atmosphère se reproduisent merveilleusement dans ces tableaux merveilleux qu'on dirait enfantés sous le souffle des génies aériens. », *ibid.*

phrase définitive, qui résume l'envergure biblique de l'invention de Daguerre pour le lecteur aveugle : « Il faudra bien cependant que l'on croie au Daguerréotype³⁶⁷. »

Car le daguerréotype existe, et Jules Janin l'a vu, comme l'ont vu ceux qui sont allés chez Daguerre en ce début d'année 1839 : « Nous avons vu le Louvre, l'Institut, les Tuileries, le Pont-Neuf, Notre-Dame de Paris ; nous avons vu le pavé de la Grève, l'eau de la Seine, le ciel qui couvre Sainte-Geneviève³⁶⁸. »

Et si Dieu est dans le détail³⁶⁹ et qu'il habite donc la totalité des images du daguerréotype, alors Janin va développer tout au long du texte une poétique du détail, une louange de l'exactitude de définition du daguerréotype, afin de faire voir les images au lecteur. Janin perçoit précisément, comme beaucoup avec lui, que le daguerréotype se distingue dans le détail. C'est une image dans laquelle en s'approchant ou en utilisant une loupe, il est possible d'entrer, à l'infini. C'est ce qui fait son vertige, son inépuisable ressource, sa « puissance » pour citer Janin. Le daguerréotype, image de petite taille, non reproductible et, surtout, qu'il n'est pas possible

³⁶⁶ « Cette rage de moyens surnaturels a passé bientôt du monde des faits dans le monde des idées, du commerce dans les arts », *ibid.*, p. 148.

³⁶⁷ *Ibid.* À ce sujet voir Éric Michaud, « Daguerre : Prométhée chrétien », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, pp. 44-59.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ « Le bon Dieu niche dans les détails », Aby Warburg cité par Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 10. Nous pourrions rapprocher cette sentence de l'anecdote rapportée par Gaston Bachelard pour illustrer l'obstacle de l'expérience première : « Le soleil joue et rit sur la surface d'un vase d'étain. Le jovial étain, coordonné avec Jupiter, est contradictoire comme un dieu : il absorbe et réfléchit la lumière, sa surface est opaque et polie, claire et sombre. L'étain est une matière terne qui jette soudain un bel éclat. Il ne faut pour cela qu'un rayon bien placé, qu'une sympathie de la lumière, alors il se révèle. N'est-ce pas là pour Jacob Boehme, comme le dit si bien M. Koyré en un livre auquel il faut toujours revenir pour comprendre le caractère intuitif et prenant de la pensée symbolique, n'est-ce pas là "le vrai symbole de Dieu, de la lumière divine qui, pour se révéler et se manifester, avait besoin d'un autre, d'une résistance, d'une opposition ; qui, pour tout dire, avait besoin du monde pour s'y réfléchir, s'y exprimer, s'y opposer, s'en séparer." » , in Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique, op. cit.*, pp. 51-52.

d'agrandir, implique que le spectateur soit obligé de se pencher sur l'image. Il ne peut pas reculer, il ne peut qu'avancer. Janin figure cette entrée dans l'image lors de sa première description des sujets du daguerréotype, énumérés tel un zoom avant : « [...] la terre, le ciel, l'eau courante, la cathédrale dans les nuages, la pierre, le pavé, le grain de sable³⁷⁰. » Ou bien encore jouant sur les contrastes, il parle du daguerréotype capable de reproduire de loin « l'aride montagne ou la fleur à peine éclos³⁷¹ ».

En tant qu'observateur direct et en l'absence de tout code et de tout vocabulaire dédié à la description des daguerréotypes, Jules Janin va entreprendre de fournir aux lecteurs de *L'Artiste* des exemples iconographiques tirés de la peinture contemporaine afin de les éclairer sur le daguerréotype dont ils ne peuvent pas voir d'exemple. L'intérêt majeur du texte réside dans les exemples choisis pour illustrer cette « fidélité de détail impossible à dire³⁷² », c'est-à-dire figurer au lecteur de manière distincte, à la fois le fourmillement des détails et leur exactitude formelle. Jules Janin insiste donc, à juste titre, pour faire du daguerréotype non pas un procédé illusionniste, mais souligne sa puissance descriptive, conforme au vocabulaire de l'art.

b. L'Artiste et la fraternité des arts

Comme l'illustre fort bien la vignette de Tony Johannot en frontispice du premier numéro de *L'Artiste* du 6 février 1831, la

³⁷⁰Jules Janin, « Le Daguerotype [*sic*] », *op. cit.*, p. 148.

³⁷¹*Ibid.*

³⁷² « Ainsi, cette manière de reproduire le monde extérieur ajoutera au grand mérite d'une fidélité de détail impossible à dire, le grand mérite d'une incroyable fidélité de la lumière. », *Ibid.*

revue créée par Achille Ricourt témoigne au quotidien de la “fraternité des arts”. Dans ses colonnes, poésie, peinture, littérature, musique sont traitées à l’égale les unes des autres avec une volonté constante de comparaison et d’évaluation mutuelles. Malgré les remises en cause de la doctrine, *L’Artiste* persiste dans l’application presque pédagogique de l’*Ut pictura poesis*. Cette nécessité de trouver dans les différents arts des pendants et des analogues, que Baudelaire critiquera en 1846³⁷³, est une des constantes de l’hebdomadaire et qui s’affirme dans la publication de reproductions gravées hors texte dans presque chaque numéro.

Cet esprit critique n’est pas tout à fait étranger à la position prise par Jules Janin dès ses débuts au sein de l’équipe rédactionnelle de la revue. Après avoir fait un court passage au *Figaro*, Janin rejoint en 1831 le *Journal des Débats*, dont il tiendra la chronique dramatique jusqu’à sa mort, et la rédaction de *L’Artiste*, dont il devient un collaborateur régulier, voire un de ses animateurs les plus actifs. En effet, son impulsion est décisive sur la politique rédactionnelle de la revue, dont il formalise l’esprit et le projet à son nouveau gérant en 1838 : la revue avait pour ambition de « proclamer dans l’Art les mêmes vérités qui venaient d’être proclamées dans la presse périodique, dans la littérature, dans la poésie : l’émancipation des jeunes intelligences, la reconnaissance complète, absolue, des nouveaux noms, des jeunes talents³⁷⁴ ». Ainsi, parler pour la première fois au quotidien d’art contemporain était

³⁷³ « Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d’étranges bévues », écrira Charles Baudelaire dans son « Salon de 1846 » ; cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, volume 2, Paris Gallimard, coll. Pléiade, 1975, p. 430.

³⁷⁴ Cité par Suzanne Damiron, « La revue *L’Artiste*, sa fondation, son époque, ses animateurs », *Gazette des beaux-arts*, octobre 1954, 1029^e livraison, pp. 196.

l'ambition de *L'Artiste*, en considérant l'implication du champ même de son titre au sens le plus large possible³⁷⁵. C'est Janin lui-même, qui, dans les premiers numéros de la revue, définit cette envergure de vue sur l'art contemporain, sans restriction : « Philosophie, histoire, drame, peinture, qu'importe le nom ? Tout cela, c'est de l'art. Je ne vous dirai pas où est l'art : dites-moi, s'il se peut où il n'est pas », écrit Jules Janin ; et encore : « Trouvez un recoin du monde habité qui ne soit pas du domaine de l'artiste », voire « Je ne dis pas où je mets l'art, mais j'estime singulièrement un bon repas, un bel habit, une chaussure commode, un meuble bien fait [...]»³⁷⁶. » Une profession de foi réitérée quelques années plus tard alors que naît la nouvelle série de la revue : « Il fait tout : la variété, les critiques, les biographies, la nécrologie, l'exposition des beaux-arts, l'exposition de l'industrie, les belles-lettres, les inscriptions, la daguerréotypie, l'Académie française, le Collège de France, la Sorbonne, le Louvre, les notices, les menus-propres, la chronique...»³⁷⁷ »

Dans ces conditions, Janin, traitant de tous les sujets dans la revue, fait preuve d'une adaptabilité, d'une verve et d'une souplesse d'esprit qui l'oblige, comme le constate Saint-Beuve, son ancien camarade de Louis-le-Grand, à parler « au côté, au-dessus, à l'entour de son sujet, demandant beaucoup aux hasards de la rencontre et de

³⁷⁵ Voir à ce sujet, Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, *Les Estampes de L'Artiste*, I, 1831-1904, Paris, L'Échelle de Jacob, 1998, introduction de Tony James, p. XII.

³⁷⁶ Jules Janin, *L'Artiste*, 1831, t.1, pp. 9 et suiv., cité par Tony James, introduction à Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, *Les Estampes de L'Artiste*, I, *op. cit.*, p. XIII.

³⁷⁷ Jules Janin cité par Suzanne Damiron, « La revue *L'Artiste*. Histoire administrative. Présentation technique. Gravures romantiques hors texte », Extrait du *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, Paris, 1952, pp. 131-132.

la fantaisie³⁷⁸ ». Ainsi, le traitement appliqué au daguerréotype dans les pages de *L'Artiste* est-il dans la logique du style de Janin, lui permettant de trouver pendants et analogues en s'inscrivant dans le cadre "ouvert" dessiné par Arago.

c. Les effets "dioramiques" de John Martin

La première analogie apparaît alors que Jules Janin, décrétant la supériorité du daguerréotype sur l'art³⁷⁹, précise son propos en expliquant que, dans la formation des images, l'homme garde la maîtrise des opérations : en contrôlant la quantité de lumière agissant sur la plaque, il influe directement sur le résultat final : « Tenez-vous aux détails plus qu'à la masse ? en deux minutes, vous avez un dessin comme les fait Martin [sic] ; confusion poétique et tant soit peu voilée, dans laquelle l'œil devine plus de choses qu'il n'en voit en effet³⁸⁰. »

John Martin (1789-1854), peintre et graveur anglais, plus connu en Angleterre sous le nom de « mad Martin », très populaire en Europe au XIX^e siècle, fit sa renommée sur des toiles de grandes dimensions aux sujets inspirés par la Bible et les textes de Milton. Virtuose de la perspective, il peuple ses toiles de minuscules figures perdues au beau milieu de paysages apocalyptiques ou encore dans de gigantesques perspectives architecturales scandées de motifs aux contours précis. Avec sa facture immédiatement reconnaissable, il

³⁷⁸ Cité par Suzanne Damiron, « La revue *L'Artiste*, sa fondation, son époque, ses animateurs », *op. cit.*, pp. 196.

³⁷⁹ « L'art n'a plus rien à débattre avec ce nouveau rival : il ne s'agit pas ici, notez-le bien, d'une grossière invention mécanique qui reproduit tout au plus des masses sans ombre, sans détail, sans aucun résultat qu'un bénéfice de quelques heures de travail manuel. Non, il s'agit ici de la plus fine, de la plus complète reproduction à laquelle puissent aspirer les œuvres de Dieu et les ouvrages des hommes. », *ibid.*, p. 146.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 147.

apporte une nouveauté au genre de la peinture d'histoire et fournit au spectateur un sens immédiat du sublime et du grandiose³⁸¹. Il obtint son principal succès critique et commercial avec *Belshazzar's Feast* (fig. 11) peint en 1821³⁸². En se servant de descriptions de la Bible et d'informations archéologiques, il dépeint une vue du palais de Balthazar, et en montrant la disposition de la Lune et des planètes, il recrée le moment précis de sa destruction, ce qui donne à la toile un caractère de vérité historique. En six mois, 50 000 personnes payèrent pour voir cette toile à la British Institution.

À partir de 1824, il entame la diffusion de son œuvre par la gravure, principalement en *mezzotinte*, et devient l'un des graveurs les plus populaires du XIX^e siècle. Grâce à ces gravures, Martin obtient une réputation certaine en France au point de recevoir des mains du roi Charles X une médaille d'or en 1829³⁸³. En 1835, l'exposition au Louvre du *Déluge* lui vaut une autre médaille d'or, décernée cette fois par Louis-Philippe. De tous les peintres anglais, Martin est sans doute l'un des plus connus sur le continent dans les années 1830. Pourtant, cette vogue est restée essentiellement littéraire. On l'appelle alors le peintre des poètes, et à regarder sa fortune critique dans la littérature française de l'époque, on peut même assurément l'appeler le peintre anglais des romantiques : on en retrouve des mentions chez Hugo, Sainte-Beuve, Balzac, Dumas

³⁸¹ Au sujet de John Martin, voir William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford, Clarendon Press, 1975, et l'article de Robin Hamlyn, « John Martin », *The Dictionary of Art*, New York, Grove, volume 20, pp. 489-490.

³⁸² *Belshazzar's Feast* (*Le Festin de Balthazar*), huile sur toile, 160 x 249 cm, 1821, Yale Center for British Art, USA.

³⁸³ Sur le succès de John Martin en France, voir Jean Seznec, *John Martin en France*, Londres, Faber and Faber, 1964.

père, Custine, Gautier, Berlioz, Michelet et jusqu'à Huysmans³⁸⁴. Des références aux visions gigantesques et fantastiques de Martin si fréquentes chez les romantiques, qu'elles tournent au cliché.

Cette gloire est pourtant restée une gloire littéraire et non picturale, la critique d'art refusant d'y voir l'expression d'un génie de la peinture. Gustave Planche écrivait ainsi dans son Salon de 1834 :

[...] ce n'est pas un peintre : c'est une puissance mystérieuse qui n'a de rang ni de place nulle part, qui se soucie peu de la forme de sa pensée, pourvu qu'il émeuve, qu'il étonne, et qu'il galvanise la pensée d'autrui. Il se complaît dans une poésie embryonnaire, inachevée, confuse, qui excite l'imagination jusqu'à l'enivrement, mais qui ne laisse jamais dans l'âme du spectateur une impression complète et durable³⁸⁵.

En 1863, Théophile Thoré, alias William Bürger, résuma ainsi la situation à propos de la réception des artistes britanniques en France : « [Martin] enthousiasma les curieux et les gens du monde. Constable avait impressionné les artistes³⁸⁶. » Martin avait peut-être toutes les qualités d'un poète, mais il lui manquait la qualité essentielle d'exécution. Tous les critiques s'accordant à ne lui trouver aucun talent technique dans le dessin ou dans la couleur. Martin palliait ce défaut par l'immensité de ses compositions, comme le note Théophile Gautier en 1837 :

Il faut bien se l'avouer, ni l'idée la plus gigantesque, ni la disposition la plus colossale ne constituent ce que l'on appelle de la

³⁸⁴ Voir Jean Seznec, *op. cit.*, pp. 23-36.

³⁸⁵ Gustave Planche, « Histoire et philosophie de l'art. IV. De l'école française au Salon de 1834 », *La Revue des deux mondes*, 3^e série, t. II, 1^{er} avril 1834, p. 47.

³⁸⁶ Cité par Jean Seznec, *op. cit.*, p. 36.

peinture ; Martin, pour qui nous professons une profonde admiration, est la plus grande preuve de ce que nous avançons : assurément personne ne lui refusera le génie, l'invention, la sublimité de la pensée, tout ce qui fait le poète, mais il lui manque seulement une petite chose toute simple, qui est en peinture ce que le style est en littérature, l'exécution, la main d'œuvre. [...] Vous concevez bien que dans de pareils espaces, tout ce qui tient à la pureté du dessin et la chaleur du coloris, à l'étude des morceaux, à la vérité d'imitation, disparaît entièrement ; je vous demande un peu qui diable ira se préoccuper de la proportion d'un muscle, et de toute autre petitesse anatomique dans un tableau qui a trois lieues et demie de long et où un éléphant, la trompe dressée, ne paraît pas beaucoup plus grand qu'un moucheron³⁸⁷.

Jules Janin, avant d'être critique d'art est un critique dramatique, « le prince de la critique ». Il est également l'auteur de *L'Âne mort et la femme guillotinée*, roman devenu romantique à force d'avoir cherché à s'en moquer. Il faut ainsi voir la référence à Martin avant tout comme une référence de littéraire. Mais il convient également d'en chercher l'origine dans la tradition dans laquelle s'inscrit réellement l'œuvre de Martin, celle du Diorama. Dès 1823, alors que Martin remporte ses premiers succès, l'invention de Daguerre commençait à subjuguier la foule parisienne avec des moyens analogues aux siens (*cf. fig. 12*) : décors fantastiques, nature déchaînée, illusions de perspective, et bien entendu, sujets bibliques tels que le Déluge. Cette parenté n'aura pas échappé aux directeurs du Diorama londonien du *Queen's Bazaar* qui, en 1833, invitèrent le public à voir, moyennant un shilling : « La grande toile de Mr

³⁸⁷ Théophile Gautier, « John Matynn [sic] », *La Presse*, 31 janvier 1837.

Martin, *Le Festin de Balthazar*, peinte avec des effets dioramiques³⁸⁸. »

En 1839, alors que Martin est au sommet de sa célébrité en France, son style représente bien cette inclusion du spectateur dans l'espace de la représentation, au milieu d'une foule de détails fourmillant sur une toile d'une telle dimension que l'œil même ne peut l'embrasser en une seule fois. Les toiles de Martin sont des images au détail. Lui-même ne s'y est pas trompé qui, à partir de 1830, publie en volume *The Album*, édition en *mezzotinte* de fragments de ses grandes compositions³⁸⁹.

La « confusion poétique » dont parle Jules Janin est donc l'excitation, l'enivrement pour reprendre Gustave Planche, que ressent l'œil devant un tel foisonnement de détails. Par l'analogie, Janin évoque les détails microscopiques du daguerréotype en évoquant l'art macroscopique de Martin. En se référant au style de l'artiste anglais, Janin illustre de manière probante pour les lecteurs de *L'Artiste* ce que les autres comptes-rendus de journaux illustrent avec l'expérience de la loupe. Non seulement le nom et l'art de Martin sont connus et reconnus en France en 1839, mais les lecteurs de la revue ont pu en contempler plusieurs exemples probants en 1837 par l'édition hors texte de trois gravure à l'eau-forte et manière noire de Martin par James S. Lucas : *Le Lever de Soleil*³⁹⁰, *Dieu débrouillant le chaos* et *Le Pandémonium*³⁹¹. Mais si le foisonnement « martinien » illustre bien l'avalanche pittoresque de

³⁸⁸ Voir Ralph Hyde, *Panoromania ! The art and entertainment of the "all embracing" view*, (cat. exp.), Londres, Tréfoil & Barbican art gallery, 1988, p. 123.

³⁸⁹ Cf. William Feaver, *op. cit.*, pp. 70 et suivantes.

³⁹⁰ *L'Artiste*, t. II, 1837, pp. 272-273.

³⁹¹ *Ibid.*, pp. 324-325.

détails du daguerréotype, sur le plan formel, cet exemple ne peut précisément illustrer sa délicatesse et sa finesse. Janin précisera donc cette seconde qualité par un nouvel exemple issu de la peinture contemporaine.

d. L'abnégation d'Ingres

Le second exemple viendra alors que Janin, dans un élan de lyrisme technologique, rêve aux applications futures et sans fin du daguerréotype. Prévoyant une reproduction « incessante, spontanée, infatigable³⁹² » des chefs-d'œuvre de la planète, il entrevoit également la possibilité de populariser les plus belles œuvres d'art, à peu de frais en concurrençant la gravure, trop lente et trop coûteuse :

Il est destiné à populariser chez nous, et à peu de frais, les plus belles œuvres des arts dont nous n'avons que des copies coûteuses et infidèles ; avant peu, et quand on ne voudra pas être soi-même son propre graveur, on enverra son enfant au musée, et on lui dira : « Il faut que dans trois heures tu me rapportes un tableau de Murillo ou de Raphaël. » On écrira à Rome : « Envoyez-moi par le prochain courrier la coupole de Saint-Pierre », et la coupole de Saint-Pierre vous arrivera courrier par courrier³⁹³.

Et Janin conclut cette énumération d'anticipations par un définitif : « Désormais, le Daguerreotype suffira à tous les besoins des arts, à tous les caprices de la vie³⁹⁴. »

Au chapitre des caprices de la vie, Janin inclut le désir d'avoir pour soi la reproduction du portrait de Louis-François Bertin, dit Bertin l'aîné, par Ingres³⁹⁵ (*fig. 13*). Exposée au Salon de 1833, cette

³⁹² Jules Janin, *op. cit.*, p. 147.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Louis-François Bertin*, huile sur toile, 116 x 95 cm, 1832, musée du Louvre, Paris.

toile, premier grand succès populaire d'Ingres au Salon, est alors perçue comme le summum de la ressemblance en matière de portrait peint. La réaction de Louis Lacuria, élève du maître, résume bien le sentiment général de la critique devant ce portrait du directeur du *Journal des Débats*. Dans une lettre à Hippolyte Flandrin, Lacuria écrit : « [...] je vous dirai que j'ai été abymé [*sic*], confondu, éreinté, quand j'ai vu le portrait de M. Bertin de Vaux³⁹⁶, quand j'ai vu cette docilité pleine et entière à la nature, cette abnégation absolue du peintre, ce pinceau maîtrisé si entièrement, je ne pouvais pas le croire³⁹⁷. » Janin lui-même dans son Salon de 1833 paru dans *L'Artiste*, n'y voit rien d'autre qu'un chef-d'œuvre : « Énergie et pureté du dessin, sentiment de la vie, expression parfaite du caractère de la tête ; fermeté de la touche ; voilà ce qui saisit et entraîne tout d'abord³⁹⁸ » ; « Quant à la ressemblance, il est impossible d'imaginer combien est ressemblant le portrait de M. Bertin l'aîné. [...] La pose de son portrait [...] est le comble de l'art et de l'observation³⁹⁹. »

Sans attendre que le portrait ne passe dans les mains d'un graveur, le daguerréotype en donnera une reproduction encore plus fidèle, comparable, pour Janin, aux dessins mêmes du maître : « Vous ferez vous-même la copie de ce beau portrait de M. Ingres [...] et vous direz : "Que m'importe à présent que ce portrait n'ait

³⁹⁶ Lacuria fait une confusion courante à l'époque en confondant François Bertin et son frère cadet, co-fondateur avec lui du *Journal des Débats*.

³⁹⁷ Lettre de Louis Lacuria à Hippolyte Flandrin, Paris, 10 décembre 1832, in Elizabeth Hardouin Fugier, « Monsieur Ingres vu par Louis Lacuria. 1832-1838 », *Bulletin du musée Ingres*, n°55-56, décembre 1985, p. 44.

³⁹⁸ Jules Janin, « Beaux-Arts. Ouverture du Salon de 1833 », *L'Artiste*, 1833, tome V, 5^e livraison, p. 57.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 130.

point été livré à la gravure ? J'ai beaucoup mieux qu'une gravure, j'ai aussi bien qu'un dessin de M. Ingres"⁴⁰⁰. »

C'est donc cette fidélité de trait, ce haut sentiment de la nature qui fait du portrait ressemblant de Bertin l'autre versant de la référence picturale choisie par Janin pour expliquer le daguerréotype au lecteur. Le Ingres portraitiste est alors considéré comme l'un des plus habiles et techniquement l'un des artistes les plus sûrs de sa génération. Delécluze écrira dans ses souvenirs d'atelier en 1855 : « La simplicité dans la ligne et dans la disposition de la lumière d'une composition ; l'exactitude, la pureté et l'élégance portée dans le dessin et le modelé des formes humaines, qualités techniques, objet constant des études de David, avaient été remises en honneur par M. Ingres⁴⁰¹. » L'idée selon laquelle Ingres réalisa des portraits de qualité photographique bien avant le daguerréotype a sûrement de multiples origines, mais il est certain que sa facture faite d'un effacement progressif de la touche semblait répondre alors à la surface glacée du daguerréotype. Et pour Janin, lorsque Daguerre aura enfin réussi à faire du portrait, on pourra se passer définitivement de la main du peintre, même du plus habile : « M. Daguerre espère bien qu'avant peu il parviendra aussi à obtenir le portrait, sans qu'il soit besoin du portrait préalable de M. Ingres⁴⁰². »

Une dernière image viendra conclure et synthétiser cette poésie du daguerréotype. Grâce aux exemples de Janin, le lecteur doit pouvoir se figurer la « puissance de ce reproducteur acharné⁴⁰³ »

⁴⁰⁰ Jules Janin, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁰¹ Étienne-Jean Delécluze, *Louis David. Son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, p. 396.

⁴⁰² Jules Janin, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁰³ *Ibid.*

qu'est le daguerréotype. Et c'est à lui, le lecteur, de se pencher maintenant sur le daguerréotype comme il est invité à le faire par Janin lui-même : « Prenez la loupe ; voyez-vous, sur ce sable uni, ce quelque chose d'un peu plus obscur que le reste ? c'est un oiseau qui aura passé dans le ciel⁴⁰⁴. » Non content d'avoir pu contempler de réels daguerréotypes, Janin en invente de nouveaux comme celui-ci, dans lequel un détail si instantanément et clairement dessiné permet de reconnaître l'ombre d'un oiseau passant dans le ciel. Cette image impossible existera pourtant dans l'esprit du lecteur et deviendra elle-même un daguerréotype.

Ce célèbre texte de Jules Janin serait resté une anecdote si, plus encore que sa fortune critique dans l'historiographie de la photographie, les contemporains eux-mêmes n'avaient donné à cette description un écho sans précédent sur l'année 1839. Après sa publication le 27 janvier dans *L'Artiste*, ce texte réapparaît dès le lendemain en première page du très sérieux *Journal des Débats*, puis le 29 en première page de *L'Écho français*, spécialisé dans la reprise d'articles de ses confrères, et enfin le 4 février dans le très officiel *Moniteur universel*. En moins d'une semaine, « Le Daguerotype [*sic*] » de Janin bénéficie de quatre impressions dans quelques-uns des périodiques les plus réputés et les plus lus de la Monarchie de Juillet. Cela démontre à quel point, au milieu de la masse des descriptions plus ou moins laborieuses des séances de l'Académie dans les journaux, un point de vue comme celui de Janin est non

⁴⁰⁴ *Ibid.*

seulement atypique, mais qu'il est également le reflet d'une autorité critique nécessaire faisant largement défaut sur l'ensemble de la réception du daguerréotype sur l'année 1839. À tel point que cet article de Janin sera lui-même intégré par la critique au processus institutionnel de divulgation du daguerréotype : lorsqu'au mois d'août suivant, la presse se déchaîne contre les illusions d'application et de commodité du daguerréotype créées en janvier, plus encore qu'Arago, c'est Jules Janin qui est mis en cause pour avoir répandu des idées trompeuses pour le public :

Tant que le daguerréotype est demeuré un secret, on a crié au miracle ! Son inventeur laissait publier par tous les trompettes enthousiastes (trompette major J.J.) que c'était commode, léger, portatif et beaucoup plus simple que bonjour !

– Oh ! mon Dieu ! nous disait-on, s'il y a rien de moins embarrassant et de moins compliqué que cet appareil, nous consentons à être *daguerréotypés* vivants.

On disait à un enfant sevré de dix semaines (illusion créée et mise au monde par le même double J.) on disait à cet enfant : Va, mon fils me chercher au musée Espagnol un Murillo, c'est le troisième à gauche ; puis en revenant, procure-toi un Vélasquez, sixième à droite. Allons, va et apporte. Et l'enfant vous apportait le chef-d'œuvre aussi fidèlement et aussi vite que l'eût fait un caniche à l'endroit d'une baguette dans l'eau⁴⁰⁵.

C'est ainsi que les analogies et les daguerréotypes créés par Janin ne sont pas à envisager sur le seul mode de l'anecdote, mais au contraire comme la voix d'une autorité critique d'autant plus écoutée que, comme nous le verrons, aucune voix forte, aucune autorité de poids ne se manifeste réellement dans la presse artistique sur l'année

⁴⁰⁵ « Les professeurs en daguerréotypé », *Le Figaro*, 22 septembre 1839.

1839. Le texte de Janin, par son interprétation libre du fait daguerrien est un symptôme de la présentation du daguerréotype par Arago, et par ce fait même, il est intégré au processus lui-même.

2. Maîtres anciens

Tout aussi révélatrice que la référence contemporaine dans *L'Artiste*, une seconde référence vient éclairer la continuité picturale du daguerréotype. *Le Magasin pittoresque*, hebdomadaire populaire créé par Édouard Charton en 1833, a pour objectif de diffuser dans le public une information morale de qualité pour la formation d'une culture générale à la sensibilité artistique et littéraire⁴⁰⁶. Mêlant encyclopédisme et actualité, le magazine évoque rapidement le daguerréotype en janvier 1839 dans un article sur Arago et les essais de mesure des intensités lumineuses, tout en précisant en note : « L'admirable découverte de M. Daguerre a peut-être fait accomplir ce progrès à la science ; mais elle est encore entourée de trop de mystère pour qu'il nous soit permis de rien préciser à cet égard⁴⁰⁷. » Méfiant, ne souhaitant pas délivrer d'informations incomplètes ou erronées à ses lecteurs, *Le Magasin pittoresque* se trouvera pourtant particulièrement bien disposé à l'égard de l'invention de Daguerre à partir du moment où, l'État ayant donné son aval, par le vote, c'est « un devoir en quelque sorte pour les organes de presse de porter la

⁴⁰⁶ « Nous aurons bien du malheur si, devant ce tableau toujours changeant du monde entier, que nous dévoilerons continuellement sous les yeux de nos lecteurs, ils ont des pensées, des désirs que nous ne puissions satisfaire. À toute question nous devons avoir une réponse prête, en nous tenant attentivement à la hauteur des connaissances, des découvertes, des productions des beaux-arts, en appelant tour à tour nos artistes, nos écrivains, à présenter, à dire ce qui est vrai, ce qui est beau, ce qui est utile, sans mélange d'exagération ou d'imagination mensongère », in *Le Magasin pittoresque*, n°1, 1833, p. 1.

⁴⁰⁷ *Le Magasin pittoresque*, septième année - 1839, n° 3 - janvier 1839, p. 20.

découverte de M. Daguerre à la connaissance du plus grand nombre possible de personnes, et de populariser ses procédés [...] ⁴⁰⁸. »

C'est ainsi qu'en novembre un article non signé décrit les principes fondamentaux de la photographie et plus particulièrement du daguerréotype. Entre compilation d'articles déjà parus et reprises des *Comptes-rendus de l'Académie des sciences*, *Le Magasin pittoresque* donne quelques indications originales sur les références convoquées pour illustrer la description des images :

Aussi, [...] les plus belles épreuves du Daguerreotype que nous ayons encore vues sont celles qui représentaient, soit les monuments d'une architecture riche et fleurie saisie dans des conditions favorables, soit des intérieurs de cabinets d'art où se trouvaient des bas-reliefs, des statuettes, des médailles, des objets précieux, groupés avec intention et avec goût. Ces derniers objets sont reproduits avec une perfection et un charme à désespérer les plus habiles disciples de Gérard Dow [*sic*], de Miéris ou de Metz ⁴⁰⁹.

On pourra remarquer que les seuls daguerréotypes qui trouvent grâce aux yeux du rédacteur du *Magasin pittoresque* sont représentatifs des daguerréotypes présentés par Daguerre en cette année 1839. Le rédacteur anonyme aurait donc vu ces images. Mais, alors que jusque-là, dans la presse, le daguerréotype ne semblait destiné qu'à désespérer les dessinateurs les plus habiles ⁴¹⁰, ici l'analogie se précise : le daguerréotype reproduit des objets de

⁴⁰⁸ *Ibid.*, n° 47 - novembre 1839, p. 374.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Voir par exemple, Roulin, « Physique appliquée. Fixation des images de la chambre noire par la seule action de la lumière », *Le Temps*, 9 janvier 1839 : « [...] comme pourrait le faire le dessinateur le plus habile, ou plutôt avec une perfection dont aucun dessinateur n'approcherait, et avec un fini de détails qui surpasse toute croyance » ; ou encore « Le Daguerreotype », *La Gazette de France*, 10 août 1839, p. 2 : « [...] une saillie et une perfection telles qu'elles suffisent pour décourager les crayons et les pinceaux les plus exercés. »

cabinets de curiosités avec une « perfection et un charme » à désespérer les disciples des maîtres hollandais du détail et du fini que sont Gérard Dou, Willem van Mieris et Gabriel Metsu. Cette irruption de maîtres de la peinture hollandaise n'est pourtant pas tant l'expression d'une quelconque menace du daguerréotype sur le travail du peintre qu'une figure de rhétorique visant à donner une indication illustrative et parlante pour les lecteurs de l'hebdomadaire des qualités iconiques du daguerréotype. Car, bien avant le daguerréotype, s'il est un style de peinture loué pour sa précision, sa netteté, la finesse de ses détails et son fini, c'est bien celui des maîtres de la peinture hollandaise du XVII^e, qui depuis le début du XIX^e siècle, est un des plus appréciés du public.

a. Vogue de la peinture hollandaise

Si les tableaux des écoles flamande et hollandaise étaient répandus en France dans les grandes collections, longtemps avant la fin du XVIII^e siècle, jouissant d'une réputation à l'égal de l'école italienne, il faudra pourtant attendre la création d'un musée public au Louvre le 18 novembre 1793 pour que cette réputation s'étende. L'effet sur le public fut immédiat qui découvrit les tableaux de genre et les paysages de l'école des Pays-Bas. Cette présentation au Louvre était composée de l'ancienne collection de la Couronne à laquelle on ajouta les résultats des conquêtes artistiques de l'armée révolutionnaire. Le nouveau public post-révolutionnaire pouvait ainsi admirer et contempler les sujets immédiatement accessibles sans connaissances historiques de plusieurs des œuvres de Berghem, Paul Bril, Albert Cuyp, Gérard Dou, Antoine Van Dyck, Jordaens,

Metsu, Meulen, Van Ostade, Rembrandt, Ruysdal ou Téniers⁴¹¹. Parmi ces artistes, Gérard Dou est sans doute celui qui remporte le plus de suffrages d'admiration, alors que son tableau *La Femme hydrogique* entre au Louvre en 1798, donné par le général Clauzel qui le reçut des mains du roi de Sardaigne⁴¹². Cette popularité se trouva multipliée par la publication d'ouvrages de vulgarisation qui à la reproduction de ces chefs-d'œuvre joignaient un texte explicatif devant pallier les imperfections de la gravure, notamment en termes de couleurs et de fini⁴¹³. Ici se constitue dans la critique d'art l'image du style de la peinture flamande au début du XIX^e, avec ses figures de rhétorique et ses anecdotes obligées : copistes hors pair de la réalité quotidienne sans choix, les Hollandais ont produit une peinture dont la perfection du travail patient, scrupuleux et minutieux se poursuit jusque dans l'examen rapproché à la loupe. Le peintre et critique d'art Jean-Joseph Taillasson publie en 1807 un article fort intéressant sur Dou dans son ouvrage *Observations sur quelques grands peintres* qui analyse non seulement la manière, mais également le succès de la peinture hollandaise et qui aura sa pérennité critique, nous le verrons. Pour Taillasson, « beaucoup de peintres dans de grands tableaux d'histoire ont imité la nature la plus commune, telle qu'elle était donnée par le hasard ; ils ont été satisfaits d'avoir bien copié les objets qu'ils avaient sous les yeux, sans s'embarrasser de savoir s'ils étaient ceux qu'exigeaient leurs sujets. Les Flamands, et principalement les Hollandais ont suivi cette

⁴¹¹ Voir à ce sujet : Henri Van der Tuin, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 1948.

⁴¹² Cf. Francis Haskell, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986, p. 67.

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 35-49.

manière avec succès dans de petits tableaux, représentant des scènes familiales ; c'est-à-dire celles que la vie domestique offrait chaque jour à leurs regards⁴¹⁴. » Si leurs toiles ont autant de succès auprès du public, c'est précisément que les sujets domestiques sont à la portée de tous et qu'elles peuvent aisément prendre place dans de petits appartements. Mais ce genre a donné naissance à plus de perfection que dans le genre de la peinture d'histoire, précisément parce que la réussite technique des Flamands n'est rien à côté du métier qu'il faut acquérir pour réussir une peinture d'histoire. Dans cette perspective, Dou apparaît sous la plume de Taillasson comme l'artiste le plus représentatif de ce genre :

Parmi les artistes distingués dans cette carrière, Gérard Dow [*sic*] est un des plus célèbres ; et l'on ne saurait mieux prouver qu'un ouvrage est extrêmement terminé, qu'en disant qu'il est fini comme Gérard Dow [*sic*]. Il eût pensé n'avoir rien fait, s'il eût oublié de rendre compte des détails presque invisibles de la nature ; lorsqu'il peignait une poule, il n'oubliait pas les plus petites parties des plus petites plumes ; s'il peignait un tapis, aucun point n'était oublié, même dans l'ombre : ce n'est qu'à l'aide d'une loupe qu'on peut bien apprécier tout le fruit de ses soins inaccessibles à la meilleur vue ; tour de force des yeux, de la main, et de la patience, qu'on admire avec une sorte de pitié, en plaignant l'artiste de s'être donné tant de peine inutile. Gérard Dow [*sic*] a presque toujours choisi des sujets de peu d'étendue, de peu de mouvement, et qui prêtaient à l'exacte imitation ; il a peint un vieillard qui taille une plume, une vieille femme qui joue avec son chat, et beaucoup de scènes de cette espèce. La plupart de ses modèles sont des vieillards, de vieilles femmes, dont les mains flétries et les fronts chauves et ridés offrent un champ délicieux à ses plaisirs et à ses triomphes. [...] Gérard Dow [*sic*] ne paraît guère que patient et

⁴¹⁴ Taillasson, *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*, Paris, Duminiil-Lesueur, 1807, p. 164.

laborieux imitateur de la nature immobile, ou dans un très faible mouvement. Il n'a guère choisi que des sujets dans lesquels l'imagination et la sensibilité ont bien peu l'occasion de se déployer. [...] En convenant que tous les genres sont bons lorsqu'on y réussit, en donnant de justes éloges au rare talent de Gérard Dow [*sic*], et de ceux qui ont eu des succès dans la même carrière, on ne peut cependant s'empêcher de croire que souvent on a donné trop d'importance à cette espèce de peinture ; et quoi que les marchands et les amateurs en puissent dire, la postérité, en distribuant ses couronnes, [...] met dans son estime une juste différence entre les talents qui amusent, étonnent par l'espèce de difficulté d'arriver au but qu'ils se proposent et ceux qui touchent et instruisent en amusant, qui, retraçant des faits mémorables, des exemples de vertu et d'héroïsme, agrandissent l'esprit, élèvent l'âme, et contribuent à la porter aux actions nobles et utiles⁴¹⁵.

b. Les continuateurs

On peut juger de cette popularité des maîtres du Nord lorsque, consécutivement aux spoliations qui vidèrent les musées en 1814 et 1815, on charge la jeune génération de l'école française de perpétuer le faire hollandais et de sauver l'honneur perdu : « Vernet vous rendra Wouwermans, Taunay, Richard, Granet, Bidault lutteront avec les Gérard Dou, les Van Ostade, les Paul Potter, les Berghem⁴¹⁶. » Car si les peintres hollandais sont les représentants d'un faire particulier, ils deviendront également une référence pour critiquer les toiles des peintres dits "troubadours" qui renouvellent le genre de la peinture d'histoire. Fleury Richard, qui expose au Salon de 1802 *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*⁴¹⁷

⁴¹⁵ Taillason, *op. cit.*, pp. 165-168.

⁴¹⁶ *Le Mercure de France*, 1815, t. LXIV, pp. 323-324, cité dans Henri Van der Tuin, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹⁷ François Fleury Richard, *Valentine Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans, assassiné en 1407 par Jean sans Peur, duc de Bourgogne*, huile sur toile, 55,10 x 43,2 cm, 1802, musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg.

(fig. 14), définit son art ainsi : « Dans les premières années du XIX^e siècle, un jeune Lyonnais expose au Salon du Louvre quelques petits tableaux d'un effet assez piquant, peints avec soin dans la manière des Hollandais, offrant des sujets chevaleresques, qui, par le sentiment et la nouveauté du genre obtinrent quelques succès et ne tardèrent pas d'avoir beaucoup d'imitateurs⁴¹⁸. » Aux peintres hollandais, les représentants du style troubadour, intermédiaire historique entre la peinture d'histoire et la peinture de genre historique, empruntent le faire lisse, le "fini", le goût pour les scènes domestiques et familières ainsi que la description de détails mettant l'accent sur la couleur locale de sujets inspirés du Moyen Age. Dou, Mieris, Metz ou Ter Broch deviennent pour la critique les références obligées de cette nouvelle peinture d'histoire représentée par Richard et Révoil et qui se veut accessible au plus grand nombre visitant le Salon.

Ainsi, bien après la vogue troubadour même, dont le Salon de 1822 sonne le glas, lorsqu'il s'agit d'évoquer les Vernet, Dubufe, Decamps, Renoux, Biard, Gigoux, Delaberge, Isabey ou Meissonnier, on évoque bien volontiers le « fini flamand⁴¹⁹ ». Paul Delaroche est souvent désigné comme digne représentant de ces continuateurs alors qu'il fait face, à la fin des années 1830, à une série de critiques. Louis Batissier, qui analyse dans *L'Artiste* le Salon de 1837 s'en prenait ainsi à cette adaptation de la manière hollandaise aux dimensions du genre historique :

⁴¹⁸ Fleury Richard, *Mes Souvenirs*, 1847-1849, manuscrit, cité par Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour*, Paris, Arthéna, 1980, p. 13.

⁴¹⁹ Cf. Henri Van der Tuin, *op. cit.*, pp. 134 et suivantes.

M. Paul Delaroche s'est tracé une voie à part dans l'école moderne, aux applaudissements d'une foule nombreuse qui le comprend facilement et l'admire avec enthousiasme. Il a su se faire une manière et se créer un système particulier qui a été à la source de ses plus éclatants succès. [...] Un des grands mérites de M. Delaroche, c'est d'avoir bien compris le costume et de l'avoir reproduit avec autant d'exactitude qu'il était possible. Nous ne doutons pas que si nos habits eussent été plus pittoresques, il n'eût traité avec une plus grande supériorité les faits de notre histoire contemporaine. [...] Les Flamands devinrent donc ses maîtres et leurs œuvres ses modèles. [...] M. Delaroche s'appliqua à faire de chaque objet une étude savante et minutieuse, à acquérir cette touche fine et patiente qui fait en partie le mérite des plus petites compositions des artistes de la Flandre. Aussi voyez comme dans ses tableaux tous les détails ont une valeur voulue ! La soie et le velours, les étoffes et les tapisseries, le bronze et l'acier, le bois et la pierre, les armes et les vêtements, les meubles et les murailles, les mains et les figures des personnages, tout cela a son aspect particulier, sa physionomie vraie, sa grande apparence de réalité. Cette perfection des plus petites choses est peut-être le plus capital, pour ne pas dire le seul des défauts de la peinture de M. Delaroche. On ne sent pas assez l'homme qui lutte avec une pensée active, l'homme qui a de l'ardeur et de l'élan. Nulle part, on ne voit la difficulté vaincue ni l'un de ces magnifiques efforts qui semblent surhumains et entraînent toutes les admirations. Nul obstacle ne vient l'irriter et l'exalter ; il suit sa voie avec calme, avec patience, sûr d'arriver au but. [...] La grande dimension des toiles sur lesquelles cet artiste peint ses drames est cause que ce fini précieux perd une grande partie de son charme. Toutes les fois qu'il a exécuté de petits tableaux, il a obtenu des succès légitimes auprès de tous les connaisseurs. Le grand tort de M. Delaroche est donc de faire pour de grandes pages historiques ce que Terburg, par exemple, faisait en reproduisant quelques scènes de la vie de famille⁴²⁰.

⁴²⁰ Louis Batissier, « Salon de 1839 », *L'Artiste*, tome XIII, 14^e livraison, p. 193.

c. La référence hollandaise

Pour la critique d'art des années 1830, la référence hollandaise implique ainsi plusieurs caractéristiques : la perfection de la peinture de genre, l'égal traitement sans choix du beau et du laid – avec pour corollaire l'introduction du bizarre et du trivial –, ainsi que, pour la forme, une science inégalée dans la perfection des détails et le fini de l'exécution. Rapproché de la question des goûts que le public impose à l'artiste dans le choix de ses sujets et la forme donnée à son art, on voit que ce modèle de la peinture hollandaise du XVII^e siècle est au cœur du débat sur la génération romantique⁴²¹, comme il le sera, quelques années plus tard, au cœur des attaques contre le modèle photographique.

Mais revenons-en au *Magasin pittoresque*. Eugène Fromentin constatait dans son étude *Les Maîtres d'autrefois* que la représentation classique des peintres de l'école hollandaise était presque tout entière basée sur les figures de Dou et de Mieris⁴²². Ces artistes font partie du répertoire des sujets privilégiés par l'hebdomadaire de Charton. Par des notices biographiques ou des reproductions illustrant les sujets les plus divers, Dou, Mieris, Metsu sont des personnages familiers de ses lecteurs⁴²³. Par le foisonnement d'anecdotes mettant l'accent sur leur patience, leurs minuties ou leur

⁴²¹ Voir à ce sujet Henri Van der Tuin, *op. cit.*, pp. 61 et suivantes.

⁴²² Cf. Eugène Fromentin, *op. cit.*, p. 666.

⁴²³ Dépouillement *Magasin Pittoresque* : reproductions et articles sur la peinture flamande, 1833-1839 :

1834 : reproduction *Le Jeune Mendiant* – Murillo ; reproduction *Le Fumeur* – Van Ostade ; notice sur un tableau de Gérard Dou à Amsterdam ;

1835 : reproduction *Les Quatre Évangélistes* – Jordaens ; reproduction *Le Rémouleur* – Téniers ;

1836 : reproduction *L'Alchimiste* – Metsu ; reproduction *Le Charlatan* – Dujardin ; articles sur Holbein, Rubens, Van Vliet, Wouwermans ;

1837 : reproduction *Portrait de Ruiter* – Jordaens ; *Portrait de Descartes* – F. Hals ;

1839 : reproduction *Les Bulles de savon* – Mieris ; reproduction *La Dévideuse*, Dou.

horreur de la poussière ponctuant régulièrement leurs biographies, ces peintres sont de parfaits clients pour une revue qui se veut à la fois distrayante et instructive. Ces biographies répandent également dans le public l'image d'un art dont l'œuvre constitue la meilleure preuve du travail nécessaire à son élaboration. Louer le fini de leur style c'est, pour reprendre l'analyse de Charles Rosen et Henri Zerner, mettre en avant les valeurs « de probité, d'assiduité, de conscience professionnelle, mais aussi de discrétion⁴²⁴ ». « La fonction du fini est ambiguë, poursuivent-ils : il garantit le travail et la qualité d'une exécution qui ne doit pas se montrer ; il donne son prix à un objet dont il camoufle les propriétés physiques⁴²⁵ ». Ainsi l'anecdote selon laquelle Gérard Dou aurait passé trois jours à peindre le manche d'un balai est un classique qui ne fait qu'augmenter la renommée du peintre de la *Femme hydropique*⁴²⁶ (fig. 15).

Un mois avant la parution de l'article sur le daguerréotype, on peut lire dans le numéro du mois d'octobre 1839 du *Magasin pittoresque*, un article biographique précisément sur Gérard Dou et qui s'inspire directement de la notice rédigée par Taillasson en 1807 :

Gérard Dow (on prononce Dou) est né à Lyde en 1613 et mort dans la même ville en 1680. [...] Presque tous ses sujets sont empruntés aux scènes les plus simples de la vie domestique, et même, dans cette sphère modeste, il a généralement évité tout ce qui pouvait ressentir l'action ou les passions. Ses personnages sont toujours représentés assis dans une chambre, ou à demi-corps près d'une fenêtre. C'est, pour nous

⁴²⁴ Charles Rosen et Henri Zerner, *op. cit.*, p. 236.

⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 237-238.

⁴²⁶ Gérard Dou, *La Femme hydropique*, 86 x 68 cm, bois cintré, 1663, musée du Louvre, Paris.

servir de l'expression d'un savant critique, un patient et laborieux imitateur de la nature immobile ou dans un très faible mouvement. Sous ce rapport il est inférieur à Téniers ; mais il surpasse les peintres de toutes les écoles par l'étude et la perfection des détails. Pour exprimer l'idée qu'un tableau est entièrement terminé dans toutes ses parties, on dit communément *qu'il est fini comme un Gérard Dow [sic]*. Ce qu'on rapporte des soins qu'il prenait pour arriver à une analyse aussi complète et aussi minutieuse semble à peine croyable. En véritable Hollandais, il regardait la poussière comme un fléau⁴²⁷.

Une peinture se caractérisant par un fini extrême et une perfection de détails, demandant un travail patient et minutieux au service de sujets quotidiens de peu de mouvement, voire immobiles... comment ne pas associer quelques jours plus tard dans les pages de ce même hebdomadaire le nom de Dou à la description de l'invention de Daguerre ? Peut-être parce qu'au lent et long travail du peintre hollandais répond le tout aussi précis et minutieux dispositif du daguerréotype mais ô combien plus rapide. Car le travail du Hollandais patient est proportionnellement tout aussi lent que celui du daguerréotype est instantané. Et même si aucun des daguerréotypes présentés en 1839 n'est comparable à la complexité des sujets traités par Dou, Mieris ou Metsu, on reconnaît dans les descriptions répétées et devenues légendaires du faire hollandais, ce daguerréotype présenté par Arago et décrit par la presse, scrupuleux jusque dans la reproduction des plus petits détails invisibles à l'œil nu dans la nature, et propre à reproduire les objets inanimés. Une analogie encore opérante cent ans plus tard, lorsque Paul Claudel dans son *Introduction à la peinture hollandaise* associe le pinceau

⁴²⁷ « École flamande – Gérard Dow [sic] », *Le Magasin pittoresque*, 1839, tome VII, octobre 1839, pp. 313-314.

« si exact et si frigide » des Hollandais au « regard pur, dépouillé, stérilisé, rincé de toute matière, d'une candeur en quelque sorte mathématique ou angélique⁴²⁸ » des premiers daguerréotypes.

Ainsi, désespérer les disciples de Dou, Mieris et Metsu, c'est, dans l'esprit du *Magasin pittoresque*, associer le vocabulaire de la peinture hollandaise et celui du daguerréotype dans une même idée de la perfection iconique. Et c'est associer à cette esthétique, non seulement une bonne partie de l'école française contemporaine, mais également le lecteur lui-même dans cette descendance qui voit dans l'art des Hollandais le dernier mot de la perfection picturale :

Ainsi, nul doute, nulle ambiguïté. Une personne qui ignore complètement le dessin peut, à l'aide du Daguerréotype, obtenir en quelques minutes des images parfaites et durables de tous les objets ou de toutes les vues qui lui plaisent. Il lui suffit de placer l'appareil dans un paysage, devant un monument, devant une statue, ou dans sa chambre devant les curiosités ou les tableaux qui l'ornent, et en quelques instants il en a une reproduction parfaite : il a un dessin qu'il encadre, qu'il met sous verre, qu'il suspend à la muraille comme une estampe qui aurait été exécutée lentement, patiemment et à grands frais. Chacun peut, avec cette admirable invention, s'entourer de tous les souvenirs qui lui sont chers ; avoir une représentation fidèle de sa maison paternelle, des lieux où il a vécu, ou qu'il a admirés dans ses voyages⁴²⁹.

⁴²⁸ Voir Paul Claudel, « Introduction à la peinture hollandaise », in *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, pp. 24-25.

⁴²⁹ « La photographie ou le daguerréotype », *Le Magasin pittoresque*, n°47, novembre 1839, p. 374.

C. La difficile position de la presse artistique

Les périodiques traitant en priorité des questions d'art consacrent peu d'articles originaux à la photographie en 1839. La tribune de l'Académie des sciences semble décourager les chroniqueurs artistiques de traiter le sujet en s'appuyant sur les analyses des chroniqueurs scientifiques de la presse généraliste. Pourtant inféodée à la tutelle académique, la presse spécialisée, qui loue l'esprit d'entreprise régnant à l'Académie des sciences, critique sévèrement l'absence de l'Académie des beaux-arts dans le débat. À tel point que, sur la question de l'art et du daguerréotype, l'avantage est à la science. Une situation que la presse artistique déplore sans toutefois tenter de l'inverser. Le jugement de la presse artistique sur le daguerréotype est le reflet du jugement de la critique d'art sur la question : tout comme le public, son appréciation du daguerréotype se fait par le filtre de la presse généraliste.

1. De l'Académie des sciences sur les questions d'art

La revue *L'Artiste*, qui, comme nous l'avons vu, n'a pas été avare en articles sur la question du daguerréotype, et en articles faisant autorité, revient sur la question de l'incursion des sciences dans l'art, près de deux ans après l'annonce de l'invention de Daguerre. Dans un article anonyme intitulé « Nouveaux procédés scientifiques appliqués aux arts », *L'Artiste*, justifiant de sa bonne foi, de son progressisme et de son impartialité constate pourtant la confusion régnant dans les esprits depuis que des opinions

rétrogrades sur l'art se voient validées par les autorités les plus diverses :

Sans anticiper en aucune manière sur l'avenir, on peut déjà prévoir que les historiens futurs regarderont comme l'un des caractères distinctifs de notre époque la part très active que prennent les sciences physiques au progrès et à l'application des arts du dessin. Cet état de choses est bien constaté par nos lecteurs, car nous leur avons tour à tour, et à des intervalles très rapprochés, fait connaître les magnifiques inventions de MM. Daguerre, Colas et Jacoby. Mais notre tâche ne devait pas se terminer là ; elle se continue, et même, en présence des faits, elle prend une importance telle que désormais nous consacrons, à l'occasion, quelques pages de *L'Artiste* à un compte-rendu des nouvelles ressources dont la science enrichit tous les jours les Beaux-Arts.

Ce point de vue manquait à notre histoire encyclopédique, et elle fournira de curieux chapitres. C'est donc avec confiance que nous avons accepté ce progrès, comme tous les progrès véritables de l'esprit humain ; car il nous est démontré et il nous sera facile de prouver que les résultats de cette amélioration des procédés matériels ne peuvent être que très heureux, en somme pour les Beaux-Arts et pour les artistes qui ont une juste idée de leur noble profession. Pourtant, nous éprouvons quelques regrets à le dire, les innovations ont fait naître des appréhensions ridicules chez quelques esprits timides et peu éclairés. Des dessinateurs, dans la crainte de se voir tout à coup enlever leur industrie, ont laissé tomber le crayon de leur débile main, en disant que l'art, ô blasphème ! ne saurait lutter, dans l'avenir, contre la science qui reproduisait la nature mais qu'ils ne pouvaient le faire : comme si c'était le dernier but de l'art de fixer la réalité, ou de chercher son image. Une théorie si puérile ne mérite pas même un sérieux examen. Bien des artistes n'en ont pas d'autre, vous dira-t-on ; et on ne peut s'étonner d'entendre proférer de pareils hérésies, quand elles ont trouvé

dernièrement des échos au sein de l'Institut, et peut-être dans la section même des Beaux-Arts⁴³⁰.

Que l'Académie des beaux-arts puisse se faire écho de telles théories, nous n'en avons pas trace. En revanche, si la classe des beaux-arts ne semble dispenser aucune théorie claire sur le sujet, l'Académie des sciences, elle, ne s'en prive pas, et poursuit le travail entamé en 1839 à propos du daguerréotype. En effet, l'article de *L'Artiste* fait clairement référence à une séance récente de l'Académie des sciences durant laquelle les prises de positions esthétiques les plus fantaisistes concernant le daguerréotype ont été entendues solennellement et reproduites dans les *Comptes-rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences* : en ouverture de la séance du 13 avril 1840, le botaniste et dessinateur François Turpin (1775-1840), correspondant de l'Académie, lit dans la section de physique appliquée un mémoire *Sur l'application du Daguerreotype relativement à la représentation des objets d'histoire naturelle*⁴³¹. Turpin, qui parle de son point de vue de dessinateur naturaliste, fait en séance un plaidoyer pour la poursuite des améliorations du daguerréotype, qui semblent stagner depuis 1839 : en comparant les résultats du daguerréotype et du procédé sur papier de Talbot, Turpin se prend à rêver d'une photographie qui allierait la finesse du daguerréotype et la reproductibilité du talbotype. En l'occurrence, le point de vue du naturaliste pourrait aider à l'amélioration de certaines qualités du daguerréotype et n'amènerait devant l'Académie que le résultat de recherches réellement innovantes.

⁴³⁰ « Nouveaux procédés scientifiques appliqués aux arts », *L'Artiste*, 7 février 1841.

⁴³¹ « Physique appliquée – Sur l'application du Daguerreotype relativement à la représentation des objets d'histoire naturelle ; par M. Turpin », *CRAS*, 1841, pp. 587-594.

Pour justifier de cet enthousiasme pro-photographie, François Turpin se lance dans la description d'un daguerréotype surpassant l'art, non pas seulement graphique de description des objets d'histoire naturelle par exemple, mais l'art en général toujours sujet aux caprices et soumis à la mode, un art toujours et complètement imparfait :

Jusque-là nous n'admirions encore que la découverte sous le rapport scientifique, nous ne pensions nullement à la perfection presque absolue des produits ; imbus que nous étions de nos productions artistiques, soit de dessin, soit de gravure, soit de peinture, soit de sculpture, etc., productions toutes obtenues à l'aide de moyens artificiels, de convention et, par conséquent, imparfaits, je dirais presque monstrueux, dans leurs détails et leur ensemble⁴³².

Après avoir contemplé les résultats de l'invention dans l'atelier de Daguerre, Turpin cherche à analyser le sentiment « voisin de l'admiration ordinaire » qui le transporte alors, mais ayant « quelque chose de particulier qui l'en distinguait, [et qui] semblait s'étendre et donner lieu à une jouissance pleine, délicieuse et toute nouvelle » :

Ce que nous avons ressenti était tout autre chose que ce que fait éprouver la vue de nos salons d'exposition de peinture. En y réfléchissant quelques instants, nous nous aperçûmes bientôt que la différence de ces deux sensations était due à ce que l'une des productions appartenait presque entièrement à la nature, tandis que l'autre était toute de convention, toute de fabrique humaine ; enfin à ce que la première n'exige qu'un peu de soin, de surveillance et de direction presque automatique, tandis que la seconde demande de longues études, du goût et une main très docile.

⁴³² *Ibid.*, pp. 587-588.

Nos compositions de dessin, de peinture et de sculpture les plus parfaites, celles où l'artiste s'est le plus assujéti à copier servilement les objets de la nature, sont toujours excessivement fautives, elles fourmillent *d'impossibilités* dans tous leurs détails et par conséquent dans leur ensemble. L'artiste qui n'agit que sous l'influence de l'école bonne ou mauvaise, qui n'a à sa disposition que des moyens grossiers, la boue et le balai, qui a souvent le tort grave de composer, en rapprochant les uns après les autres divers objets forts étonnés de se retrouver en voisinage, ne peut que produire une œuvre qui tourmente l'œil et l'esprit de l'observateur, sans que le plus souvent celui-ci puisse exprimer la sensation désagréable qu'il éprouve, et sans qu'il puisse dire autre chose que *je n'aime pas ce tableau*. Cela vient que le tableau est incorrect dans ses détails, faux dans son ensemble, et de ce qu'en lui tout est art, tout est monstrueux, comme le dirait la nature en voyant ce travail⁴³³.

Si l'art est la monstruosité, c'est plus précisément dans le domaine du dessin naturaliste que ce défaut de l'art en général se fait le plus durement ressentir pour le botaniste Turpin qui n'hésite pas à convoquer à l'appui de sa critique formelle le père de la critique d'art moderne, Diderot :

C'est surtout dans la représentation des végétaux isolés destinés pour la botanique, ou dans celle des végétaux groupés dans les tableaux sous l'aimable nom de fleurs, qu'une foule de monstruosité, toutes aussi grandes que celle d'une cinquième jambe sur le dos d'un cheval, frappent les yeux du botaniste organographe.

Diderot, en parlant de cette harmonie qui règne entre les choses de la nature et celles qui constituent un être en particulier, dit : « Tournez vos regards vers cet homme dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. [...] tous les membres ont cherché le centre de gravité commun qui convenait le mieux à ce système hétéroclite ; le visage en a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure ;

⁴³³ *Ibid.*, p. 588.

n'en montrez que les pieds à la nature, et la nature dira sans hésiter : Ces pieds sont ceux d'un bossu. »

[...] Au daguerréotype *seul* appartient la possibilité de la perfection *absolue* dans la représentation des corps, chaque fois qu'en raison de leurs diverses couleurs et de leur *immobilité indispensable*, la lumière peut atteindre l'image et la fixer. Le bossu de Diderot, représenté à l'aide de cet admirable procédé, serait bossu de la tête aux pieds⁴³⁴.

Les idées énoncées par Turpin en 1840 montrent la perméabilité des critères de perfection plastique à la norme daguerrienne. Mais que de telles assertions concernant les beaux-arts soient diffusées depuis la tribune de l'Académie des sciences est pour *L'Artiste* une faute qui n'est pourtant pas imputable à la classe des sciences seule. Si ces hérésies n'ont pas été proférées au sein de l'Académie des beaux-arts, son silence même peut être interprété comme une simple approbation de ce qui se dit dans l'enceinte de l'Institut. Et, pour *L'Artiste*, ce dysfonctionnement vient de plus loin :

Certes, il était permis à des physiciens, à des astronomes, à des naturalistes, à des géographes, de s'exagérer l'importance d'une invention qui, après tout, devait leur faciliter certaines découvertes scientifiques ; mais l'Académie des beaux-arts est-elle excusable de ne s'être pas exprimée en termes clairs au sujet du Daguerriotype, et d'avoir semblé consacrer, en se taisant, une grave erreur⁴³⁵ ?

En n'apportant aucun commentaire aux déclarations des uns et des autres à l'Académie des sciences en 1839, l'Académie des beaux-arts a semblé donner raison aux jugements de valeurs proférés sur le daguerriotype par des scientifiques, confortant ainsi l'opinion

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 589.

⁴³⁵ « Nouveaux procédés scientifiques appliqués aux arts », *L'Artiste*, *op. cit.*

se formant alors sur la supériorité du daguerréotype sur l'art. Car si la presse généraliste a pu se fonder sur l'autorité d'Arago et de l'Académie des sciences pour établir ses points de vue esthétiques sur le daguerréotype, il semble que la presse artistique ait attendu en vain une réaction de la part de l'Académie des beaux-arts sur la question, la rendant ainsi tributaire des jugements de la presse généraliste.

2. La presse artistique en 1839 : un appel à l'autorité

Si le fait que le daguerréotype ait été annoncé depuis la tribune de l'Académie des sciences donne en priorité la voix aux chroniqueurs scientifiques dans la presse généraliste, assez logiquement la presse proprement artistique reste relativement muette sur le sujet et ne prononce que peu de jugements proprement originaux sur la question. Elle reste en grande partie à la traîne des informations dispensées par la presse généraliste en ne faisant bien souvent que réimprimer des articles déjà parus. Cette attitude est généralement constatée sur la réaction de la presse artistique à la suite de l'annonce de l'invention le 7 janvier : à l'exception de *L'Artiste* dont nous avons pu constater l'originalité, *Le Journal des Artistes*, le *Journal des beaux-arts et de la littérature*, *Le Lithographe* diffusent l'information imprimée précédemment par *L'Écho du monde savant*, *La Gazette de France*, *Le National* et *Le Temps*⁴³⁶.

⁴³⁶ Le 13 janvier, le *Journal des Artistes* réimprime l'article de *L'Écho du monde savant* du 9 janvier ; le 20 janvier, le *Journal des beaux-arts et de la littérature* reprend intégralement l'article d'Hippolyte Gaucheraud paru dans la *Gazette de France* du 6 janvier ; *Le Lithographe* de janvier 1839 reprend l'article paru dans *Le National* le 11 janvier, reprenant lui-même l'article du *Temps* du 9 janvier.

Engagées dans la défense des intérêts des artistes, des revues comme *Le Journal des Artistes* ou *Le Lithographe*, se doivent pourtant de se distinguer du reste de la presse. L'attitude change en effet à partir du mois de juin, alors que le projet de loi est présenté aux députés par Tannegui Duchâtel. Pour le *Journal des Artistes*, toujours prêt, sous la plume de Raoul de Croy, à déplorer l'absence de véritable structure pour venir en aide aux artistes, ce projet de loi qui doit récompenser une invention dont le but, d'après les dires du ministre de l'Intérieur, est de « multiplier les fac-similés et de [dispenser] désormais toute expédition scientifique d'occuper des dessinateurs », pose un véritable problème alors que « Drouai, Gros, Guérin, Géricault, illustres créateurs de pages immortelles, ont succombé sans récompenses⁴³⁷ ». Sans avoir vu les images et à partir des informations diffusées dans la presse, Raoul de Croy décrit le daguerréotype comme une mécanique incapable de comprendre et de retranscrire les subtilités de la nature à l'égal de l'artiste :

Reproduire la nature par des moyens mécaniques peut être une chose utile, ce ne sera jamais une opération intelligente, dont les produits puissent soutenir la moindre comparaison avec ce que le goût, la science, le génie d'un artiste aura tracé. Nous ignorons les combinaisons à l'aide desquelles le Daguerrotype [*sic*] fonctionne, mais il faudra qu'elles soient infinies si elles s'appliquent à toutes celles qui produisent les effets de la nature. La lumière nous dit-on, est l'agent qui travaille, qui nuance, qui modèle les objets composant le tableau, ceci est une difficulté de plus. Les paysagistes savent combien cette lumière est capricieuse, comme elle tourne, comme elle échappe, disparaît ; est-ce qu'il faut lui faire subir des modifications pour ne pas abuser l'œil,

⁴³⁷ Raoul de Croy, « Le daguerrotype [*sic*]. À propos du projet de loi de la Chambre des députés », *Journal des Artistes*, n° 26, 30 juin 1839, p. 409.

lorsqu'on est réduit à reproduire ces détails sur une place ? Dans ce choix, dans ces efforts de l'art pour bien saisir la nature, consiste l'œuvre privilégiée, séduisante, qui parle poésie et touche le cœur par les regards. Jamais machine ne jouera un semblable rôle ; esclave de son principe, elle fournira toujours le même soleil ardent, les mêmes lignes sèches et découpées, la même proportion dans ses reproductions, et ces effets vaporeux, ces brumes épaisses qui courent sur l'Océan, ce clair-obscur qui donne au tableau tant de charme et de douceur, resteront lettres closes dans son action, qui sentira toujours la mécanique, le travail aride, le manque d'art⁴³⁸.

Mais, au-delà de cette critique de la copie, si pour Raoul de Croy, le mérite des inventeurs n'est pas à mettre en doute, il reste cependant que la seule vraie question qui a été posée n'a pas reçu de réponse : quelle sera l'utilité du daguerréotype dans les arts ? En d'autres termes, est-on sûr, après les discours d'Arago et Duchâtel, de la sauvegarde des intérêts des artistes dans la promotion par l'État de cette nouvelle industrie ; quel sera le prix du daguerréotype pour les artistes lorsqu'il fera partie du domaine public ?

Nous qui connaissons l'état de souffrance dans lequel se trouve [notre école de peinture], combien le public reste froid souvent vis-à-vis d'œuvres qui appelèrent son attention, le peu d'encouragements qui arrivent jusqu'à nos artistes, nous redoutons, il faut l'avouer, tous ces moyens plus ou moins ingénieux de parodier les arts et d'éteindre jusqu'au dernier souffle de leurs feux sacrés. Nous nous sommes élevés contre la lithochromie, les décalquages, la peinture orientale, etc., mais que nous étions par une même pensée ; quelques-uns de ces procédés se sont sauvés du naufrage, nous en félicitons les auteurs, sans en dire autant au public dont on a perverti le goût, et qu'on rassasie sans lui rien livrer ; mais les autres n'ont eu comme résultat que de frapper quelques victimes de plus parmi notre jeune école déjà rongée par

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 410-411.

l'indifférence et l'oubli. Que M. Arago, nommé rapporteur de la commission chargée d'examiner le projet de loi relatif au daguerréotype [*sic*], pèse nos paroles ; il est apte à en saisir la portée, puisque seul parmi ses collègues qui sont appelés à voter, il connaît le secret des auteurs ; il en est digne d'ailleurs par son génie et par son amour pour les arts. Que l'argent soit octroyé, rien de mieux, c'est même justice, mais que le gouvernement ne lance dans le domaine public cette nouvelle branche d'industrie, que lorsqu'il sera bien assuré des avantages qu'on pourra en tirer ; sans cela ce serait une pierre détachée du temple des arts, pour achever d'écraser ceux qui y travaillent encore⁴³⁹.

Qui mieux que l'Académie des beaux-arts eût été le garant de cette intégrité du temple des arts ? Qui à l'Institut viendra compléter l'analyse de l'Académie des sciences pour assurer que le daguerréotype n'est pas un fléau de plus à ajouter à la décadence de l'école française, déjà en grand désarroi d'après l'anti-romantique *Journal des Artistes* ? La position dominante de l'Académie des sciences à l'Institut apparaît d'autant plus pesante que les autres classes semblent totalement inactives face à son volontarisme. C'est ce que constate Jules Janin en ouverture du second article qu'il consacre au daguerréotype, à la suite de la divulgation du 19 août :

[...] il y a déjà longtemps que, pour l'intérêt du public, pour l'utilité des travaux, pour tout ce qui donne de la vie et de la considération à un corps savant, l'Académie des sciences a laissé de bien loin sa sœur aînée, l'Académie Française. Le public, qui s'inquiète peu de celle-ci, s'occupe beaucoup de celle-là ; il veut savoir ce qu'elle fait, ce qu'elle pense ; il suit avec une inquiétude croissante ses travaux de chaque jour. C'est qu'aussi, pendant que l'Académie Française est livrée à des écrivains émérites, ou bien à quelques poètes isolés, qui

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 411.

n'ont pas besoin d'appartenir à un corps quelconque pour opérer de grandes choses, l'Académie des sciences appartient au contraire à des hommes dans la force de la science et de l'étude, qui ont senti le besoin de se réunir, afin que chacun d'eux pût mettre en commun ses patientes et infatigables découvertes. En un mot, l'Académie Française est un corps qui se repose, l'Académie des sciences est un esprit qui travaille, qui invente et qui marche en avant⁴⁴⁰.

Ce constat de la perte d'unité des travaux de l'Institut se concrétise chez Jules Janin dans l'évocation qu'il fait, en tant que littéraire, à l'Académie française. Pour la presse artistique, cette critique est applicable en propre à l'Académie des beaux-arts et plus précisément sur la question du daguerréotype. La présence de certains des membres de l'Académie des beaux-arts à la divulgation du 19 août ne sera pas suffisante pour rassurer la congrégation, au contraire. Ainsi *Le Journal des beaux-arts et de la littérature* dans son numéro du 21 août s'en prend directement à la léthargie de l'institution artistique :

Lundi, le grand mystère de l'invention de M. Daguerre a été dévoilé à l'Académie des sciences. [...] Nous remarquons ici combien il est extraordinaire que l'Académie des beaux-arts n'ait pas été appelée concurremment avec l'Académie des sciences pour un secret qui intéresse si essentiellement les arts du dessin. C'est un témoignage de plus de la triste nullité de l'Académie des beaux-arts⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Jules Janin, « La description du Daguérotype [sic] », *L'Artiste*, 2^e série — Tome 3, 1839, 17^e livraison, 25 août 1839, p. 277.

⁴⁴¹ « Nouvelles », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, VI^e année, II^e volume, n°5, 21 août 1839, p. 79. Cette revue est particulièrement attentive à critiquer l'inaction de l'Académie des beaux-arts, essentiellement en ce qui concerne la réforme de l'École des beaux-arts et de l'École de Rome. Dans un article paru dans le numéro du 16 octobre 1836 et consacré aux envois des pensionnaires de cette dernière, on peut lire : « Nous ne reviendrons pas sur la séance publique de l'Académie des beaux-arts. [...] Quelques considérations sur les études des pensionnaires de Rome qui sont justes, par cela même qu'elles sont sévères ; mais qui aurait dû être accompagnées d'une demande au gouvernement pour la révision des règlements de cette institution, si l'académie savait prendre un rôle actif quand il y a du bien à faire. »

On déplore ainsi que « les artistes en général et les amateurs n'ont eu qu'une faible part [des] communications⁴⁴² » officielles, que « M. Daguerre s'est beaucoup plus adressé aux savants qu'aux artistes ; que l'Académie des beaux-arts, qui aurait dû être consultée, appelée à examiner, a été entièrement oubliée, et qu'il semblait enfin que l'inventeur a été plus jaloux d'être utile aux sciences qu'aux arts du dessin⁴⁴³ ». Si la complexité et le coût du procédé finalement mis au jour rassure sur les destinations du daguerréotype⁴⁴⁴, et que les plus réfractaires, comme le *Journal des Artistes*, se laissent convaincre par l'ingéniosité du procédé⁴⁴⁵, il demeure, comme le constatait Raoul de Croy, que l'artiste est le grand oublié.

La conclusion reviendra au journal satirique *Le Figaro* qui, le 26 septembre 1839, publie, sous le titre « Le prix d'un daguerréotype », une mise en garde contre les effets de la vogue du daguerréotype sur la conditions des artistes :

⁴⁴² *Journal des beaux-arts et de la littérature*, VI^e année, II^e volume, n^o6, 31 août 1839, p. 83.

⁴⁴³ *Journal des beaux-arts et de la littérature*, VI^e année, II^e volume, n^o7, 11 septembre 1839, p. 97.

⁴⁴⁴ « C'est principalement les hommes de science que M. Daguerre a appelés à examiner sa précieuse découverte : il semble même en avoir voulu cacher les résultats à quelques personnes qu'il pensait peu initiées aux sciences. [...] N'est-ce pas que M. Daguerre a bien senti que son procédé convenait beaucoup plus aux savants qu'aux artistes ? Qu'il fallait pour s'en servir une certaine habitude des manipulations chimiques ? Le Daguerrotype [*sic*] exige en effet une exécution habile, prompte, précise, une connaissance parfaite des effets de la chaleur ; moins d'une seconde suffit pour faire manquer l'opération qui, bien simple en apparence, se complique de détails et de soins minutieux. Le haut prix du daguerrotype [*sic*] est un autre inconvénient fâcheux ; l'appareil contenu dans une boîte de 2 pieds carrés, coûtera 400 à 450 fr. Il est à désirer que l'Industrie vienne ici en aide à une invention aussi utile en elle-même », in *Journal des beaux-arts et de la littérature*, VI^e année, II^e volume, n^o 6, 31 août 1839, p. 83.

⁴⁴⁵ « Nous, qui en rendant toute justice possible aux belles inventions, ne voulons point nous faire illusion sur leurs résultats, nous sommes heureux d'annoncer que le daguerrotype [*sic*] n'est point, comme on pouvait le craindre, une ingénieuse mécanique seulement, c'est une magnifique invention qui ne peut servir, qui ne peut aider que les hommes ayant quelques notions de l'art, de la physique et de la chimie ; c'est un admirable auxiliaire au talent, et ce n'est point ce qu'on pourrait appeler vulgairement un guide-âne, c'est pourquoi nous disons actuellement : l'invention de M. Daguerre est admirable ! elle inscrit son nom sur les fastes de l'histoire artielle. Nous nous croyons obligés de faire ce préambule, pour convaincre les incrédules qui craignaient que le daguerrotype [*sic*] ne fût du nombre des inventions telles que celles du physionotype, du diagraphie, du pantographe et autres », in « Procédé du daguerrotype [*sic*] », *Journal des Artistes*, XIII^e année – II^e volume – n^o 8 – 25 août 1839, p. 113.

Tout le monde sait enfin à quoi s'en tenir sur les merveilleux résultats de l'application usuelle du daguerréotype. Les pitoyables chefs-d'œuvre de l'inerte mécanique sont exposés à tous les regards, derrière les vitres des marchands de bagatelles et de niaiseries dispendieuses. [...] Pour Dieu ! messieurs les physiciens et chimistes, rentrez dans vos laboratoires tous ces malencontreux appareils qui briguent d'une façon si ridicule une popularité si dérisoire. Faites-les servir au profit de la science, et que les secours puissants qu'ils doivent prêter à vos études abstraites justifient pleinement la reconnaissance légitime décernée à l'inventeur. Mais que l'art, une fois pour toutes, soit mis hors de la question. Qu'y a-t-il de commun entre l'art et ces plates images sans illusions, sans défauts, qui ont toute la sécheresse et la lividité d'un squelette, visibles seulement d'un point donné, comme un reflet fugitif sur la surface morne et terne d'une eau visqueuse ? Arrière plates et froides visions d'un œil de verre immobile et passif dans son orbite de bois ! et vous, bonnes âmes, qui prétendez encourager les arts, et déliez si complaisamment les cordons de votre bourse pour payer cent écus et davantage le plaisir d'être mystifiées, daignez supputer à combien d'acquisitions plus avantageuses, à combien d'œuvres plus méritoires, à combien de plaisirs mille fois plus flatteurs vous pourriez consacrer cette riche parcelle de votre superflu. [...] Laissez de côté vos lanternes magiques de pacotille, vos chambres noires à tours de passe-passe, où le charlatanisme se fait fort d'escamoter la nature au commandement, avec un peu de poudre de perlimpinpin et une cuillère d'hyposulfite de potasse. Là, sous ce comptoir, derrière cet échafaudage de bimbeloteries enfantines et de futilité saugrenues, il y a des cartons enfouis pleins d'études, de croquis, de scènes variées au crayon, à la plume, au pinceau, rivalisant entre eux de fraîcheur, de goût, de mérite, et dont chacun est le produit d'un talent qui végète faute d'encouragement, faute d'un peu d'or pour abreuver d'huile sa palette en même temps que son cœur d'espérance. [...] Mais quand vous aurez rencontré la feuille qui parlera le mieux à vos prédilections, à votre fantaisie, informez-vous du nom de l'auteur, allez directement à lui [...] et pour le prix d'un instrument prosaïque, inutile entre vos mains, coupable de dégradation envers l'art, mot

exclusif qui signifie âme, passion et vitalité, vous emporterez avec vous une œuvre d'art véritable et précieuse, et la satisfaction d'avoir sauvé peut-être d'un découragement fatal un artiste méconnu qui vous sera redevable de son premier pas vers la renommée et la fortune⁴⁴⁶.

De la mise en garde du *Journal des Artistes* à l'adresse d'Arago, jusqu'au constat de *L'Artiste* en 1841, il semble que le manque de position claire de l'Académie des beaux-arts sur la question du daguerréotype ainsi que l'absence d'un réel discours de la part de la presse artistique soient les deux symptômes d'un rendez-vous manqué du daguerréotype avec la critique d'art en 1839 qu'il nous reste à éclaircir. Le constat de la confusion régnant dans l'esprit du public, et qui semble se jouer au détriment de l'artiste, est un aveu d'impuissance de la part de la critique et de l'autorité à dispenser un discours fort face aux informations diffusées par la presse généraliste. Par défaut, le Salon des beaux-arts sera son premier territoire de formulation.

⁴⁴⁶ « Le prix d'un daguerréotype », *Le Figaro*, 26 septembre 1839, p. 3.

Chapitre II : **Le daguerréotype face à la théorie de l'imitation :** **de la réfutation à la naissance d'un débat**

Le silence de la critique d'art sur le daguerréotype demande à être analysé car il signale que l'intégration du daguerréotype dans un débat sur l'art contemporain ne va pas de soi. Il nécessite en retour de déterminer les conditions et les raisons d'un changement de situation. Ce silence est en fait un silence par défaut qu'il faut savoir lire, et qui a pu induire en erreur l'histoire du débat théorique autour de la photographie. L'absence d'une réaction d'ampleur de la part de la critique d'art a pu faire croire à l'absence d'un débat autour de la question de la photographie. Pourtant, le silence même peut être vu comme une réponse à l'annonce de l'invention. Et surtout, c'est dans ce silence que se prononce pour la critique d'art l'indignité du daguerréotype à entrer dans le discours de l'art : assimilé aux instruments mécaniques d'aide au dessin, disqualifié au regard d'une théorie de l'imitation qui méprise la copie servile, le daguerréotype aurait pu faire l'objet d'un silence prolongé si l'irruption des images n'avait fait mentir les prédictions d'insuccès que certains prononcent à son égard. Ainsi, après quelques mois de silence, il y a bien un débat naissant au début des années 1840 autour de la photographie dans la critique d'art provoqué par l'apparition des images. Un débat

auquel il faut être d'autant plus attentif qu'il fait justement suite à une période de latence critique. La critique d'art devient ainsi, et à mesure que le daguerréotype fait son apparition dans l'espace public, le seul espace critique dans lequel la photographie est discutée et critiquée. Un débat certes minoritaire, discret, voire marginal, mais qui prend sa source dans la procédure de 1839 et dans les éléments duquel il faudra voir les germes et les termes mêmes d'une "logique" d'association entre photographie et mouvement réaliste.

I. Généalogie de la mécanique

Comment expliquer ce relatif silence de la critique d'art durant l'année 1839 ? Sans doute l'option choisie par Daguerre et Arago d'annoncer la découverte du daguerréotype depuis la tribune de l'Académie des sciences contribue-t-elle à éloigner la critique de la discussion en autorisant les journalistes généralistes et scientifiques à émettre des opinions esthétiques. Pourtant, la part prise par exemple par les textes de Jules Janin démontre bien par son retentissement que de tels commentaires pouvaient avoir leur place, voire qu'ils étaient attendus. Ce silence relativement général apparaît ainsi comme une position sinon consciemment envisagée, à tout le moins subie : compte tenu de la situation artistique de la fin des années 1830 et des discussions sur les tendances romantiques de l'art contemporain, il semble que le sort du daguerréotype pour la critique soit déjà scellé. Conditionnée par l'émergence d'instruments mécaniques d'aide au dessin fort discutée depuis le début des années 1830 et sans même avoir vu les images du daguerréotype, l'opinion de la critique d'art, qui se fonde majoritairement, comme celle du public, sur les descriptions de la presse en 1839, est entendue : en refusant de commenter l'invention, la critique d'art nie du même coup et son existence, et son association par analogie aux productions des artistes. Ne correspondant pas à la théorie de la "bonne" imitation telle qu'elle s'exprime dans les critiques de Salon des années 1830-1840, le daguerréotype sera ignoré par la critique d'art tant qu'il sera perçu, à l'instar du Diorama, comme un procédé exploitable par le seul Daguerre et que son succès ne démentira pas

ce que laissait présager sa complexité. Plus que de déterminer les origines d'un premier discours sur le daguerréotype, il s'agit ici de chercher les causes d'un silence.

A. « Révélations de l'avenir ou retours du passé »

Le daguerréotype ne sera jamais envisagé par la critique d'art que comme une nouvelle étape dans l'amélioration des instruments dédiés à la reproduction de la réalité. Cette généalogie constitue aujourd'hui le socle de toute histoire de la photographie dans une recherche embryogénique des antécédents et des avant-courriers de l'invention chargés d'en expliquer l'origine⁴⁴⁷. Si l'on cite bien souvent à l'appui de cette généalogie la chambre claire, ou bien entendu l'exploitation de la chambre noire par les artistes, il semble pourtant qu'un instrument comme le diaporama Gavard, par son mode de fonctionnement mécanisé devant suppléer les faiblesses du travail de la main, soit celui qui relance au sein de la critique un débat qui forme le lit de la réception du daguerréotype. Sans avoir à refaire l'histoire de la réception des différents instruments d'aide au dessin, nous verrons que le diaporama Gavard détermine une certaine attitude face à l'imitation mécanique dont il relance l'actualité dans la génération de ceux qui verront quelques années plus tard surgir le daguerréotype.

⁴⁴⁷ Plus généralement, Marc Bloch parle de « l'idole des origines », ou « hantise des origines » de l'historien moderne. Pour l'histoire de la photographie, on pourra remarquer que cette idole est peut-être plus forte encore que dans n'importe quel autre domaine de l'histoire de l'art, dans la permanence des tentatives qui visent à faire remonter les origines de la photographie toujours plus en amont. Dans une pensée épistémologique toute bachelardienne, Bloch s'inquiétait de cette préoccupation récurrente : « Pour le vocabulaire courant, les origines sont un commencement qui explique. Pis encore : qui suffit à expliquer. Là est l'ambiguïté ; là est le danger. [...] À quelque activité humaine que son étude s'attache, la même erreur guette toujours l'interprète : de confondre une filiation avec une explication. » Voir Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997, et plus spécialement : « 4. L'idole des origines », pp. 53-57.

1. Le diagrape de Charles Gavard

Instrument d'aide au dessin, le diagrape fut perfectionné par Charles Gavard qui le rebaptisa de son nom en 1831⁴⁴⁸. L'instrument, relativement complexe et d'un maniement ardu, est, par son mode de fonctionnement, purement mécanique. L'œil de l'observateur étant fixe, il scrute à travers un viseur un point de vue dont il suivra, à l'aide d'un curseur se déplaçant sur une vitre interposée, les contours des objets qui le composent. Ce tracé sera reporté simultanément sur une feuille de papier par un crayon relié au curseur par un système de poulies et de contrepoids. Organe du bon sens et des connaissances usuelles, le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* édité en 1835 commentait ainsi le diagrape perfectionné par Gavard : « Vous comprenez donc qu'une personne qui, ayant l'œil appliqué à un très petit trou, regarderait une maison au travers d'une vitre, pourrait aisément, et sans avoir appris à dessiner, tracer sur cette vitre l'image linéaire de la maison, au moyen d'un crayon dont les mouvements seraient indiqués par les contours des diverses parties de l'édifice. [...] Au moyen du diagrape on peut tracer d'un mouvement continu l'image de toutes sortes de lignes droites et de courbes⁴⁴⁹. »

Dans le diagrape Gavard, c'est le regard de l'observateur qui dicte au crayon son tracé, éliminant de la sorte les faiblesses de la

⁴⁴⁸ Charles Gavard, *Notice sur le diagrape*, Paris, Huzard, 1831. Selon un principe proche de celui appliqué à la silhouette par le physionotrace de Gilles-Louis Chrétien mis au point en 1786, la première idée du diagrape est de Cigoli, peintre et architecte italien du XVI^e siècle. Il fut perfectionné tour à tour par le baron Rennenkampf en 1803, Ronalds en 1825, et enfin Charles Gavard qui donne à cet instrument le nom de diagrape (Sources : *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse).

⁴⁴⁹ W. Duckett (éd.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandar, 1835, tome XX, p. 432.

main qui reste l'élément déterminant de dispositifs comme la chambre claire. En laissant à l'œil la conduite des opérations, le diagrafhe médiatise le tracé au minimum, lui donnant un gage d'exactitude et de promptitude⁴⁵⁰.

Au final, c'est une disqualification de la main comme dernier relais de la pensée. C'est ainsi que cette machine infernale, mais "transparente", est présentée en 1833 aux lecteurs de *L'Artiste* :

M. Horace Vernet, chargé par le gouvernement d'exécuter le tableau historique destiné à consacrer le souvenir de la prise d'Anvers, s'est rendu lundi dernier à Vincennes, conduit par plusieurs officiers supérieurs d'artillerie désireux de donner à notre savant artiste une juste idée de l'effet varié des nouvelles batteries. Des exercices intéressants ont eu lieu. L'inventeur du *diagrafhe*, M. Gavard, capitaine d'état-major, y assistait ; et aidé de son ingénieux instrument, il a dessiné avec une rapidité et une exactitude véritablement étonnantes, les diverses manœuvres dont il était témoin, et le lieu qui leur servait de théâtre. M. Vernet, frappé des résultats obtenus, en a fait les plus justes compliments à l'auteur, et sans doute ils étaient sincères, car nous savons que M. Vernet emporte à Rome deux diagrafhes, l'un pour l'école qu'il dirige, l'autre pour son usage personnel.

⁴⁵⁰ Cf. Charles Gavard, *Notice sur le Diagrafhe*, 6^e édition, Paris, Fain et Thunot, 1839, pp. 7-8 : « L'instrument auquel s'appliquent les explications dans lesquelles nous allons entrer semble réunir toutes les conditions nécessaires pour atteindre le but vers lequel on s'est constamment dirigé ; car il est d'une construction simple et d'une exactitude telle qu'en traçant deux fois de suite le même dessin, il n'apparaîtra qu'un seul trait. Ce trait se fait par mouvement mécanique ; la personne qui en fait usage ne fixe pas les yeux sur ce qu'elle dessine, elle ne regarde que l'objet qu'elle veut représenter. Pour en donner un trait net, elle n'aura même pas besoin de savoir tenir son crayon ; et quelque étrangère qu'elle soit à l'art du dessin, non-seulement elle calquera très exactement la nature dans ses moindres détails, mais elle pourra, et tout cela mécaniquement, donner de l'effet au paysage qu'elle voudra représenter, en augmentant la force du trait à mesure qu'elle dessinera les objets les plus rapprochés ; elle pourra, avec la même facilité, copier soit un tableau, soit une statue ; faire un portrait aussi grand et même plus grand que nature, ou à toute autre échelle ; obtenir les projections d'une machine sur toute espèce de plan, en avoir les ombres portées, ou enfin tracer un panorama sur un cylindre ou un cône quelconque. »

Il y a déjà longtemps que la spécialité de ce recueil nous fait en quelque sorte un devoir d'entretenir nos lecteurs de cette nouvelle invention. Il en sera question dans notre prochain numéro⁴⁵¹.

Le numéro suivant de *L'Artiste* présente en effet un article fort long intitulé « La forme dans les œuvres d'art – Le Diagræphe », signé C. L.⁴⁵². On y développe sur cinq pages une réflexion sur l'influence du diagræphe dans l'art comme on aura peine à en trouver à l'endroit du daguerréotype en 1839. Le retentissement de ces instruments d'aide au dessin se faisant toujours plus présent dans le monde des arts, la question posée aux critiques d'art devient celle du modèle que ces instruments imposent à l'artiste : cette montée en puissance de la forme portée à sa perfection doit-elle être un guide ou un modèle pour l'imitation ? En s'abstrayant du travail manuel, le diagræphe de Charles Gavard donne à ce débat un tour inédit dans sa capacité à donner un certificat de conformité du tracé de la copie par rapport à l'original.

2. L'arbitre de la forme

Avant d'en arriver à la question du diagræphe proprement dit, l'article de *L'Artiste* présente un long préambule sur le remplacement dans l'art occidental du modèle d'inspiration chrétienne par celui de la matière dans la recherche de l'idéal qui doit gouverner l'œuvre du génie. Depuis Raphaël, ce génie qui, pour peindre l'image de la Vierge, se laissa aller au remplacement de

⁴⁵¹ « Variété », *L'Artiste*, 1^{re} série, tome V, 1833, 3^e livraison, p. 43.

⁴⁵² C. L., « La forme dans les œuvres d'art – Le Diagræphe », *L'Artiste*, 1^{re} série, tome V, 1833, 4^e livraison, pp. 47-51. Le rédacteur de cet article pourrait être Charles Letellier qui, sous le nom de Maximilien Raoul, signa des critiques de Salon pour *Le Cabinet de lecture*, *Le Journal de Paris* ainsi que pour *La Revue catholique*.

l'inspiration divine par son amour terrestre pour la Fornarina, le modèle chrétien de l'*ex-voto* primitif a fait place à une dévotion pour la matière. À partir de cet instant, « l'art chrétien, par une marche rapide autant que fatale, avança vers la décadence et la mort⁴⁵³ », et l'artiste n'eut plus foi que dans la seule matière. D'où, pour le rédacteur de *L'Artiste*, l'éclatement de l'école et la multiplication des individualités picturales et des styles hétéroclites livrés à la subjectivité de l'interprétation de ce modèle impur. Ainsi peut-être qu'au-delà de la simple perte d'un quelconque modèle, on recherche ici une cause à l'état d'un art contemporain désenchanté, désabusé et sans véritable direction, plainte constante de la critique d'art pendant les années 1840, nous le verrons :

L'avenir menace, et bien que nous n'attachions pas grand prix à la conservation de ce qui peut rester quand le génie a quitté l'art, ainsi que l'âme quitte le corps, et que la science des formes, privée de toute garantie, n'est plus qu'une proie offerte à toutes les fantaisies, nous ne pouvons cependant envisager sans un curieux effroi ce que l'art va devenir dans cette mêlée de caprices individuels et d'imaginations vagabondes. L'artiste, impuissant à créer, l'ami des arts impuissant à jouir, sacrifieront n'en doutons pas, et déjà sacrifient la régularité, cette dernière ressource, au seul désir de produire une impression quelconque, ne fût-ce même que celle de l'étonnement. Blasé d'ailleurs sur d'infécondes apparences, pressé d'aimer et de sentir, on marche comme les anciens chevaliers à la quête du Graal, on marche à la recherche de quelque chose qui soit réellement vrai et beau, on cherche par toutes les voies et tous les moyens ; c'est un licenciement des intelligences et des volontés avec mission de trouver à tout prix⁴⁵⁴.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

Et dans cette interrogation sur l'état de l'école, si l'idéal chrétien est voué à disparaître, quel modèle viendra arbitrer la recherche formelle et rétablir la régularité dans les recherches de l'artiste ? En d'autres termes, pour *L'Artiste*, « la science géométrique des formes doit-elle être absolument niée et rebutée ? et si la prudence, si la voix du bon sens, à défaut d'une voix plus noble, nous adjure de conserver un dernier lien entre toutes ces individualités éparses qui veulent encore puiser à l'étude des arts quelques mutuelles sympathies, ce lien ne sera-t-il pas celui de la science, mais de la science exacte parfaite irrécusable ? Privés de la fécondation du génie, n'aurons-nous pas au moins, pour nous comprendre réciproquement, pour nous unir sous un joug commun, n'aurons-nous pas un dictateur ? prononcerons-nous qu'il est des formes nécessaires, une perspective obligatoire, des règles sanctionnées en dépit de toute intelligence opposante⁴⁵⁵ ? »

Partisan d'une gestion standardisée, si ce n'est normalisée, de l'imitation afin de pallier l'éparpillement et les errances de goût des artistes et des amateurs, le rédacteur de l'article trouve dans le diagraphes, « une invention qui semble prendre dans cette crise des arts une position presque providentielle⁴⁵⁶ » : « Le diagraphes sépare profondément le domaine du génie du domaine de la science ; il rend le génie à lui-même, à sa haute destinée ; il le place avec respect dans la sphère d'indépendance absolue nécessaire à ses saintes inspirations. Jamais puissance, prétendue rivale, ne rendit à la

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

puissance réellement supérieure un hommage plus juste et plus complet⁴⁵⁷. »

Permettant de faire la part entre la seule représentation des apparences extérieures et l'œuvre du génie fécondé par l'inspiration d'un modèle élevé, chrétien ou autre, le diagrafhe devient l'arbitre qui libère le génie des préoccupations formelles. Quant à la nature, elle-même type inférieur mais représentée avec exactitude, elle se révélera dans toute la beauté « que lui concède le Créateur ». La science étant dite, de l'artiste au public, personne ne pourra plus hésiter entre la part de la nature et celle du génie : « Artistes, vous avez du génie, vous embellissez la terre, vous la féconderez de votre puissance, vos mains la pétriront à l'image de Dieu, ou bien, si le génie chez vous manque de foi en lui-même, alors vous copierez parfaitement ce monde déjà si beau qu'il peut combler votre amour comme jadis la Fornarina funeste égara et combla l'amour de Raphaël. Attendons les révélations de l'avenir ou les retours du passé⁴⁵⁸. »

3. Le regard asservi

Au-delà de la puissance rédemptrice du diagrafhe pour un art occidental ayant perdu la foi, ce qui est à retenir ici, c'est la promotion du diagrafhe comme modèle mécanique d'objectivité et la disqualification de la main se faisant en des termes dont il semble qu'ils aient été plus tard transposés pour le daguerréotype :

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

Le diagraphe qui est la *science même*, la *science géométrale* réduite à l'état de *mécanique pure*, le diagraphe, qui avec la même *indifférence*, la même *facilité*, la même *cécité d'allure et de fonction*, fait descendre sur le papier ce qu'on ne voit point, tantôt *d'immenses* paysages et de *prodigieuses* perspectives, tantôt des détails *inconcevables de ténuité et de perfection*, ou bien des poses et des raccourcis jusqu'à présent inabordables, le diagraphe, nous le répétons, marque une ligne de démarcation très-précise entre la science et le génie. Nous n'exagérons point en disant que le diagraphe est la *science même du dessin*, livrant *spontanément d'infaillibles* résultats à l'homme qui sut en mécaniser les principes⁴⁵⁹.

Le diagraphe est infaillible précisément parce qu'il est pure mécanique et qu'il rend le regard de l'observateur aveugle aux émotions. Il "frigidifie" le regard :

L'effet de cette invention n'est pas restreint aux arts proprement dits : elle affecte un caractère plus général d'utilité et d'importance en ce qu'elle augmente prodigieusement la puissance d'analyse que l'homme exerce sur la nature. L'œil servi par le diagraphe voit ce qu'il ne verrait jamais sans son secours. Avant le diagraphe on ne voyait vraiment pas, car il n'existait pas un regard d'homme assez ferme et incisif pour analyser avec persévérance, point par point et sans aucune interruption, une forme lointaine ou rapprochée. Le diagraphe condamne le regard à cet examen détaillé, à cette étude puissante ; il le force à saisir, à comprendre dans tout son mystère, la ligne, élément jusqu'ici impénétrable de la forme⁴⁶⁰.

Dans cette recherche d'un arbitre de la forme, d'un dictateur de la perspective et de la ligne imposée, le rédacteur de *L'Artiste* emploie à juste titre la métaphore d'un œil condamné à l'examen détaillé : l'œil n'est plus au service de l'artiste mais bien *asservi* par

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 50. Nous soulignons.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pp. 50-51.

la mécanique. Le travail de l'opérateur dépasse la simple volonté de l'artiste pour une production uniformisée et standardisée par le sujet qui sert de modèle. Et tout comme le daguerréotype quelques années plus tard, c'est la facilité d'emploi et la virginité de l'opérateur qui en révèlent l'objectivité : « Il est aujourd'hui impossible, nous ne disons point à un artiste supérieur ou médiocre, mais à un enfant même qui ne toucha jamais ni crayon ni papier, impossible de tracer une perspective inexacte, un paysage imparfait, un objet quelconque autrement qu'avec précision et sûreté⁴⁶¹. » Devenue jeu d'enfant, la pratique de l'imitation est un retour à l'enfance de l'art, à un art juvénile et innocent, à l'écart des recherches formelles du romantisme pictural.

Si cet article présente une charge contre le romantisme assez classique, il dénote pourtant une attitude assez atypique sur les moyens d'y remédier et sur les bénéfices de la reproduction mécanique. Il démontre, en outre, à quel point ce débat de la reproduction mécanisée de la réalité prend place au sein d'une crise de l'imitation dans l'art contemporain : où se place l'expression de l'artiste ? Est-ce dans l'imitation, ou dans l'interprétation de la copie ? En choisissant un arbitrage institué par la mécanique, cette position se conforme à la proposition néo-classique d'une norme pour l'imitation en acceptant de troquer le modèle idéal pour le modèle imposé par la mécanique objective. Et si on ne peut généraliser cette prise de position à l'ensemble de la rédaction de *L'Artiste*, et encore moins à l'ensemble du discours de la critique

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

d'art des années 1830, elle démontre pourtant que le diaporama pose, avant le daguerréotype, le problème du poids du modèle mécanique pour l'imitation.

B. « L'art à la mécanique »

On pourra en juger par l'attitude de la Société libre des beaux-arts⁴⁶² envers l'invention de Charles Gavard. Coutumière des commissions d'examen⁴⁶³, la Société donne la parole au cours de la séance du 21 juin 1831 à M. de Montabert, chargé de présenter, au nom de messieurs Daguerre, Hittorff, Laitié, Miel Dabos, Rouillard, et Steuben, membres de la Société libre des beaux-arts, les conclusions de la commission relative au diagrafhe. On en remarque d'emblée la prudence : on note dans le *Journal des Artistes* qu'elle ne s'est en effet point aventurée à « comparer l'instrument présenté par M. Gavard, avec ceux plus ou moins parfaits qui ont été inventés antérieurement⁴⁶⁴ », de même qu'elle s'est « abstenue aussi d'approfondir la question relative à l'avantage ou au désavantage qui pourrait résulter, artistiquement parlant, de l'emploi de semblables machines, qui peuvent suppléer, jusqu'à un certain point, à la science, et rendre inutile l'étude de la perspective⁴⁶⁵ ».

⁴⁶² Société libre des beaux-arts, fondée le 18 octobre 1830. L'article I de ses statuts constitutifs précise :

« Le but de la Société est de concourir au progrès des beaux-arts et au bien-être des artistes ;
Par des conférences sur des questions spéciales d'art ;
Par des publications de mémoires dont l'impression serait ordonnée par la Société ;
Par des séances publiques et des expositions d'ouvrages de ses Membres ;
Par l'examen des inventions et procédés nouveaux relatifs aux beaux-arts ;
Par des concours et distributions de médailles ;
Par l'examen des questions qui peuvent se rattacher aux intérêts des artistes ;
Enfin, par tous les moyens que la Société aura jugé utiles pour arriver au but qu'elle s'est proposé.

La Société s'interdit tout travail étranger aux beaux-arts. » Cf. *Société libre des beaux-arts, fondée le 18 octobre 1830, et sanctionnée par arrêté du ministre de l'Intérieur*, Paris, Imprimerie J. Gratiot, s. d., p. 1.

⁴⁶³ L'article XV des statuts stipule : « Il n'est délibéré sur aucune question d'art, qu'après examen et rapport de la spécialité que cette question concerne. » Cf. *Société libre des beaux-arts, op. cit.*, p. 4.

⁴⁶⁴ « Séance de la Société libre des beaux-arts – 21 juin 1831 », *Journal des artistes et des amateurs*, 5^e année, 1^{er} volume, n° XXVI, 26 juin 1831, p. 486.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pp. 486-487. La conclusion du rapport de la commission de la Société libre des beaux-arts a été publiée par Charles Gavard lui-même dans la sixième édition de la notice sur le diagrafhe : « Nous croyons pouvoir conclure de l'examen précédent, que le *Diagrafhe* rendra

1. L'abstention comme opposition

La discussion qui s'en suit sur l'appréciation des résultats surprenants de ce genre de machines est menée par le critique d'art et membre de la Société libre des beaux-arts Charles Farcy⁴⁶⁶ qui, en substance, leur reproche d'induire l'artiste en erreur en lui faisant croire qu'une bonne imitation est une copie mécanique de la nature : « [...] On conçoit aussi combien peut être perfide l'avantage plus grand que présente un instrument aussi perfectionné que celui de M. Gavard. Ici, [...] l'artiste habile et l'artiste ignorant peuvent faire aussi bien, je devrais peut-être dire aussi mal l'un que l'autre. Avec cet instrument, le paysage le plus agreste ou le plus riche en lignes et en détails d'architecture seront tracés avec la même exactitude par toute main qui aura appris le maniement de l'instrument. La délinéation sera parfaite, mais elle n'aura nul sentiment, et sera empreinte de toute la froideur d'un plan⁴⁶⁷. »

un service réel aux arts qui emploient le dessin pour moyen, et que l'art de la peinture, en particulier, pourra retirer un grand avantage de cet instrument, par la facilité qu'il procure au peintre bien instruit dans l'art du dessin, pour saisir et répéter l'apparence linéaire des formes, quels que soient leur aspect, leur position, leur mouvement, et pour connaître et pour raisonner les propositions géométrales de tous les objets en général qu'on voudrait soumettre à son action. Nous pensons de plus que l'usage de cette manuelle machine optique, qui peut devenir féconde en résultats entre des mains habiles, est très-propre à faire comprendre sans confusion, à l'aide des comparaisons géométrales et perspectives simultanées, les véritables questions fondamentales de la science graphique ou du dessin dont l'étude a un caractère positif, et ne devrait jamais être confiée et abandonnée, ainsi qu'on le fait souvent, au seul exercice et à la seule faculté du sentiment. » Charles Gavard, *Notice sur le diagraphes*, op. cit., pp. 180-181.

⁴⁶⁶ Charles-François Farcy (1792-1867), homme de lettres, rédigea pour le *Journal des Artistes*, qu'il contribua à fonder en 1829, le compte-rendu des Salons de 1831 à 1838, et pour la *Revue française et étrangère* des Salons de 1837 et 1838. Également imprimeur et membre de la Société des antiquaires de France, on lui doit, entre autres, un *Essai sur le dessin relativement à l'enseignement*, Paris, Bobée, 1819 ; *Cours élémentaire de perspective à l'usage des dames*, Paris, C. Farcy, 1827 ; *De l'état actuel des beaux-arts en Europe*, Paris, Farcy, [1827] ; *Lettre à Victor Hugo, suivie d'un projet de charte romantique*, Paris, Landois et Bigot, 1830 ; *Manifeste du "Journal des Artistes" contre la nouvelle école de peinture soi-disant shakespearienne*, Paris, 1828.

⁴⁶⁷ « Séance de la Société libre des beaux-arts – 21 juin 1831 », *Journal des Artistes*, op. cit., pp. 488-489.

La reproduction mécanique, parce qu'elle ne fait pas appel au sentiment, n'est tout simplement pas de l'art, et la conclusion finalement adoptée par la Société libre des beaux-arts est claire sur ce point : associer le diagrafhe à l'art ne peut être fait qu'au désavantage de ce dernier :

« Je crois, Messieurs, que les esprits droits doivent être sobres d'éloges, lorsqu'il s'agit de découvertes ou de perfectionnements qui ont pour but de substituer à l'art le mécanisme et le métier, etc. »

M. Farcy conclut en demandant que le procès-verbal de la séance, en constatant les éloges donnés à l'appareil si ingénieusement porté à la perfection par M. Gavard, constate aussi que la Société libre des Beaux-Arts s'abstient de donner un avis sur l'avantage ou le désavantage que peuvent avoir ces procédés sous le rapport de l'art, ou même qu'elle se prononce pour cette dernière option⁴⁶⁸.

En politique, une abstention vaut pour opposition. Le vrai dilemme de la Société libre des beaux-arts, disciple du néo-classicisme et farouche adversaire du romantisme, se porte sur l'attitude à adopter face aux implications d'un instrument visiblement destiné aux artistes. Contrainte d'en examiner les applications⁴⁶⁹, la Société tient à signaler sa désapprobation, si ce n'est son embarras, en indiquant son abstention qui doit à la fois marquer son opposition et nier l'assimilation du diagrafhe au champ artistique. En un mot, pour la Société, le diagrafhe n'est pas applicable aux beaux-arts.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 489.

⁴⁶⁹ Cf. l'article I des statuts de la Société : elle a pour but de concourir aux progrès des beaux-arts « par l'examen des inventions et procédés nouveaux relatifs aux beaux-arts », *Société libre des beaux-arts, op. cit.*, p. 1.

Une conclusion assez proche de celle adoptée par l'Académie des beaux-arts, qui examina le diagrafhe en 1832 à la demande du ministère de l'Intérieur et qui refusa de se prononcer sur les mérites artistiques du diagrafhe, et conseilla à son inventeur de s'en remettre finalement à l'Académie des sciences :

Nous savons que le coup d'œil le plus exercé, la main la plus obéissante, ne peuvent tracer les proportions exactes des corps réguliers et que les dessins faits par plusieurs artistes, du même objet pris d'un même point de vue, ne seront pas identiquement semblables. Eh bien ! Il serait possible que, sous le rapport de l'art, on donnât la préférence à l'un de ces dessins dont l'expression présenterait une légère déformation dans la régularité des traits, parce qu'il pourrait résulter de cette incorrection même, un certain charme dont on ne saurait se rendre compte, et qui tiendrait au talent, au génie ou au sentiment de l'artiste qui l'aurait tracé. Cependant il est des cas où la rigoureuse exactitude des proportions et la rectitude des contours sont essentiels ; alors le *Diagrafhe* est très-utile, et plus parfait que toutes les machines imaginées jusqu'à ce jour et à cette fin. [...]

Nous ne nous considérons pas comme compétents pour juger cette découverte sous le rapport d'opérations qui ont uniquement l'exactitude mathématique pour base, et nous engageons M. Gavard, s'il ne l'a déjà fait, à s'adresser pour cet objet à l'Académie des sciences, qui seule peut porter un jugement définitif⁴⁷⁰.

2. Du complot contre les arts libéraux

Pourtant, le diagrafhe n'est pas un épiphénomène. La Société libre des beaux-arts est bien forcée d'en convenir quelques mois plus tard alors que, dans la séance du 23 décembre 1834, il est donné

⁴⁷⁰ « Académie des beaux-arts. Séance du 24 mars 1832 », in Charles Gavard, *Notice sur le diagrafhe*, *op. cit.*, pp. 189-194.

lecture d'une notice de M. Symian, « décrivant le nouvel instrument inventé par M. Sauvage, sous le nom de *Physionotype*, dont le but est de mouler plus commodément sur nature, laquelle notice contient en outre l'éloge de cet instrument et de ses résultats⁴⁷¹ ». C'est de nouveau Charles Farcy qui monte au créneau pour dénoncer « les instruments par lesquels on s'efforce, depuis plusieurs années, de remplacer l'art⁴⁷² » :

« Il est peu nécessaire, a-t-il dit, de combattre devant une assemblée d'artistes toutes ces machines plus ou moins ingénieuses à l'aide desquelles, dans notre siècle de perfectionnement, on arrive à faire les arts à *la mécanique*. Les hommes éclairés sentent de prime abord tout ce qu'un tel système a de ridicule et de misérable ; cependant il est peut-être bon de s'étendre un peu sur ce sujet, vu l'engouement avec lequel le public ignorant accueille ces sortes d'invention⁴⁷³ ».

Le problème majeur est que malgré les dénégations des artistes, ces instruments reçoivent les suffrages du public et que les pouvoirs publics, par leur enthousiasme, encouragent le complot qui se noue pour remplacer les arts libéraux par les arts industriels. Farcy, en représentant de la corporation, réagit vivement et fait la “sortie” suivante :

⁴⁷¹ « Séance de la Société libre des Beaux-Arts des 16 et 23 décembre », *Journal des Artistes, Revue pittoresque et musicale*, 8^e année, 2^e volume, n° 26, 28 décembre 1834, pp. 402-403. Le terme *physionotype* apparaît au début du XIX^e siècle et remplace le *physionotrace* de Gilles-Louis Chrétien, datant de la Révolution. Le *Physionotype* fut inventé par Le Sauvage en 1834. On en trouve la description suivante dans les *Archives des découvertes et inventions nouvelles*, Paris, Treuttel et Würtz, 1836, p. 339 : « Ce procédé donne le moyen de mouler en plâtre toutes les figures humaines, par un mécanisme aussi simple qu'ingénieux. [...] Grâce à la méthode de l'auteur, il suffit de poser la figure sur une espèce de brosse métallique, pour laisser dans les mains du mouleur l'empreinte avec laquelle il obtient, quelques minutes après, le moule le plus parfait. » Ce *physionotype*, lancé à l'époque avec force publicité de la part de son inventeur, est jugé sévèrement par la presse : « Ce fut un faiseur qui lança la fameuse affaire du *Physionotype*, que le *Charivari* baptisa du nom de “Physionatrape”. »

⁴⁷² *Ibid.*, p. 403.

⁴⁷³ *Ibid.*

« Le *Physionotype* vient se joindre à la conspiration formée par le *panotrace*⁴⁷⁴, le *diagraphe*, l'*agatographe*, contre la Perspective, par la *lithochromie*⁴⁷⁵, la *lithophanie*⁴⁷⁶, la *peinture chinoise* et autres procédés baroques, contre la Peinture ; le nouvel instrument s'attaque à la Sculpture. Nul doute que par le procédé dont nous venons d'entendre la description, la ressemblance ne soit obtenue facilement, mais une ressemblance purement matérielle, une ressemblance brute et sans vie. [...] De même qu'avec un instrument de perspective, après avoir obtenu les places justes, il faut que le dessinateur vienne donner au tracé la pureté et le sentiment qui lui manquent ; de même quand le physionotype a fait son jeu, il faudrait que le sculpteur vînt donner la vie à toutes ces formes matérielles, exactes mais inertes. [...] La machine sera toujours la machine. À l'artiste seul est donné ce feu, ce génie qui peut faire vivre l'œuvre de l'art. S'il est permis de traiter plaisamment une invention qui a malheureusement son côté sérieux, je dirais que le physionotype, avec ses mille broches, ne fera jamais que des portraits *brochés*, et qu'il y a peu d'estime à donner à des portraits que M. Sauvage, l'inventeur, ou le premier *sauvage* venu, peuvent faire à l'aide d'un tel instrument. – J'ai cru devoir m'élever d'autant plus contre le physionotype, que le public bourgeois se montre déjà fort satisfait de cette admirable manufacture, et que des gens de classes élevées ont le tort d'y donner aussi de la vogue. Lord Brougham et M. Dupin, président de la chambre des députés, ont eu la bonhomie d'aller tous deux fourrer leur face dans la machine, et tous les journaux, *sans avoir vu*, ont eu le tort de célébrer ce fait, et de louer la grande ressemblance des portraits obtenus. S'ils avaient vu, ils auraient été plus réservés⁴⁷⁷. »

⁴⁷⁴ Le Panotrace, « instrument propre à dessiner des panoramas », fut inventé par C.-A. Boucher (cf. C.-A. Boucher, *Panotrace, ou instrument propre à dessiner des panoramas*, Paris, Huzard-Courcier, s. d.) à qui l'on doit également le *coordonographe*, instrument qui permet de reporter sur une feuille les coordonnées des éléments constituant une perspective sur le modèle du diagraphe.

⁴⁷⁵ « Procédé par lequel on imite la peinture à l'huile, à l'aide de lithographies peintes à l'envers et collées sur la toile. [...] On arrive par ce procédé à imiter grossièrement la peinture à l'huile », *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse.

⁴⁷⁶ « Procédé par lequel on produit, à l'aide de dessins ombrés, l'apparence de la transparence dans la porcelaine », *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 403-405.

3. Un schéma directeur

Tout y est : copie sans âme, réalisable par le premier venu, qui plaît au bourgeois et qui enthousiasme la presse. Tout est contenu dans ces appréciations pour préparer la réception par la critique de la part mécanique du daguerréotype.

Pourtant, deux différences essentielles distinguent ces instruments d'aide au dessin du daguerréotype. Premièrement, ce dernier fournit réellement une image qui apparaît comme un produit fini, et non plus comme dans le diagraphes par exemple comme un guide, réellement un dessin que l'artiste pourra à l'envi respecter à la lettre – guide-âne – ou bien outrepasser – guide-génie. Ainsi, sur le principe, le daguerréotype combine à la fois l'écriture non médiatisée et la reproduction de l'image de la chambre noire. L'image ainsi obtenue se présente par défaut comme une image qui n'attend plus le concours de l'artiste pour se réaliser. Elle acquiert ainsi une forme d'autorité qui la place sur un terrain de concurrence avec l'artiste.

Ce dernier point n'est qu'accentué par l'autre différence essentielle : malgré tout, Daguerre est un artiste, ou apparaît comme tel, membre de la Société libre des beaux-arts, alors que des inventeurs comme Boucher ou Gavard sont des officiers ingénieurs sans prétentions artistiques. D'où peut-être un silence quelque peu embarrassé de la part de la Société libre des beaux-arts en 1839 devant l'invention d'un de ses membres les plus renommés⁴⁷⁸, alors

⁴⁷⁸ Le daguerréotype ne fit pas l'objet d'une commission d'examen de la part de la Société libre des beaux-arts, mais d'une démonstration de la part de Daguerre lui-même à ses collègues, vraisemblablement après le 19 août 1839. On en trouve une trace dans le « Compte-rendu des travaux de la Société libre des beaux-arts pendant l'année 1839-1840 », lu par M. Jacquemart,

que dans le *Journal des Artistes*, organe piloté par la Société, le critique Raoul de Croy, acquis aux préjugés hostiles à la reproduction mécanique, mettait en garde Arago contre un soutien de l'État à un procédé d'industrie associé à « tous ces moyens plus ou moins ingénieux de parodier les arts et d'éteindre jusqu'au dernier souffle de leurs feux sacrés⁴⁷⁹ ».

Si l'on songe au retentissement public qu'a pu avoir la procédure de 1839 comparée par exemple aux débats confidentiels sur le diagraphie, on voit comment se complexifie le terrain de la réception du daguerréotype par le champ, car au jugement sur l'art mécanique, « la machine sera toujours la machine », vient s'ajouter la figure publique du Daguerre-artiste et l'image de ses travaux antérieurs. Un bagage qui, nous l'avons vu, embarrasse certains, ou, comme nous allons le voir, radicalise les autres et qui, dans un cas comme dans l'autre semble mener tout droit au silence. Car face à cette généalogie des machines à dessiner, ou à mouler mécaniquement, le daguerréotype va souffrir de ce que Michel Frizot appelle une « assimilation forcée⁴⁸⁰ », qui le condamne, au nom de la

secrétaire, au cours de la séance publique du 10 mai 1840 : « Au moment où le monde savant s'émerveillait à la vue des premiers résultats obtenus par notre collègue M. Daguerre, lorsque les peintres, émus d'une inquiétude involontaire devant cette reproduction de la nature par elle-même, manifestaient quelques craintes pour l'avenir de l'art, le thaumaturge artiste et physicien nous rassemblait dans une séance extraordinaire spécialement disposée pour nous, afin de nous faire apprécier son procédé et de nous donner le moyen d'en mesurer la portée. Nous sortîmes de cette séance, messieurs, avec une admiration prononcée, et nous applaudîmes de cœur à toutes les récompenses dont la munificence du pays et du roi avait honoré notre confrère. De plus, jugeant immédiatement la part que l'art et la science pouvaient réclamer dans sa découverte, nous pûmes dissiper des alarmes qui n'avaient rien de fondé, et nous déclarâmes hautement que les artistes n'avaient que des services à tirer du daguerréotype, instrument qui devait être à l'avenir leur auxiliaire, sans pouvoir jamais devenir leur rival. M. Perignon le jeune a été désigné pour rendre compte de cette belle démonstration. » *Annales de la Société libre des beaux-arts*, tome IX, année 1839-1840, Paris, Carilian-Goeury et Dalmont, 1841, pp. (12)-(13).

⁴⁷⁹ Raoul de Croy, « Le daguerréotype [sic]. À propos du projet de loi de la Chambre des députés », *Journal des Artistes*, n° 26, 30 juin 1839, p. 411. Cf. *supra* Chapitre I, III. C. 2. "La presse artistique en 1839 : un appel à l'autorité".

⁴⁸⁰ Cf. Michel Frizot, « Le diable dans sa boîte ou la machine à explorer le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIX^e siècle ?) », *Romantisme*, n° 41, 1983, pp. 57-73.

bêtise, aux yeux de ceux qui, même *sans avoir vu*, y discernent l’empreinte de la mécanique.

C. Les réfutations

Le diagrafhe Gavard fournit, dès 1831, le modèle d'une production mécanisée aux seuls fins de l'exactitude, réduisant la pratique du dessin à un abandon de la volonté, de l'âme et de l'idée. À ce sujet, les "sorties" de Charles Farcy indiquent la voie du *bon sens* critique qui sent « de prime abord⁴⁸¹ » le « ridicule et le misérable⁴⁸² » de la mécanique appliquée aux arts et qui doit ainsi « être sobre d'éloges, lorsqu'il s'agit de découvertes ou de perfectionnements, qui ont pour but de substituer à l'art le mécanisme et le métier⁴⁸³ ». Telle doit être, pour Farcy l'attitude des esprits droits et des hommes éclairés.

1. La réponse d'Eugène Viollet-le-Duc

Ainsi, lorsque Emmanuel Viollet-le-Duc annonce à son fils que Bizet a vu le résultat de la chambre de Daguerre⁴⁸⁴, Eugène, sait doré et déjà que cette imitation mécanique ne pourra atteindre l'idéal du *faire* de l'artiste. Sans avoir vu aucune image, sur la seule description faite par son père et à plus de 1 000 kilomètres de distance, l'opinion du jeune Eugène Viollet-le-Duc, qui a alors 22 ans, est faite. Il répond à son père de Sienna le 14 octobre 1836 :

À propos de jolies choses, j'avais oublié de répondre à ce que tu nous écris sur la nouvelle découverte de M. Daguerre. Cela en vérité ne m'afflige pas beaucoup, parce que malgré tout le respect que j'ai pour la véracité de ce brave M. Bizet, je sais qu'il se fait parfois des

⁴⁸¹ « Séance de la Société libre des beaux-arts des 16 et 23 décembre », *op. cit.*, p. 403.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ « Séance de la Société libre des beaux-arts – 21 juin 1831 », *op. cit.*, p. 489.

⁴⁸⁴ Cf. *supra*, chapitre I, I.A.3.b. Apparition des images.

illusions, et jusqu'à ce que j'aie vu de mes propres yeux (ce procédé si surprenant) je n'y croirai pas ; car alors l'histoire du « *Mécanicien roi* » de mon oncle Delécluze⁴⁸⁵, qui prétend avoir composé un miroir dont la propriété est de conserver la réflexion d'une figure d'une manière indélébile et en l'absence de cette figure, ne serait plus une histoire mais une réalité. Et en conscience, il faudrait être bien pourvu de naïveté pour croire que par un moyen chimique ou alchimique ou même magique (ce qui serait nécessaire) on pourrait fixer sur une matière blanche, fût-ce la pierre lithographique qui servait habituellement à M. Salomon, la réflexion fugitive de la chambre noire. Je ne sache pas, à moins que M. Daguerre ne soit un élève fort distingué de Faust ou de Pic de la Mirandole, je ne sache pas qu'on ait jamais pensé que la réflexion d'une couleur pût avoir une influence assez grande sur l'objet reflétant pour y rester... Mais je ne doute pas, j'admets même que cela soit ou puisse être⁴⁸⁶.

À l'image du *Mécanicien roi* de Delécluze, nombre de récits ont en effet fantasmé la fixation de l'image du miroir ou de la chambre noire⁴⁸⁷. La nouvelle du daguerréotype réveille ces

⁴⁸⁵ Paru en 1832, *Le Mécanicien roi*, met en scène un narrateur découvrant l'arrière-boutique d'un coutelier parisien occupé par différentes recherches alchimiques :

« Voilà ce qui m'occupe en ce moment.

En disant ces mots, il montrait du doigt un fourneau, des creusets et une boîte, tout en fixant son regard avec force et gravité sur le mien.

– Cette boîte, ajouta-t-il, sans changer d'attitude, renferme une composition métallique dont la propriété sera tout-à-fait singulière, quand elle aura atteint sa perfection. Alors ce métal sera susceptible de recevoir un poli si parfait, il deviendra si pénétrable, qu'en lui faisant réfléchir un objet il en retiendra l'image pour toujours dès qu'il aura été trempé.

Un léger sourire d'incrédulité sillonna mes lèvres.

– Écoutez, monsieur, dit Michel, en s'approchant de mon oreille, je ne demande que trois mois encore pour achever ce miroir, et vous en verrez l'effet. »

É. J. Delécluze, *Mademoiselle Justine de Liron*, suivi de *Le Mécanicien roi*, Paris, Gosselin, 1832, pp. 261-163.

⁴⁸⁶ Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁸⁷ Le récit *Giphantie* de Tiphaine de la Roche (1760) apparaît ainsi comme récit fondateur :

« Tu sais que les rayons de lumière, réfléchis sur différents corps, font tableau, et peignent ces corps sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l'œil par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les esprits élémentaires ont cherché à fixer ces images passagères ; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile, et la présente aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile, est celui du miroir ; on y voit tous les corps voisins et éloignés, dont la lumière peut apporter l'image. Mais, ce qu'une glace ne saurait faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres. Le miroir vous rend fidèlement les objets, mais n'en garde aucun ; nos toiles ne les rendent pas moins fidèlement, et les gardent tous. Cette impression des images est l'affaire du premier instant où la toile les reçoit : on l'ôte sur-le-champ, on la place dans un endroit obscur ; une heure après

projections qui semblaient ne devoir rester que de pures fictions et qui apparaissent alors comme autant de prophéties. Balzac le rappelait à Mme Hanska après être passé chez le daguerréotypeur en 1842⁴⁸⁸.

2. L'imperfection mécanique

Pourtant, si la découverte est vérifiée, et pour répondre à la provocation paternelle – « si ce moyen vient à la portée de tout le monde, décarcassez-vous, pauvres dessinateurs, crevez-vous les yeux tandis qu'un Savoyard avec une lanterne magique va vous enfoncer à cent pieds sous terre⁴⁸⁹ !!! » – Eugène l'évalue immédiatement en terme de concurrence, et sur le modèle du diagraph, disqualifie la reproduction mécanisée, industrialisée, face à l'exercice de l'artiste :

Heureusement la Providence a mis dans tous les moyens mécaniques une imperfection, ou plutôt une uniformité, qui leur aura fait et leur fera toujours préférer cet instrument si délicat, si poétique, de l'esclave soumis à la pensée, ce capricieux ministre de notre âme

l'enduit est desséché, et vous avez un tableau d'autant plus précieux, qu'aucun art ne peut en imiter la vérité, et que le temps ne peut en aucune manière l'endommager. [...] La précision du dessin, la vérité de l'expression, les touches plus ou moins fortes, la gradation des nuances, les règles de la perspective ; nous abandonnons tout cela à la nature, qui, avec cette marche sûre qui jamais ne se démentit, trace sur nos toiles des images qui imposent aux yeux, et font douter à la raison si ce qu'on appelle réalités ne sont pas d'autres espèces de fantômes qui en imposent aux yeux, à l'ouïe, au toucher, à tous les sens à la fois. » Tiphaine de la Roche, *Giphantie*, À Babylone [Paris], 1760, volume 1, pp. 131-134.

⁴⁸⁸ La correspondance de Balzac avec M^{me} Hanska signale qu'en mai 1842 l'écrivain se rend à deux reprises dans un atelier de daguerréotype ; le 2, il lui écrit : « Si vous voulez avoir le portrait de votre serviteur au daguerréotype, vous n'avez qu'à dire un mot, vous le recevrez dans une lettre à Pétersb[ourg]. Je reviens de chez le daguerréotypeur, et je suis ébahi de la performance avec laquelle agit la lumière. Vous souvenez-vous qu'en 1835, cinq ans avant cette invention, je publiais à la fin de *Louis Lambert*, dans ses dernières pensées, les phrases qui la contiennent ? [...] Ce qui est admirable, c'est la vérité, la précision ! » Cité par Anne McCauley, « Les Bisson, "habiles photographes" : daguerréotypes et portraits », *Les Frères Bisson photographes. De flèches en cimes, 1840-1870*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 67.

⁴⁸⁹ Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 166.

toujours à notre service qu'on appelle encore aujourd'hui une main, et qu'on estime encore assez pour ne pas lui préférer toutes les mécaniques depuis la pompe à feu de Chaillot jusqu'à la machine qui vomit douze ou quinze cents couvertures par jour, ou 25 000 aunes de tulle. N'a-t-on pas dit, quand la chambre noire apparut : Ah ! tous les dessins de nos pères ne sont que des imitations grossières et imparfaites de la nature, auprès de ce que nous pouvons faire aujourd'hui. N'avons-nous pas vu M. Gavard accroché à ses fils et à ses tubes de cuivre en faisant monter et descendre son insupportable petit cadre noir, nous dire au plus haut degré de son enthousiasme : le problème est résolu ! Dessiner sans savoir dessiner ! Paradoxe, sublime paradoxe qui désormais sera (comme la Charte), une vérité. Ce pauvre ingénieur ne croyait-il pas tenir dans ses mains tous les dessinateurs de l'Europe et leur imposer ses lois à l'aide de ses poulies de renvoi et de ses roulettes, fils, etc.⁴⁹⁰

Si l'un doit être l'esclave de l'autre, c'est bien plutôt la main face à l'esprit de l'artiste, que l'artiste face à la machine. La poésie contre l'uniformité, la main contre la machine, pour Viollet-le-Duc la pensée n'acceptera aucun dictateur mécanique pour lui dicter sa loi comme le réclamait le rédacteur de *L'Artiste*. La menace de la mécanisation des arts ne date pas du daguerréotype et on voit quel réflexe d'association cela provoque immédiatement. Stephen Pinson a très bien montré comment ce réflexe de réfutation des prétentions artistiques du daguerréotype a pu se focaliser sur la notion d'illusion réaliste associée à l'entreprise du Diorama⁴⁹¹. Mais si en effet Viollet-le-Duc, en se conformant à l'opinion générale de la critique d'art, refuse au Diorama toute prétention artistique, reléguant sa mécanique illusionniste au rang de pur spectacle, pour lui c'est la

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 166-167.

⁴⁹¹ Stephen C. Pinson, « Trompe l'œil : Photography's illusion Reconsidered », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, volume 1, issue 1, spring 2002, www.19thc.artworldwide.org.

constitution mécanique des deux inventions qui les réunit. Et ce n'est pas tant sur les prétentions illusionnistes du futur daguerréotype que se joue sa réfutation que sur la prétention d'être, comme le diagraphe à l'époque, une référence en terme d'exactitude comme une des constituante de l'art :

Au résultat, ceux qui ne savent pas dessiner dessinent-ils mieux, a-t-on fait des dessins depuis ce temps plus exacts que ceux d'Israël Silvestre⁴⁹², de Pannini⁴⁹³ ? Et encore, je ne parle que des dessins dont la qualité est *l'exactitude* ; je laisse même l'art, beaucoup au-dessus de tout cela. Les diorama de M. Daguerre faits pour produire l'illusion, heureuse machine pour faire arriver le spectateur le plus près possible de la nature, les diorama dis-je, ont-ils eu jamais le quart de la vogue d'un bon tableau à l'exposition, pourquoi ? Parce que le diorama sent la machine, et que l'homme, heureusement, a horreur de la machine⁴⁹⁴.

Diagraphes, diorama, futur daguerréotype..., la réaction de Viollet-le-Duc est symptomatique qui refuse de voir entre l'art et la mécanique une quelconque corrélation, et ce même dans la pratique du dessinateur documentaire⁴⁹⁵. Car que réfute finalement Viollet-le-

⁴⁹² Israël Silvestre, dessinateur et graveur à l'eau-forte né à Nancy en 1621, mort à Paris en 1691. Dessina et grava pour Louis XIV les *Maisons royales*, les *Fêtes* et les *Places* conquises sous son règne. Choisi comme maître de dessin de Monseigneur, dauphin de France, il entra à l'Académie royale en 1670.

⁴⁹³ Cavaliere Giovanni Paolo Pannini, peintre de paysage né à Plaisance en 1691 ou 1692, mort à Rome en 1765. Étudia d'abord l'architecture à Plaisance. En 1722 chargé par Innocent XIII des peintures pour l'entresol du Quirinal ; en 1732, il était nommé membre de l'Académie royale de Paris et professait à l'Académie de France à Rome. Il fut surtout un peintre de ruines, suivant l'exemple des classiques français du XVII^e siècle.

⁴⁹⁴ Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 167. C'est lui qui souligne.

⁴⁹⁵ Viollet-le-Duc, quelques années plus tard, reviendra bien entendu sur cette assertion dans son *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française* au chapitre « Restauration » : « La photographie, qui chaque jour prend un rôle plus sérieux dans les études scientifiques, semble être venue à point pour aider à ce grand travail de restauration des anciens édifices, dont l'Europe entière se préoccupe aujourd'hui. [...] La photographie présente cet avantage de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents qu'on peut sans cesse consulter, même lorsque les restaurations masquent des traces laissées par la ruine. La photographie a conduit naturellement les architectes à être plus scrupuleux encore dans leur respect pour les moindres débris d'une disposition ancienne, à se rendre mieux compte de la structure, et leur fournit un moyen permanent de justifier leurs opérations. Dans les restaurations, on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce qu'on n'avait pas

Duc ? Le fait qu'un jour l'invention de Daguerre puisse prendre la place dans le goût du public de l'artiste inspiré par le rêve et la poésie, que le public accepte que la mécanique devienne un modèle de création artistique. Le futur daguerréotype pour lui n'aura qu'une vogue sinon éphémère, à tout le moins, à l'image du Diorama, qui ne sera jamais à l'égal d'une véritable œuvre d'art :

Non, non nous n'aimons pas encore assez la mécanique et ses résultats soporifiques pour que M. Daguerre puisse percer dans notre belle France, encore trop pleine de rêve et de poésie, pour qu'elle veuille bien écouter les rêveries d'un chercheur de pierre philosophale qui l'ennuie déjà depuis longtemps. Toutes les chambres claires, noires, grises et de toutes les couleurs, toutes les *préparations blanches qui ne sont pas du papier*, comme le dit fort élégamment M. Bizet, tous les télégraphes de Montmartre, les lithochromies, les pantographies, cosmographies, diagraphies, myriographies, n'empêcheront pas que Marilhat, Girous [*sic*], Cogniet et tant d'autres feront toujours mieux le paysage que M. Daguerre... Et dû t-on prochainement inventer une *blaguo-graphie* générale, les Claude Lorrain seront toujours aussi brillants, les Poussin aussi grandioses, les Dominiquin aussi sévères, les Vernet aussi vrais et aussi fins, malgré M. Daguerre, quand il aurait fait une *préparation blanche qui n'est pas du papier* grande comme 6 fois le Champ de Mars et une chambre noire comme le dôme de Saint Pierre⁴⁹⁶.

3. La prédiction de Nerval

Cette attitude n'est pas atypique. Elle démontre, une fois de plus, à quel point la réception du daguerréotype est prédéterminée et comment la crainte de le voir s'imposer s'exprime en termes de

aperçu sur le moment lui-même. » E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e siècle au XVI^e siècle*, Paris, B. Bance, 1854-1868, tome VIII, pp. 33-34.

⁴⁹⁶ Eugène Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie, op. cit.*, p. 167.

négligence : comparé à l'art véritable, le daguerréotype n'aura aucun succès. La lettre de Viollet-le-Duc, qui a l'avantage de nous offrir une des premières réactions d'ordre privé à l'annonce de l'invention, trouve un écho exemplaire dans le bref commentaire que Gérard de Nerval insère dans les *Lettres aux belles femmes de Paris et de la province* en septembre 1839. Rédigée fictivement à Wiesbaden⁴⁹⁷, une lettre adressée à Madame Martin (du Nord), ironise sur ce que Eugène Briffault, le chroniqueur du *Temps*, appelle alors la *daguerréotypomanie*⁴⁹⁸ :

On nous dit que Paris (le Paris resté dans ses maisons et dans son ruisseau), que ce centre des arts et des belles manières partage en ce moment son admiration entre le daguerréotype et la ménagerie Van-Amburg⁴⁹⁹. Cela ne nous étonne pas de la part du Paris en question. Pour nous, qui préférons la nature de Cabat et de Decamps à la nature prise sur le fait de M. Daguerre, nous ne voyons dans cette invention qu'une sœur cadette du *physionotype*, dont on ne parle plus guère⁵⁰⁰.

Préférant la nature de l'art romantique de ses amis peintres plutôt que la nature mécanique de Daguerre – daguerréotype et Diorama confondus –, Nerval ne dit pas autre chose que Viollet-le-Duc. Plus encore, la filiation suggérée du daguerréotype avec le *physionotype* opère de la même manière ici que chez Viollet-le-Duc avec le *diagraphe* : n'y voyant qu'une nouvelle mode, un caprice

⁴⁹⁷ En septembre 1839, Nerval est encore à Paris. Il ne quittera la capitale pour l'Autriche qu'en octobre. D'autre part, les commentaires qu'il fait dans cette lettre sur l'Allemagne lui sont clairement inspirés par son voyage de 1838. À ce sujet, voir Michel Brix, *Nerval journaliste. Problématique. Méthodes d'attribution*, Namur, Presses universitaires de Namur, « Études nervaliennes et romantiques », VII, 1987, p. 213.

⁴⁹⁸ Eugène Briffault, « Courrier de la Ville – La daguerréotypomanie », *Le Temps*, 14 septembre 1839. Il est à remarquer que la célèbre gravure de Théodore Maurisset portant le même titre est postérieure, et insérée dans la revue *La Caricature* le 8 décembre suivant.

⁴⁹⁹ Célèbre ménagerie présentée au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

⁵⁰⁰ Gérard de Nerval, « Lettre VI. À Madame Martin (du Nord) à Ostende », datée du 15 septembre 1839, à Wiesbaden, *Lettres aux belles femmes de Paris et de la province*, Paris, cinquième et sixième séries, 21 et 28 septembre 1839, p. 36.

parisien, Nerval, sur le modèle du physionotype, prévoit lui aussi une courte carrière au daguerréotype. Il en amoindrit l'importance et l'influence jusqu'à ce que la portée symbolique du daguerréotype le pousse à expérimenter lui-même l'instrument quelques années plus tard⁵⁰¹.

Ces deux réactions – Viollet-le-Duc et Nerval –, chacune à un bout de la longue chaîne d'émergence publique du daguerréotype, donnent une première indication pour analyser le silence de la critique d'art en 1839 : associée à ces ersatz de la création que sont le Diorama, le diagraphes ou le physionotype, l'invention de Daguerre est d'emblée disqualifiée par une théorie de l'imitation que nous qualifierons de post-néo-classique et romantique, qui refuse de voir dans la copie servile le but de l'art et qui donne la primauté à l'expression de l'artiste dans l'interprétation de la nature. Une théorie de l'art qui a appris à refuser la mécanique prisée par le public comme un élément de perfection de l'art.

Cette réfutation se trouvera confortée par la divulgation d'août 1839. En effet, paradoxalement, ce silence de la critique d'art sera accentué précisément par la déception généralisée d'août qui revêt pour la critique d'art un goût de réconfort bien venu. Associé par défaut aux instruments d'aide au dessin d'un maniement aisé risquant de le rendre populaire, le daguerréotype sort du domaine de la concurrence en août 1839 lorsqu'Arago en révèle la complexité⁵⁰². Honni de « prime abord » pour son aspect mécanique, le

⁵⁰¹ À ce sujet, voir Paul-Louis Roubert, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, pp. 6-26.

⁵⁰² Cf. *supra* Chapitre I, II. C. 1. « L'art est-il l'exactitude ? ».

daguerréotype sera ensuite banni pour son manque d'esprit pratique. Ceux qui se voyaient déjà artistes facilement sont alors bien déçus. Jules Janin revient sur ses propres envolées lyriques du mois de janvier et décrit ainsi la déception de ceux qu'il appelle « les bons Athéniens de Paris » :

Ils s'imaginaient qu'ils allaient se servir du Daguérotype [*sic*] comme ils se servaient de la roue de Colas ou du Diagraphe de Gavard, ces admirables instruments ; vain espoir ! à la place d'un appareil très simple, d'un transport facile, peu coûteux, qu'il attendait, le public a rencontré une suite incroyable d'expériences, des détails infinis, des précautions minutieuses, toutes sortes d'obstacles, en un mot un long travail, qui gâtait singulièrement le facile plaisir qu'il se promettait. [...] Un artiste quelque peu habile se trouvant en présence de quelques-uns de ces heureux aspects qui saisissent l'âme fortement, aura bien plus vite fait de tirer son portefeuille, son crayon et son vélin, et d'esquisser le doux aspect, que de préparer la planche de cuivre. Je n'imagine pas que jamais l'idée de se servir du Daguérotype [*sic*] arrive à Decamps, à Cabat, à J. Dupré, à tous ces calmes amoureux de la nature qui s'en vont butinant à travers les bois et les campagnes ; quant au vulgaire, à ceux qui n'ont jamais tenu un crayon, qui comprennent la nature sans pouvoir la rendre, qui sont peintres en dedans de leur âme sans que nulle vapeur puisse faire sortir de leur âme le paysage qui l'obsède, ceux-là auront grand'peine, j'imagine, à utiliser le Daguérotype [*sic*]⁵⁰³.

Alors que consécutivement à la procédure de janvier, on pouvait craindre que l'invention de Daguerre ne soit illégitimement associée à l'art par son analogie avec les instruments d'aide au dessin accessibles à tous, la divulgation d'août fait s'éloigner les craintes et fait sortir le daguerréotype du domaine de l'art. Une fois

⁵⁰³ Jules Janin, « La Description du Daguérotype [*sic*] », *L'Artiste*, 2^e série — Tome 3, 17^e livraison, 25 août 1839, pp. 282-283.

de plus, le *Journal des Artistes* nous en donne un bon exemple. Se retranchant derrière l'article que *La Presse* consacre à la séance du 19 août⁵⁰⁴, et qu'elle réimprime, la revue le fait précéder du préambule suivant :

Comme nous l'avions annoncé, c'est lundi dernier que l'Académie des sciences, par l'organe de M. Arago, a rendu public le procédé de M. Daguerre ; [...] on attendait avec curiosité, avec une sorte de crainte et de joie le moment d'être initié à ce secret qui devait enrichir l'art et surtout la science d'une merveilleuse découverte. [...] Nous, qui en rendant toute justice possible aux belles inventions, ne voulons point nous faire illusion sur leurs résultats, nous sommes heureux d'annoncer que le daguerrotype [*sic*] n'est point, comme on pouvait le craindre, une ingénieuse mécanique seulement, c'est une magnifique invention qui ne peut servir, qui ne peut aider que les hommes ayant quelques notions de l'art, de la physique et de la chimie ; c'est un admirable auxiliaire au talent, et ce n'est point ce qu'on pourrait appeler vulgairement un guide-âne, c'est pourquoi nous disons actuellement : l'invention de M. Daguerre est admirable ! elle inscrit son nom sur les fastes de l'histoire artistique. Nous nous croyons obligés de faire ce préambule, pour convaincre les incrédules qui craignaient que le daguerrotype [*sic*] ne fût du nombre des inventions telles que celles du physionotype, du diagraphe, du pantagraphe et autres⁵⁰⁵.

Un public déçu et une critique d'art rassurée : la louange du *Journal des Artistes* semble être à la mesure du soulagement qu'implique la complexité du procédé. À tel point que la revue ne fait que reprendre une relation de la séance imprimée dans un organe de presse généraliste. Ainsi, conséquence directe de cet état de fait,

⁵⁰⁴ « Sciences et arts. Procédé de M. Daguerre », *La Presse*, 20 août 1839.

⁵⁰⁵ « Procédé du Daguerrotype [*sic*] », *Journal des Artistes*, XIII^e année, 2^e volume, n^o 8, 25 août 1839, pp. 113-114.

en 1839 la critique d'art s'abstient de produire une théorie du daguerréotype. Un silence qui inaugure une période durant laquelle le daguerréotype n'entre pas dans l'exercice de la critique, phénomène que l'on observe très bien si l'on se concentre sur les termes du débat contemporain, depuis la place de la critique d'art, jusqu'au goût du public, en passant par la théorie de l'imitation.

II. Situation de la critique

Statuer sur le silence de la critique d'art, c'est avant tout supputer quant à la légitimité de la critique d'art à parler du daguerréotype. C'est supposer l'événement tel que la sphère artistique ne pouvait pas rester insensible à une telle proposition. Précisément, c'est observer dans l'exercice de la critique d'art les éléments d'une réponse en creux à l'annonce du daguerréotype mais tout en restant extrêmement attentif au fait que le daguerréotype ne soit pas nommé. Cette attention suppose que, dans la masse de la littérature que représente la critique de Salon, il faille porter son attention sur l'absence même du daguerréotype. Car, pour qui lit ces textes en pensant à la procédure de 1839, il peut sembler qu'il est constamment question du daguerréotype. Or il est bien plus constamment question de l'imitation dans une interrogation sur les tenants et les aboutissants d'une théorie de l'art romantique. Une théorie de l'imitation qui se trouve au centre d'un débat entre le rôle et les buts de la critique d'art et le goût du public et son influence sur les productions de l'art contemporain.

Précisément, la théorie de l'imitation, qui a ses variantes, s'exprime au "quotidien" dans les colonnes des journaux à chaque nouvelle édition du Salon. Dans cet exercice, ne pas parler du daguerréotype, c'est avant tout nier toute prétention que la presse généraliste a pu lui accorder. Ainsi, pour évaluer la qualité de ce silence de la critique, il est intéressant d'observer à partir de 1839 la théorie de l'imitation telle qu'on la trouve exposée sous diverses formes dans les critiques de Salons contemporains, et de repérer

strictement justement là où la photographie reste absente d'un débat dans les non-dits duquel se trouvent les éléments d'une réponse qui s'exprimera plus tard. Une théorie de l'imitation qui disqualifie *a priori* l'idée de photographie et qui ne se constitue pas *contre* elle, mais *avec* laquelle elle sera bien obligée de composer lorsque le daguerréotype démentira sa difficulté et sa confidentialité. Car c'est le daguerréotype qui provoquera sa propre entrée dans le débat en démontrant qu'il est devenu une image publique, une image visible et prisée par ce même public qui se rend au Salon. Semblant ainsi commuer les articles de presse de 1839 en opinion publique.

A. État de l'école

Le discours critique des années 1830 est l'expression au quotidien d'une discussion inspirée par l'art et la littérature sur les tenants et les aboutissants de l'esthétique romantique. Instituée en opposition à la doctrine néo-classique, elle y trouve pourtant ses fondements dans le principe de l'imitation. Pour résumer, entre néo-classicisme et romantisme, l'opposition tient dans le choix du modèle comme support de l'imitation.

1. Néo-classique et romantique

En 1823, Quatremère de Quincy dans son ouvrage *De l'imitation* critique l'esthétique littéraire du nouveau romantisme, dont le principe est de « s'attacher aux images tirées des objets naturels, au lieu de celles qu'il peut puiser dans les sentiments moraux ». Pour Quincy, le romantisme fait fausse route dans ce sens qu'il « préfère le signalement des corps plutôt que les impressions de l'âme⁵⁰⁶ ». Le principe esthétique du néo-classicisme est un principe de sélection-combinaison qui voit dans la nature réelle, individuelle, un modèle imparfait dont il convient de s'inspirer avec parcimonie afin d'en retirer les principes d'une nature générale, ou idéale. Si le principe de l'art néo-classique est l'imitation de la nature, c'est l'imitation d'une nature générale débarrassée des accidents qui défigurent la nature individuelle. Ainsi le modèle de l'imitation néo-classique est le modèle d'une nature qui, pour rester dans le

⁵⁰⁶ Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, édition de 1823, Paris, AAM éditions, 1980, pp. 84-85.

vraisemblable, sélectionne dans l'unité réelle de figuration qu'est la réalité des éléments combinés ensuite entre eux afin d'en donner une image idéale recomposée.

L'éclatement de la hiérarchie des genres, la nécessaire accession de l'art à un public plus large ainsi que la naissance d'un réel marché pour l'art laissent le champ libre à une nouvelle conception de l'imitation dont le modèle ne sera plus la nature idéale mais la nature individuelle. L'enjeu en est la figuration du sentiment de l'artiste, son tempérament, la retranscription de ses impressions face à la nature. Le choix n'est plus tributaire de la recomposition d'une nature idéale, mais il est le reflet par l'imitation du sentiment de l'artiste face à la nature individuelle. L'imitation restant la base de l'art conçu par les romantiques, la divergence porte sur le modèle de cette imitation. Le risque de l'imitation romantique étant que l'artiste s'oublie en tant qu'imitateur, interprétant, et qu'il cède à la copie sans que la retranscription de la nature ne passe par le filtre de son esprit et la transformation imposée par son imagination. La représentation des aspects impropres à l'imitation dans la conception néo-classique étant l'indice le plus alarmant d'une perversion de la notion de choix artistique. Résumée ici à grand traits⁵⁰⁷, cette conception de l'art pose la question centrale du modèle propre à l'imitation.

⁵⁰⁷ Pour une discussion éclairante sur les notions d'imitation néo-classique et romantique, voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar, Éditions du Limon, 1990.

2. Le rôle de la critique

Le rôle de la critique d'art sous la Monarchie de Juillet face à ces tendances s'exposant annuellement au Salon sera avant tout pédagogique. Constituée en intermédiaire entre l'artiste et le public, la critique d'art tient une position ambiguë quant au sens de cette médiation. Car elle peut être à la fois expression de l'opinion publique et traductrice des ambitions de l'artiste.

Dans sa revue du Salon de 1842 parue dans la *Revue des deux mondes*, Louis Peisse renverse l'introduction classique du Salon sous la Monarchie de Juillet qui attaque généralement l'institution sur la fréquence des expositions ou sur, à l'envi, le laxisme ou la sévérité du jury, pour la retourner contre la critique elle-même et s'interroger sur les buts d'une discipline qui semble désabusée : « On est forcé de convenir qu'en général la critique, telle qu'elle se produit dans les journaux, n'est trop souvent qu'un écho plus ou moins intelligent du public. Elle rend compte de ses impressions plutôt qu'elle ne formule de véritables jugements. Ces impressions sont d'ordinaire justes, mais elles ne conduisent pas bien loin ni bien avant dans la connaissance de l'objet qui les cause⁵⁰⁸ ». Pour Peisse, cette voie générale de la critique d'art masque les quelques exceptions pouvant dénoter des attitudes plus marginales gouvernées par le seul besoin d'expliquer les œuvres d'art à l'aide de connaissances esthétiques et techniques appropriées. Ainsi, dans son expression la plus courante, la critique d'art souffre d'un déficit de reconnaissance de la part des artistes desquels elle a « peu de chances d'être entendue et surtout

⁵⁰⁸ Louis Peisse, « Le Salon de 1842 », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome XXX, p. 108.

écoutée⁵⁰⁹ ». Mais pour Peisse essentiellement, la critique d'art ne doit pas surévaluer son propre rôle et sa propre influence auprès des artistes car, malgré son manque d'envergure, il lui reste « une large et belle part d'influence » : « Elle éclaire peu sans doute, mais elle agite. C'est un moteur, sinon un flambeau. Elle est l'interprète des artistes auprès du public et l'interprète du public auprès des artistes, et entretient ainsi la vie de l'art lui-même. À tous ces titres, elle ne peut ni ne doit refuser son intervention⁵¹⁰. »

Une critique d'art agitatrice, moteur, flambeau, interprète, et pour nous aujourd'hui indicatrice de tendance, relais de l'opinion sur l'état de l'art. C'est en tant qu'indicateur à la sensibilité multiple que la critique d'art recouvre pour nous ce rôle de témoin privilégié.

3. La décadence

Ce rôle central de la critique entre public et artistes s'accompagne même pour certains d'un devoir : « La critique ne nous semble pas faite pour parler et s'exalter dans le vide et l'isolement, hors du public et sans appui ni sanction. C'est bien plutôt à elle, interprète conciliante et conseillère imparfaite, de mettre en communion l'art et la foule, de rapprocher les artistes et tout le monde⁵¹¹. » Un discours critique double, à la fois interprète et conseiller, et qui dans un souci pédagogique lie sans cesse l'éclairage des formes de l'art aux explications historiques. Ainsi le sentiment général de la critique d'art d'assister année après année au

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Pr. H. [Prosper Haussard], « Salon de 1847 », *Le National*, 8 avril 1847.

Salon à une décadence de l'art en marche. Charles Blanc, futur adversaire farouche d'un art photographique, statue sur cette décadence au Salon de 1839 : « Aujourd'hui le Salon, d'un bout à l'autre, nous offre le même spectacle que la société française. L'anarchie ! voilà le fait dominant dans les arts, comme partout. Au point où nous en sommes, il règne en toutes choses une incertitude qui déconcerte les plus fermes esprits. Au milieu de cet immense crépuscule qui enveloppe le monde moral, la peinture désorientée n'a pu que retourner en arrière, et ses enfants se sont dispersés dans les anciennes voies. De là l'absence complète de caractère et le défaut d'ensemble⁵¹². »

Léon Rosenthal a identifié ce défaut d'ensemble comme étant le syndrome d'un art entre romantisme et réalisme : la montée en puissance des individualités sans esprit d'école est l'une des critiques les plus récurrentes des salonniers, et pour Rosenthal la source du « malaise » des critiques de la Monarchie de Juillet⁵¹³. Pour ces derniers, c'est l'indice le plus probant d'une décadence de l'école qui, sans meneur, va sans direction : « On va au hasard et sans frein. [...] C'est un mélange inexprimable ; et le désordre le plus singulier, en l'absence de règles fixes et de limites acceptées, règne dans l'art. [...] Le plus grand mal à cette heure, c'est encore le défaut de tendance, l'incohérence des théories, l'incertitude causée par la confusion et les incessantes batailles des systèmes⁵¹⁴. » Ainsi cette absence de direction afflige non pas l'œil du critique, mais bien

⁵¹² Charles Blanc, « Salon de 1839 », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, tome I, n° 5, 15 mars 1839, p. 272.

⁵¹³ Cf. Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, Paris, Macula, 1987, notamment le chapitre IX, « Vers le réalisme », p. 345.

⁵¹⁴ Ulysse Ladet, « Salon de 1841 », *L'Artiste*, 1841, 2^e série, tome VII, 12^e livraison, p. 192.

sa pensée qui constate qu'« aucune direction ne règle les efforts et que tant de savoir-faire s'exerce pour ainsi dire en pure perte⁵¹⁵ ». Louis Peisse, en conclusion de son Salon de 1842, déplore lui aussi ce désordre, imputable à l'absence de grands modèles : « Ce qui manque surtout à l'art, à notre époque, c'est une direction, une tendance déterminée. Il s'agit beaucoup sans avancer, ce qui est le propre de toute anarchie. Pour le fixer et le régler, il ne suffit pas de l'endoctriner ; il lui faut avant tout de bons et grands exemples⁵¹⁶. »

Mais si l'œil du critique n'est pas choqué outre mesure c'est que, comme l'écrit Théophile Gautier en 1839, « si le mieux est rare, le bien est fort commun⁵¹⁷ » : tous les critiques s'accordent à le dire, la grande majorité des toiles des Salons sont bien peintes. Corrélât des plaintes sur l'absence de direction de l'école, les louanges de la critique sur le degré de perfection technique des pièces présentées au Salon ne font que mettre en évidence le mal véritable : « Toute la puissance que les procédés matériels de l'art peuvent donner pour créer des ouvrages d'une haute portée, nos peintres et nos sculpteurs la possèdent ; que leur manque-t-il donc pour produire des œuvres originales, des œuvres qui laissent un long et profond souvenir et dont la vue fascine, exalte et ennoblit votre âme ? l'inspiration⁵¹⁸. » Et, alors que le *Journal des Artistes* déplore en 1833 « qu'on s'attache beaucoup plus à satisfaire les yeux qu'à stimuler la pensée, qu'à émouvoir l'âme⁵¹⁹ », le bourgeois du *Siècle* constate en effet

⁵¹⁵ Un Bourgeois, « Salon de 1842 », *Le Siècle*, 27 mars 1842.

⁵¹⁶ Louis Peisse, « Salon de 1842 », *Revue des deux mondes*, *op. cit.*, p. 130.

⁵¹⁷ Théophile Gautier, « Salon de 1839 », *La Presse*, 21 mars 1839.

⁵¹⁸ S. C. [Saint Chéron ?], « Salon de 1833 », *L'Artiste*, 1^{re} série, tome v, 16^e livraison, p. 195.

⁵¹⁹ F. [Charles Farcy], « Exposition du Louvre (sixième article) », *Journal des Artistes*, VII^e année, 1^{er} volume, n^o 14, p. 246.

que « l'inspiration est remplacée [...] par les ressources du métier⁵²⁰ ». Tel est bien le symptôme de la décadence de l'art que déplore Charles Blanc en 1839 : « Les moyens sans le but sont tout aussi inutiles que le but sans les moyens. Nous avons l'exécution, il ne nous manque plus que la pensée. Notre peinture a un corps, il faut lui souffler une âme⁵²¹. » Une critique qui prend tout son sens lorsque Blanc aborde la peinture de paysage : « Ici le procédé acquiert plus d'importance ; la forme devient presque tout⁵²². » Le paysage, genre "inventé" par la peinture moderne, s'est en effet développé parallèlement au déclin de la doctrine néo-classique et a servi de marchepied à la promotion du modèle de la matière contre celui de l'idéal : « Aussi, le progrès du paysage s'est-il accompli parallèlement aux progrès de l'exécution, conséquence inévitable d'une réforme qui, en introduisant dans notre école une plus forte dose de panthéisme, tendait à confondre les beautés idéales avec les merveilles du procédé ; car du jour où l'on divinisait la matière, nos paysagistes devaient chercher le sentiment poétique dans la simple fidélité de l'imitation⁵²³. » Un art comme un corps sans âme, qui considère l'imitation comme un but et non comme un moyen, tels sont les *leitmotifs* de la critique d'art sous la Monarchie de Juillet alors qu'il semble que la valorisation du daguerréotype en 1839 fut une opération de promotion gouvernée par une bonne dose de panthéisme matérialiste qui n'eut de cesse de chanter les beautés de la nature reproduite par elle-même.

⁵²⁰ Un Bourgeois, « Salon de 1842 », *Le Siècle*, *op. cit.*

⁵²¹ Charles Blanc, « Salon de 1839 », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, *op. cit.*, p. 349.

⁵²² *Ibid.*, p. 349.

⁵²³ *Ibid.*, p. 468.

Le grand symptôme de la décadence de l'art est donc la confusion par l'artiste entre les moyens et les buts. Mais Théophile Gautier se refuse à imputer la décadence de l'art aux artistes eux-mêmes, et choisit d'introduire son Salon de 1841, non pas avec la « tirade plus ou moins élégiaque sur la décadence de l'art » d'usage, mais avec une tirade « sur la décadence du public⁵²⁴ ». Car si le public est le « juge souverain⁵²⁵ » tel que le qualifie Charles Blanc, toute la question est de savoir avec quels outils le public apprécie l'art contemporain. D'où la nécessité, pour la critique d'art, d'expliquer la théorie de l'imitation devant soutenir le travail artistique. C'est ici que la critique d'art revêt véritablement un rôle pédagogique, souvent confondu à l'époque avec une volonté dirigiste.

⁵²⁴ Théophile Gautier, « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 3^e série, t. XXVIII, 1841, p. 153.

⁵²⁵ Charles Blanc, « Salon de 1839 », *op. cit.*, p. 268.

B. La théorie de l'imitation

S'il existe une volonté dirigiste de la part de la critique d'art, elle est sans doute présente dans sa volonté d'instruire le public sur les bonnes conditions d'évaluation et d'appréciation de la mimésis. Comme les plaintes contre le jury, les digressions sur la fréquence des expositions ou l'absence récurrente des maîtres au Salon, l'explicitation de la théorie de l'imitation est un des grands thèmes exploité par le salonnier dans son exercice. Cette théorie, si elle a ses variantes suivant les auteurs, s'accorde pourtant en général sur le fond : l'imitation comme base du travail artistique n'est tolérée que dans la mesure où l'artiste en reste maître. Révéler ce qui est de l'ordre de la bonne imitation et ne pas inciter le public à céder à ses penchants naturels pour la copie, tel est le but de la critique.

1. L'interprétation

L'engouement comme la désaffection de la foule pour une œuvre sont souvent le prétexte pour le critique à exposer ses vues sur le but de l'art. Gustave Planche, l'adversaire du romantisme, nous en offre un bon exemple avec sa revue du Salon de 1837. Ce Salon dans lequel Paul Delaroche présentait *Stafford*⁵²⁶, *Charles I^{er} insulté par les soldats de Cromwell*⁵²⁷ et *Sainte Cécile*⁵²⁸, marque un certain fléchissement de la ferveur populaire pour le peintre de *Cromwell* et de *Jane Grey*. Même si pour Planche, en se détournant de la peinture de Delaroche la foule prouve sa versatilité, il n'en reste pas moins

⁵²⁶ *Stafford allant au supplice*, huile sur toile, 1836, collection particulière.

⁵²⁷ *Charles I^{er} insulté par les soldats de Cromwell*, 1836, musée du Louvre, Paris

⁵²⁸ *Sainte Cécile*, 1836, musée Fabre, Montpellier.

qu'elle démontre le caractère dérisoire de l'œuvre : « Aujourd'hui les hommes désintéressés qui n'ont pas à soutenir une opinion énoncée depuis longtemps, reconnaissent unanimement que M. Delaroche n'est qu'un habile tapissier, un ébéniste ingénieux, mais qu'en suivant la route où il s'est engagé, et désormais il n'en suivra pas d'autre, il ne rencontrera jamais la grande et belle peinture⁵²⁹. » Ce qui empêchera toujours Delaroche d'être un maître est que sa peinture ne fait pas partie du système de arts, car « [...] dans les [...] toiles nouvelles dont nous parlons, chaque figure, chaque pierre, chaque soulier, chaque morceau pris en lui-même est au-dessus de tout éloge⁵³⁰ » et, « dès qu'on est convenu d'appeler perfection la propreté des chairs et des vêtements, de la paille, des pierres et des meubles, il est nécessaire de proclamer M. Delaroche premier de tous les peintres passés et présents⁵³¹ ». Pourtant si ce système attire les éloges ce n'est pas comme peinture mais « comme lutte patiente avec la réalité, comme effort d'imitation⁵³² ». Et considérer que « l'imitation est le but suprême, le seul but de l'art⁵³³ » est un axiome absurde pour Planche. Car une telle conception institue la réalité comme modèle d'évaluation du travail de l'artiste : « Les figures du *Charles I^{er}*, exécutées, comme celles du *Stafford*, dans le système de l'imitation, laissent encore moins à désirer que les précédentes, si on les compare à la réalité⁵³⁴. » Or précisément, le travail de l'artiste n'est ni une « lutte patiente » ni un « effort » se donnant à comparer

⁵²⁹ Gustave Planche, *Salon de 1837*, in *Études sur l'École française (1831-1852) – Peinture et sculpture*, Paris, Michel Lévy, 1855, vol. II, p. 60.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 63.

avec la réalité, celle-là même qui en 1839 se trouve reproduite par le daguerréotype.

Pour Planche, le système même d'imitation n'est pas acceptable pour l'art contemporain, car il règne en maître sur l'école française depuis le début des années 1830. Depuis lors, deux doctrines de l'imitation s'affrontent. Mais quels que soient leurs modèles, chacune mène à une impasse : « La première voit dans le passé le programme entier des œuvres possibles ; la seconde ne tient aucun compte des œuvres accomplies, et voit dans l'imitation littérale de la nature, le but suprême de la peinture et de la statuaire. [...] La tradition enchaînée au passé et le réalisme attaché à la lettre au modèle nous semblent également éloignés de la véritable invention, c'est-à-dire du seul but que l'art peut légitimement se proposer⁵³⁵ ». Quel que soit le modèle proposé, l'imitation stricte passe à côté du but de l'art, « la loi suprême de l'invention », c'est-à-dire « de soumettre la tradition et la réalité à l'épreuve laborieuse d'une mutuelle interprétation⁵³⁶ ». Pour Planche, le véritable travail de l'artiste se trouve dans l'interprétation. Le critique veille ainsi à ce que le rapport entre l'artiste et son modèle ne s'inverse pas.

Théophile Gautier explique : si « pour certains esprits sages et tranquilles, l'art de peindre consiste dans la reproduction exacte de la nature [...] – le miroir est pour eux l'idéal du tableau⁵³⁷ », pour « d'autres génies plus inquiets, plus fantasques pour qui la nature est le point de départ et non le but⁵³⁸ », le « modèle les gêne ; ils aiment

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ Théophile Gautier, « Salon de 1839 », *La Presse*, 4 avril 1839.

⁵³⁸ *Ibid.*

mieux avoir les coudées franches⁵³⁹ » : « il faut qu'ils se soient assimilé un objet et qu'ils l'aient contemplé avec leur prisme pour le pouvoir peindre⁵⁴⁰ ». Partisans et adversaires du romantisme s'accordent sur ce point que le modèle ne doit pas être institué en autorité et doit être dépassé, interprété par la vision de l'artiste.

Le filtre de l'interprétation, c'est le « prisme » dont parle Gautier, la vision de l'artiste « qui ne doit pas vouloir représenter plus de choses que l'œil n'en aperçoit dans la nature⁵⁴¹ ». Ainsi, comme l'indique toujours Gautier, « la peinture ne doit pas rendre ce qui est, mais ce qui paraît être⁵⁴² ». Ce primat de l'interprétation disqualifie donc l'imitation littérale de la réalité, la copie. Tous les critiques s'accordent sur le fait que copier la réalité sans rien y ajouter confine à l'« esclavage⁵⁴³ » ; qu'entrer en rivalité avec la nature est une « lutte insensée », comme l'écrivait Gustave Planche en 1837, une « folie », une lutte « impie⁵⁴⁴ » avec Dieu pour Gautier en 1840.

2. L'expression

Ce que vise la critique, c'est la désignation d'une valeur ajoutée de la création artistique. Pour la critique, l'art se loge dans le dépassement de la copie : « Si les statuaires et les peintres de nos jours veulent obtenir une gloire durable, il faut qu'ils se pénètrent, profondément, d'une vérité qui semble aujourd'hui méconnue : le

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ Alex. D... ps, « Salon de 1839 – 3^e article », *Le National*, 29 mars 1839.

⁵⁴² Théophile Gautier, « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁴³ Edgar Quinet, « Du génie de l'art », *Revue des deux mondes*, 1839, tome XX, 15 octobre 1839, p. 139.

⁵⁴⁴ Théophile Gautier, « Salon de 1840 », *La Presse*, 25 mars 1840.

modèle humain le plus riche, le paysage le plus séduisant, ne peut être imité heureusement qu'à condition d'être interprété par l'intelligence du peintre ou du statuaire ; la reproduction littérale de la réalité ne pourra jamais enfanter que des ouvrages incomplets⁵⁴⁵. » Ainsi, pousser l'imitation jusqu'à la copie éloigne du but de l'art. Car l'art n'est pas ce qu'Eugène Pelletan, le critique de *La Presse*, appelle « une sensation retournée⁵⁴⁶ », mais bien une plus-value accordée à la nature par l'artiste, que la critique désigne cette plus-value par les termes d'expression ou d'idéal : « L'artiste est autre chose qu'un instrument passif, il a donc une faculté active, antérieure à la sensation des objets. Cette faculté n'est autre que l'idéal qui est la source et la fin suprême de l'art. Où l'idéal manque, l'art demeure incomplet⁵⁴⁷. » Et que cette intervention de l'artiste apparaisse sous les traits de l'expression ou de l'idéal, l'évidence est toujours identique : le vrai de l'art est toujours supérieur au vrai de la nature. Car, d'une part, inmanquablement, inexorablement, face au réel l'imitation sera inférieure au modèle : « [...] le réalisme, renfermé dans l'imitation scrupuleuse de la nature, demeure et demeurera toujours en dessous de son modèle⁵⁴⁸ ». Et, d'autre part, vouloir excéder cette copie, vouloir rivaliser avec la nature et Dieu est vain, mais également dangereux⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ Gustave Planche, *Salon de 1849*, in *Études sur l'École française*, op. cit., p. 187.

⁵⁴⁶ Eugène Pelletan, « Salon de 1841 », *La Presse*, 4 avril 1841.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ Gustave Planche, *Salon de 1837*, op. cit., p. 104.

⁵⁴⁹ L'incendie du Diorama en mars 1839 apparut à Nerval comme une vengeance divine, alors que Baudelaire vit dans l'invention du daguerréotype l'expression d'un Dieu vengeur. À ce sujet voir Éric Michaud, « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, pp. 44-59.

Le genre du paysage apparaît au fil de ces critiques comme le genre permettant de caractériser les deux tendances de l'art contemporain dans ce partage entre l'idéal et l'imitation, alors que l'on assiste à la disparition des grands genres : « En déplorant précédemment l'extinction des traditions héroïques et religieuses, ces mères nourrices de la peinture, nous nous sommes demandé ce qu'il restait à l'art ; nous pouvons répondre ici qu'il lui reste la nature. Si *les dieux s'en vont*, en effet, la nature reste, toujours belle, toujours jeune, éternel spectacle de beautés sans nombre pour les yeux, intarissable source d'impression pour l'âme. Ce n'est qu'un pis-aller, mais il est encore d'un grand prix. Il y a là encore une poésie, un idéal, un art possibles⁵⁵⁰. » Louis Peisse, comme de nombreux critiques, repère ici deux systèmes distincts et opposés, « caractérisés par la prédominance du point de vue *naturaliste*, ou du point de vue *idéal* ou *poétique*. L'[un] se tient aussi près que possible de la réalité, qu'[il] cherche à *imiter*, dans un sens strict, en la laissant responsable de l'effet produit ; l'autre la prend seulement pour base, et y ajoute des éléments empruntés à l'imagination dans l'intérêt d'une idée, d'une impression, d'une émotion quelconque⁵⁵¹ ». L'exécution comme système au service de l'imitation seule produit pour Prosper Haussard, critique du *Temps*, un art certes « méritoire », mais dans lequel la nature « ne nous dit rien⁵⁵² ». L'impasse, voire l'extinction de l'art, vers laquelle mène l'imitation servile de la nature, sera pour la critique formalisée par le

⁵⁵⁰ Louis Peisse, « Salon de 1841 », *Revue des deux mondes*, 1841, 4^e série, tome 26, p. 35.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Prosper Haussard, « Salon de 1841 », *Le Temps*, 9 avril 1841.

travail et le destin tragique d'un artiste comme Charles Delaberge⁵⁵³ (fig. 16).

Paysagiste scrupuleux, « mystique » pour Henri Focillon⁵⁵⁴, Delaberge apparaît très tôt aux yeux de la critique comme un fidèle disciple de la nature consciencieusement rendue. Au Salon de 1833, alors qu'il expose deux toiles, *Vue de Basse-Normandie* et *Intérieur, vue prise au mont Saint-Michel*, le critique anonyme de *L'Artiste* écrit : « Nous ne sympathisons pas complètement avec M. Delaberge dans sa manière de concevoir l'imitation de la nature. Nous croyons que cette traduction littérale qu'il poursuit avec persévérance enfanterait beaucoup plus de copistes que de peintres, si elle passait à la puissance du dogme et faisait école⁵⁵⁵. » La critique ne porte pas tant sur la technique qui permet au peintre d'arriver « à un ensemble d'effets des plus remarquables et des plus nouveaux⁵⁵⁶ », mais sur l'application de cette technique sur tous les plans du tableau : « [...] la couleur et la forme des matériaux depuis les tuiles jusqu'aux portes, les costumes, les physionomies des figures, les animaux domestiques, et les moindres détails de la végétation, tout est reproduit avec l'exactitude la plus microscopique et la plus intelligente dans cette peinture encyclopédique⁵⁵⁷. » C'est cette application sans distinction du travail de l'exactitude qui ruine l'art de ce peintre : « Son paysage semble un portrait de quelque manoir obscur de la Normandie, mais peint avec un sentiment de la forme et

⁵⁵³ Auguste Charles Delaberge (1807-1842) : élève de Jean Victor Bertin et de François Édouard Picot, il débuta au Salon de Paris en 1831 et fut ami avec Théodore Rousseau.

⁵⁵⁴ Henri Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, vol. 1, p. 338.

⁵⁵⁵ [Anon.], « Salon de 1833 – 8^e article », *L'Artiste*, tome V, 12^e livraison, p. 145.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 146.

de la couleur qui n'avait pas besoin de littéralité pour se faire apprécier. Cependant, son goût pour les détails l'a égaré dans la reproduction des arbres ; à force de minutie dans la touche, le branchage est devenu maigre et cassant⁵⁵⁸. »

Exposant de nouveau en 1841, Delaberge se voit une fois de plus critiqué pour sa conformation à la nature telle qu'elle est plutôt qu'à sa perception, ou son apparence : « *Le Paysage, effet du soir*, par M. Delaberge, est d'une couleur chaude ; cependant à force de chercher la vérité, cet artiste dépasse le but. Jamais les arbres et les buissons des derniers plans ne doivent paraître détaillés comme ceux des premiers⁵⁵⁹. » Ce manque de distinction dans l'application de certaines ressources techniques suivant les nécessités du genre et de la dimension de l'œuvre, ou en d'autres termes, le non-respect de la convention et l'absence d'application du sacrifice, associe Delaberge, comme le signale Louis Peisse, à l'école naturaliste : « La distinction des manières et des styles est aussi tranchée dans le paysage que dans les autres genres de peinture, mais il est beaucoup moins aisé de la déterminer. [...] Quelquefois cependant l'exagération d'un procédé peut fournir une indication ; par exemple, pour M. de Laberge [*sic*] qui affecte une précision tellement minutieuse qu'il nous permet de compter une à une les feuilles et les rameaux les plus déliés d'un arbre, dans son *Paysage* [...]»⁵⁶⁰. »

Un long passage du Salon de 1841 de Théophile Gautier doit figurer au spectateur les vaines inspirations de l'art de Delaberge :

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ [Anon.], *Journal des beaux-arts et de la littérature*, VIII^e année, 1^{er} volume, 14^e livraison, 25 avril 1841, p. 212.

⁵⁶⁰ Louis Peisse, « Salon de 1841 », *op. cit.*, p. 37.

Si M. Delaberge peint un arbre, il le rend feuille à feuille ; s'il met sur son premier plan un chardon ou une plante de bardane, il exprimera les piquants de l'un et le duvet de l'autre ; les plus imperceptibles rugosités de l'écorce, les pores des pierres, les nœuds de la paille, tout est détaillé avec une persistance patiente dont les chinois seuls ont été crus capables jusqu'ici. Il faut que M. Delaberge ait pour yeux des microscopes, et comme cette princesse des contes fantastiques, qu'il voie pousser l'herbe au soleil et germer le blé dans le sillon. Le paysage qu'il a exposé cette année est de la composition la plus simple. À gauche du spectateur s'élève une pauvre chaumière prosaïque dont le crépi écaillé laisse voir les briques et les pierres ; le pignon est terminé par un tuyau de terre rouge dont s'échappe une maigre spirale de fumée blonde ; un coup de soleil frappe tout ce côté et fait ressortir le travail de filigrane du toit de chaume, et les branches dévorées de lèpre d'un petit arbre mort ; au premier plan est un puisard entouré de brindilles de vigne avec sa corde mouillée et son seau cerclé de fer. Cette corde et ce seau ont dû coûter des mois d'étude au peintre : pas un fil de chanvre, pas une fibre du bois n'ont été oubliés. Un terrain défoncé, des ornières à moitié remplies d'eau, un arbre aux feuilles rendues séparément avec les nervures, les dentelures, les taches de rouille et les moindres détails de la végétation ; un petit lointain de terres plates entrecoupées de haies et de pauvres broussailles, une roue de charrette jetée dans un coin, voilà tout. Un paysan prêt à partir, et monté sur un cheval de couleur ambiguë et tout hérissé par la minutie de ses poils ; une femme, un enfant et un chien qui le regardent animent la composition. [...] Si M. Delaberge, voulait ne pas pousser ses tableaux au-delà de l'ébauche, quel admirable paysagiste il ferait dans cette manière sincère et fidèle des Cuyp, des Winants, et autres maîtres hollandais, scrupuleux *traducteurs* de la nature, patients adorateurs de la réalité⁵⁶¹.

Associé aux Hollandais, Delaberge se distingue pourtant dans cette minutie des maîtres nordiques par le caractère proprement

⁵⁶¹ Théophile Gautier, « Salon de 1841 », *op. cit.*, p. 268. Nous soulignons.

irréalisable de son projet qui l'éloigne de la traduction de la nature et que Gautier formule ainsi :

Nous ferons à M. Delaberge un raisonnement auquel il n'a peut-être pas pensé. Les paysages en général, et les siens en particulier, s'exécutent sur une échelle excessivement réduite. Un arbre qui a trente ou quarante pieds dans la nature est représenté sur une hauteur de cinq ou six pouces dans la toile. Quelque finesse de pinceau que l'on ait, il est mathématiquement impossible de réduire dans la même proportion les imperceptibles détails que M. Delaberge s'obstine à rendre. Pour arriver à cette exactitude, il faudrait représenter les objets de dimension naturelle ; autrement ils prennent une apparence hérissée, pointillée et minutieuse qu'ils n'ont pas dans la réalité où la masse prédomine [...]⁵⁶².

Ce qui prédomine chez les critiques, c'est le sentiment de l'inutilité de telles recherches, comme l'écrit Prosper Haussard : « M. Delaberge a fait dans sa *Ferme* un chef-d'œuvre de pointillé : que de talent et même d'art perdu⁵⁶³ ! » Ainsi le style de Delaberge devient le symbole du paysage naturaliste, « où l'exécution vaut mieux que l'idée, où le servilement supplée le sentiment, où le métier, la minutie, la convention desséchée rapetissent et faussent trop souvent la nature⁵⁶⁴ ». Une recherche qui paraît d'autant plus vaine que Delaberge, mort à 32 ans, semble s'être épuisé à vouloir réaliser, non seulement l'impossible, mais essentiellement l'inutile. Pour Théophile Thoré en 1844, c'est bien dans cette recherche vaine qu'il faut chercher les causes du décès de Delaberge :

⁵⁶² *Ibid.*, pp. 268-269.

⁵⁶³ Prosper Haussard, « Salon de 1841 », *op. cit.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

On connaît l'histoire de ce pauvre Delaberge, mort si jeune, à la poursuite d'un dessein irréalisable. [...] Par malheur, il se mit en tête que le paysagiste devait étudier et rendre consciencieusement le moindre détail de la nature. Son premier essai de ce système produisit un mouton et une vieille femme, scrupuleusement et petitement, patiemment et péniblement rapetassés sur une petite toile. Quoique le système fût absurde, le talent et la volonté de l'artiste excitèrent l'attention. Mais Delaberge n'était guère content de son œuvre, et il résolut d'entreprendre, avec une nouvelle ténacité, quelque copie exacte d'un morceau de paysage. [...] Beaucoup d'artistes en sont encore à la théorie de l'imitation de la nature. Mais ils n'ont pas, heureusement pour leur santé, la persévérance et l'inquiétude de M. Delaberge. La recherche de l'art dans ces fausses conditions ne tuera pas M. J. Coignet et les prétendus réalistes, qui ont, du moins, la modération de la médiocrité⁵⁶⁵.

Une recherche d'autant plus vaine qu'elle ignore essentiellement ce qui fait l'art du peintre. Mort, Delaberge devient un contre-exemple didactique qui doit prévenir des dangers d'une telle entreprise non seulement pour l'artiste, mais également pour l'art en général. En 1847, Gautier produira une dernière fois la dépouille du jeune prodige, métaphore anthropomorphique de la machine daguerrienne, mécanique sans vie menant à l'impasse :

Certes, si jamais homme a été bien doué pour la peinture, ce fut de Laberge. [...] Mais, égaré dans un système faux, quoique ayant toutes les apparences de la vérité, il ferma son microcosme et peignit d'après le modèle extérieur et non d'après le modèle intérieur ; il repoussa l'intuition, la déduction, le souvenir, et n'admit que l'imitation immédiate. D'artiste il se fit miroir. Chose étrange ! malgré ce scrupule inouï, cette fidélité prodigieuse, ses paysages absolument vrais ne le paraissaient pas plus que ceux de Jules Dupré, de Cabat, de

⁵⁶⁵ Théophile Thoré, « Salon de 1844 », in *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, avec une préface de W. Burger*, Paris, Librairie internationale, 1868, pp. 74-75.

Flers, où l'effet remplace la réalité, car ces artistes à la vérité relative joignent leur intelligence et leur sentiment, et ce qui manque dans l'exactitude du détail est largement compensé par la sincérité de l'ensemble. L'imitation seule de la nature, comme l'a prouvé l'exemple de ce pauvre de Laberge, perdu dans cette voie qui pourtant semble ne pas offrir de péril, ne doit donc pas être le but de l'artiste⁵⁶⁶.

Le système de l'imitation érigé en principe de l'art mène tout droit à sa mort prématurée, un danger que Gustave Planche, dix ans auparavant avait déjà défini : « L'art ainsi compris n'est qu'une perpétuelle identification, c'est-à-dire un perpétuel suicide⁵⁶⁷. »

3. La vérité

Le cas de Delaberge pose le problème de la distinction entre vérité de l'art et vérité de la nature. La vérité de l'art n'est pas celle de la nature. C'est ce que la critique d'art, dans son rôle de pédagogue auprès du public, tente d'expliquer. L'introduction du volume que Gabriel Laviron consacre au Salon de 1841 est symptomatique. Supporter du romantisme et anti-académique, Laviron voit dans la nature, ou dans la réalité, le seul modèle de l'artiste : « L'art et la poésie sont essentiellement objectifs ; ils n'ont rien de commun avec les rêveries et les rêveurs. Là où cesse la réalité, cesse en même temps l'art, cesse en même temps la poésie. Aussi, le beau, qui est le moyen de l'un et de l'autre, ne saurait être ailleurs que dans la réalité⁵⁶⁸. » Si Laviron développe une critique anti-académique, elle l'est plus sur les sujets imposés par la

⁵⁶⁶ Théophile Gautier, « Du beau dans l'art », *Revue des deux mondes*, 1847, tome 19, p. 898.

⁵⁶⁷ Gustave Planche, *Salon de 1837*, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁶⁸ Gabriel Laviron, *Salon de 1841*, Paris, Levavasseur, 1841, p. 3.

hiérarchie des genres que sur l'utilisation et l'interprétation du modèle naturel. Ainsi son explication de la théorie néo-platonicienne de l'art : « Le beau, c'est le vrai, mais le vrai essentiel, le vrai de l'art, et non pas cette vérité de hasard commune et triviale que l'on rencontre à chaque pas dans la nature : [...] la vérité de l'art, bien différente de la vérité de la nature, qui peut être hideuse et repoussante, tandis que la vérité de l'art est toujours parfaitement belle⁵⁶⁹. » Le principe de sélection-combinaison néo-classique s'applique donc en premier lieu dans l'élimination des éléments qui dans la nature sont impropres à l'art : « Copier un objet tel que le présente la nature, ce n'est pas produire une œuvre d'art ; l'art en effet ne commence que là où l'intelligence manifeste son action par le discernement entre les vérités de hasard et les vérités essentielles⁵⁷⁰. » Et comme le rappelle le rédacteur anonyme du Salon de 1842 pour la *Revue de Paris* : « Pour la peinture comme pour la poésie, il n'y a point de système qui vaille une bonne figure ou une belle strophe. Il faut reconnaître et prêcher la beauté, l'âme par qui la beauté rayonne, l'idée sous le style, la grandeur dans la simplicité ; c'est là le système de la nature, le meilleur sans contredit. Soyez poètes avant d'être peintres, étudiez la nature par l'âme et par les yeux, étudiez la vérité humaine en vous rappelant que toutes vérités ne sont pas bonnes à dire ou à peindre⁵⁷¹. » Ainsi, pour la critique d'art, et à l'image du daguerreotypohobe de 1839⁵⁷², le fait de peindre des aspects impropres à l'imitation de la nature

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁷¹ [Anon.], « Salon de 1842 », *Revue de Paris*, 4^e série, t. IV, 1842, p. 122.

⁵⁷² Voir *supra* chapitre I, II.C.2. La trivialité du daguerréotype.

entendue dans le sens de l'interprétation, devient l'indice d'une copie trop scrupuleuse de la réalité. Le laid devient l'indice le plus sûr de la disparition de l'art au profit du métier.

Depuis la prise de position de Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* (1826), l'équivalence du laid et du beau comme sujet pour l'art, littéraire ou pictural, est une des grandes questions qui agitent la critique d'art. Pour Delécluze, cette contamination de l'art français par le laid et le bizarre est comparable au *pica*, cette maladie qui touche principalement les femmes et qui « pervertit leurs instincts naturels et leur donne les goûts les plus étranges, comme de manger du plâtre, du charbon, de la chaux et une foule de substances analogues⁵⁷³ ». Pour le critique, « ces appétits dépravés qui indiquent un trouble général dans la santé de ceux qui les éprouvent, sont pour le corps une maladie de la même nature que celle qui attaque l'âme et l'esprit, quand l'intelligence humaine, attirée par le laid et le bizarre, a perdu le goût naturel du beau et du simple⁵⁷⁴ ». Désignant *Cromwell* comme l'origine d'une semblable forme de *pica* affectant l'art français, Delécluze fait de l'emploi de la laideur en art, à savoir « la bizarrerie, l'extravagance, le désordre, la mesquinerie⁵⁷⁵ », la cause de l'appauvrissement de la qualité générale de l'école française : « Parmi les différentes causes qui ont fait augmenter d'une manière exorbitante le nombre des peintres et des statuaires depuis quinze ou seize ans, on peut considérer l'introduction du *laid* comme l'une des plus actives. La peinture du laid n'appelle pas la perfection, au contraire ; tandis que le sentiment du beau, assez rare

⁵⁷³ Delécluze, « Salon de 1839. – Quatrième article », *Journal des Débats*, 21 mars 1839.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

chez les hommes, l'est bien moins cependant encore que la faculté de la rendre sensible aux autres en l'imprimant à ses paroles, sur la toile ou sur le marbre⁵⁷⁶. » Pour Delécluze, augmentation du nombre d'artistes et appauvrissement du niveau général de l'art sont deux symptômes équivalents d'un même mal : la perte d'un modèle élevé et le choix du traitement de la laideur qui ne demande aucune qualité artistique pour être reproduite mènent l'école française à exposer essentiellement ses ressources techniques aux cours des – trop – nombreuses expositions d'art contemporain.

En janvier 1839, *La Revue parisienne* statue sur ce qu'elle appelle « L'école du laid au dernier Salon⁵⁷⁷ », celui de 1838, et donne fictivement la parole aux défenseurs d'un « romantisme bâtard⁵⁷⁸ » :

Ces prétendus défauts que l'on me reproche, [...] je les regarde comme les plus beaux fleurons de ma réputation à venir ; ce sont autant de beautés de détails qui doivent naturellement échapper aux yeux peu clairvoyants d'un profane vulgaire ! Eh quoi ! la peinture n'est-elle pas un art d'imitation ? Mes modèles sont pris dans la nature ; ils ne sont pas beaux me direz-vous : qu'importe, s'ils sont rendus avec vérité ! La nature ne produit pas seulement que des perfections ; le disgracieux et l'horrible sont aussi de son domaine. Il ne faut pas disputer des goûts, et d'ailleurs, rien de plus facile que de s'entendre et de s'arranger de l'aimable ; à vous la nature en toilette, la nature avec toute sa coquetterie ! à moi la nature en négligé, la nature avec toutes ses infirmités ! Libre à chacun de suivre la bannière qui lui convient, n'est-ce pas ? Eh bien ! la nôtre porte depuis longtemps pour devise : « Rien

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ [Anon.], « L'École du laid au dernier Salon », *La Revue parisienne*, 1839, janvier, p. 13.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

n'est beau que le *laid*, le *laid* seul est aimable », et nous y tenons plus que jamais !... DIXI !⁵⁷⁹

Ce à quoi l'auteur anonyme répond : « Vous voilà bien, messieurs les novateurs ! LA NATURE !! c'est votre grand cheval de bataille à tous. Vous semblez nous porter défi de vous suivre dans la lice où vous caracolez avec tant de grâce et d'aisance. Vous vous croyez inattaquables sur ce terrain de votre choix⁵⁸⁰. » Faire une confiance aveugle et exclusive à la nature conduit à en reproduire les aspects impropres à l'imitation en ignorant par la même occasion non seulement les règles de bienséance, mais également les conventions qui régissent le genre : « Nous poursuivrons sans relâche de notre réprobation rigoureuse tous ces malencontreux imitateurs, tous ceux enfin qui, dédaignant à la fois la correction du dessin et la finesse du coloris, ne s'attachent qu'à rendre le mot pour mot, pauvrement littéral, de la scène qu'ils copient, comme si l'élégance et la pureté pouvaient nuire au mérite et à l'exactitude d'une bonne traduction⁵⁸¹. »

Mais, si cette question de l'imitation littérale du modèle confinant à la laideur semble si préoccupante pour la critique, c'est qu'elle est au centre de la relation qui s'établit entre l'artiste et le public qui encombre les salles des expositions. Y a-t-il un style d'imitation qui plaît au public, et jusqu'où un artiste est-il prêt à aller pour obtenir un succès au Salon ? Car, plus encore que la critique, c'est le public qui fait et défait les réputations au Salon. Ainsi, son

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*

goût en matière d'art est une des autres grandes préoccupations de la critique.

C. Le goût du public

Tout aussi difficile que la question de la définition de la bonne imitation est celle de la définition du public du Salon et de son réel pouvoir. Sous la Monarchie de Juillet, la figure du public est très souvent traitée dans sa relation avec le goût qu'il semble imposer. Comme les remarques de Charles Blanc et de Théophile Gautier le laissaient présager, c'est le goût du public qu'il faut tenir pour responsable de la prétendue décadence de l'école française. Un public fustigé à longueur de critique d'une manière telle que son jugement même finit par devenir le moyen de définir un style d'imitation.

1. Un « brevet de nullité »

Théophile Gautier, qui refusait en introduction de son Salon de 1841, de désigner les artistes pour responsables de la décadence de l'école, s'en prenait au public accusé d'ingratitude face à tant de qualités artistiques méprisées. L'anathème de la critique est lancé contre cette entité "molle", informe qu'est le public du salon et qui s'apparente plus à une foule hétéroclite, hétérogène et multiple dont les amalgames en face des toiles désignent les engouements. Pour Gautier, la surproduction artistique visible au Salon ne doit rien laisser présager des qualités de spectateur du public auquel elle se présente :

Les salons de ces dernières années ont été généralement très remarquables, et il serait impossible, en quelque pays que ce soit, de réunir périodiquement un si grand nombre de sculptures et de peintures

remarquables sous tant de rapports, car il ne peut entrer dans la pensée de personne d'exiger d'une pays et d'une époque deux mille chefs-d'œuvre tous les ans. — Ce qu'il y a de singulier, c'est que le public n'encourage en aucune manière les efforts des artistes. On croirait, à voir l'innombrable quantité de jeunes gens qui se font peintres et sculpteurs, que les Français sont des amateurs véhéments, qu'ils font une grande consommation de tableaux et de statues, ou tout au moins qu'ils les apprécient et les jugent avec un goût supérieur. Point du tout. Le public n'a d'admiration que pour les choses petitement faites ; les casseroles de Drolling et les portraits de Dubuffe, voilà ce qui le touche au cœur ! Et l'on peut dire que son enthousiasme est en quelque sorte un brevet de nullité ; l'on doit savoir d'autant plus de gré aux peintres actuels du progrès et du mouvement qui se sont opérés dans notre école, qu'ils l'ont accompli malgré tout, en luttant contre l'indifférence générale et sans aucun secours extérieur. Excepté le gouvernement, personne ne fait travailler les artistes⁵⁸².

Ce public, ingrat mais surtout inculte et vulgaire, accusé de tous les maux par la critique, ne porterait son attention que sur de médiocres réalisations. Par son enthousiasme au Salon pour les portraits « figés dans la convention des élégances mondaines⁵⁸³ » de Claude-Marie Dubuffe⁵⁸⁴, ou par son attention portée à l'*Intérieur d'une cuisine* de Martin Drolling⁵⁸⁵ (fig. 17), petite toile à la facture lisse d'une scène d'intimité domestique visible au Louvre, la foule signale son manque de goût. Il en va ainsi pour l'une des grandes sensations du Salon de 1841, à savoir les trois toiles exposées par le peintre suisse Joseph Hornung : *Plus heureux qu'un roi*, *Portrait de Mme la comtesse S...* et *Portrait d'un octogénaire*. L'enthousiasme

⁵⁸² Théophile Gautier, « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁸³ Henri Focillon, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁸⁴ Claude-Marie Dubuffe (1790-1864) exposait six portraits au Salon de 1841.

⁵⁸⁵ *Intérieur d'une cuisine*, huile sur toile, 65 x 80 cm, 1815, musée du Louvre, Paris.

de la foule pour Hornung est donc une preuve, suivant la propre logique de Gautier, de la nullité du peintre suisse :

Terminons cette revue des portraits par l'*Octogénaire* de M. Hornung, qui est la vraie et fidèle portraiture d'une racine de buis. Il est impossible de pousser plus loin la minutie niaise, le détail extravagant ; ce n'est plus de la peinture, c'est de la *dermatologie*, une étude du tissu cellulaire poussée jusqu'aux recherches microscopiques : M. Hornung paraît regarder la nature à la loupe, tant il prend soin d'indiquer les pores, les plis, les rides, les gaufrures, les fibrilles, les verrues et autres minimes détails de la peau humaine. Ignace Denner, le peintre des vieilles femmes, n'a fait que de la peinture lâchée à côté de cela ; Quintin Metzus, Holbein, n'ont laissé que des ébauches. Certainement l'on peut accepter dans l'art cette manière de l'excessif rendu ; mais les maîtres secs et minutieux ont de merveilleuses qualités de dessin, de finesse et de vérité, qui manquent totalement à M. Hornung. – Les Savoyards, portés au livret sous le titre assez singulier de *Plus heureux qu'un roi !* dépassent les limites de l'ignoble et du laid sans avoir la force de vie et de couleurs qui rendent excusables ces sortes de peintures chez les Flamands et les Espagnols. Nos critiques n'empêcheront pas le public de s'arrêter en foule devant ces deux monstres barbouillés de suie qui boivent du vin violet dans des verres crasseux et rognent, au fond d'un plat de terre égueulé, un os dont un dogue de Montfaucon ne voudrait pas : voilà, après la peinture de M. Dubuffe, celle qui plaît le plus au public. Venez nous dire ensuite *vox populi, vox dei*. Le trivial récuré et verni suscite inmanquablement l'admiration de la foule, et le mot d'Horace est toujours juste en fait d'art⁵⁸⁶.

Au salon de 1839, Charles Blanc, qui constatait la décadence de l'école française, reconnaissait également la légitimité indiscutable du jugement public, et sans aller jusqu'à mettre ces deux symptômes de la décadence du XIX^e siècle directement en relation, il désignait

⁵⁸⁶ Théophile Gautier, « Salon de 1841 », *Revue de Paris, op. cit.*, p 171.

pourtant comme responsable « l'état d'une société qui n'a plus ni croyances, ni but, ni direction, qui ne voit s'agiter à sa surface que de petits évènements et de petits hommes, qui assiste à un spectacle misérable, usé, bête à périr d'ennui⁵⁸⁷ ». Or ce que Charles Blanc reproche à la société qu'il rend responsable de la décadence de l'art est précisément ce qui est reproché en général par la critique d'art au goût de la foule : un goût qui abandonne les mythes et le grand modèle de l'histoire, un goût pour la surface, le petit, le mesquin, le rabâché, et les sujets bêtes et sans intérêt. Entre un Gautier accusant le public de décadence et Blanc jouant sur la justification du jugement public, il y a la crainte bien visible que le goût du public ne s'impose aux artistes qui destinent leurs œuvres au Salon. Immanquablement pour la critique, chercher à plaire au public mène à l'échec : « Tout sujet devient bon et fertile quand il procède chez l'auteur d'un sentiment fort et profond ; mais si vous ne faites choix d'une scène que pour préoccuper l'esprit et les yeux du spectateur, si vous le forcez à devenir archéologue et à juger de la vérité du costume, au lieu de l'émouvoir, vous risquez de produire une œuvre froide⁵⁸⁸. » Une assertion qui devient prophétique lorsqu'on songe au succès de Jean-Léon Gérôme exactement vingt ans plus tard. Pour l'heure, tenter de flatter le goût du public présente donc un double risque : d'une part passer à côté d'un ouvrage d'art et d'autre part décevoir le public. Car qu'aime réellement le public ? Est-il possible de déterminer précisément ce goût si décrié ? Et flatter le public, est-ce immanquablement ne plus faire d'art ?

⁵⁸⁷ Charles Blanc, « Salon de 1839 », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, *op. cit.*, p. 346.

⁵⁸⁸ Delécluze, « Salon de 1839 », *Journal des Débats*, 16 mars 1839, p. 2.

2. Un « succès de banalité »

À partir de 1839, la Société libre des beaux-arts demande annuellement à l'un de ses membres de faire un rapport sur l'exposition des beaux-arts afin de dresser un état sommaire de l'école et du débat critique qu'il suscite. M. Jacquemart, qui rédige et présente l'*Opinion* de la Société pour l'année 1841, conclut ainsi :

Pour qui travaillent les peintres, les sculpteurs ? Pour les masses. Quels sont les temps et les pays où les arts sont arrivés à leur apogée de gloire ? Ceux où les peuples éclairés ont été aptes à juger sainement les objets offerts à leur admiration. Si les manipulations propres aux arts se popularisent, tant mieux ; ceux-là même qui s'amuse du crayon et de la palette sentiront la différence que existe entre leurs productions et les créations des maîtres. Bien grande est la distance qui sépare la copie minutieusement fidèle d'un type donné, et la chaleureuse inspiration que celui-ci fournira au véritable artiste : l'une est la lecture timide de l'enfant, l'autre, l'improvisation entraînant de l'orateur⁵⁸⁹.

Pour que la masse puisse comprendre l'art qui lui est montré au Salon, il faut avant tout l'éduquer, que l'art devienne une branche de l'éducation pour que le public fasse la différence entre l'enfance de l'art, la copie, et l'art en lui-même, l'expression de l'artiste. Chaque fois qu'il est question du public, la question de la différence entre art et copie revient comme un corollaire indispensable : un public de bonne qualité est un public éduqué ; un public éduqué est un public qui ferait la différence entre l'art et le métier, entre l'expression et la copie, entre le sensible et le tour de force technique.

⁵⁸⁹ Jacquemart, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts sur le Salon de 1841 », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. X, 1841, p. 35.

Cependant, le comportement du public au Salon ne fait bien souvent que démontrer l'inverse. On en trouve la description suivante dans le compte-rendu du Salon de 1841 par Gabriel Laviron :

On va au Salon comme à Longchamp, comme au théâtre, comme à une course au clocher, comme à un concert ; comme on va dans tous les lieux où le public afflue, où se porte la foule, pour être vu d'abord, et puis pour voir un peu et pour entendre, parce qu'il y a des choses qu'il n'est pas permis d'ignorer. [...] On admire à l'Opéra les tours de force des chanteurs, le clinquant de la musique, le tapage de l'orchestre, les difficultés d'exécution ; de l'art véritable, on n'en tient pas compte, et l'on demeure parfaitement insensible aux passages les plus gonflés d'émotion. On applaudit au Salon les tours de force encore, et le clinquant et le tapage de la couleur, la peinture minutieuse, luisante, chatoyante comme de l'agate, et la sculpture ratissée et polie comme des billes de billard.

Aussi les ouvrages sérieux ont peu de chances de succès parmi nous. Notre public n'est pas assez initié à l'intelligence de la beauté plastique pour être sensible aux qualités éminentes d'une œuvre d'art ; c'est peu de chose pour lui que l'élévation du style, la pureté de la forme, la richesse de l'exécution ; c'est peu de chose même que la poésie la plus touchante, et l'on peut être assuré de produire plus d'effet au Salon avec un sujet horriblement mélodramatique ou grotesquement trivial, qu'avec l'œuvre la plus distinguée, la plus élégante, la plus sublime, la plus poétique. Ces gens-là ont une admiration qui vous fait mal⁵⁹⁰.

... une admiration qui fait mal à la critique. L'opinion générale de la critique est que les engouements de la foule font du tort à l'art lui-même. Car, à l'image de Gabriel Laviron, l'objectif d'une partie de la critique est de démontrer que le public n'aime pas l'art, ou plus

⁵⁹⁰ Gabriel Laviron, *Salon de 1841*, op. cit., pp. 36-37.

exactement que ce que le public apprécie au Salon n'est pas de l'art, et par voie de conséquence, que l'engouement du public est un gage de non-art : « Ôtez l'art, et le sens de la nature échappe, et la beauté se voile : nous tous, sans distinction de mérite et d'esprit pour autre chose, nous serions des aveugles pour la nature si l'artiste ne nous touchait les yeux de sa baguette. Il y a des yeux qui résistent, il est vrai, mais ce ne sont pas les yeux de tout le monde. Convenons aussi que le plus grand nombre a non seulement la vue faible et peu exercée par les maîtres, mais faussée et gâtée par des artistes d'un ordre inférieur, et que le plus grand nombre, conséquemment, préfère, avec une parfaite bonne foi, l'imitation froide et correcte à l'interprétation élevée de la nature, la beauté de convention à la beauté vraie, le métier à l'art, le *trompe-l'œil* à l'idéal, et a des yeux pour ne point voir⁵⁹¹. » Par exemple, le fait même qu'un peintre comme Hornung plaise à tous est un gage du fait que son style se donne pour autre chose que ce qu'il est en réalité : « Les *Petits Savoyards* [*Plus heureux qu'un roi !*] de M. Hornung font les délices des bourgeois, des enfants et des bonnes, par leur saleté et leurs guenilles, si consciencieusement rendues. Il y a là une grande dépense, ou plutôt un grand abus de talent dans ce genre de peinture. Le talent consiste dans la vérité des expressions, dans la correction du dessin ; l'abus est dans la sécheresse et la dureté, dans l'incroyable quantité de détails que l'artiste prodigue à chaque partie de son tableau : tout a l'air d'y être vu à l'aide du microscope au gaz, tout a l'air d'être en métal. C'est se donner bien de la peine pour un

⁵⁹¹ Prosper Haussard, « Salon de 1841 », *Le Temps*, *op. cit.*

sujet qui n'est ni beau ni ragoûtant⁵⁹². » Comme Gautier fustigeant le goût de la foule pour les intérieurs de Martin Drolling qui utilise ses talents pour rendre consciencieusement tous les détails des immondices en jonchant les sols, le trivial et la saleté des sujets admirés par la foule sont souvent mis à l'index.

Mais surtout, c'est ce que la foule admire dans la manière de peindre qui est pointé. Et sur l'origine de ce mal, le critique anonyme de *L'Artiste* qui s'exprime sur le Salon de 1842, a un avis très précis. Pour ce dernier, on assiste quotidiennement au Salon à un divorce entre l'artiste et le public, divorce dont le critique essaye de définir comme suit la quadrature du cercle, vicieux : « Ainsi vous avez d'un côté quelques milliers d'artistes plus ou moins habiles, qui comprennent leur art, le cultivent avec intelligence et quelques centaines d'amateurs plus ou moins éclairés, et, de l'autre, le reste de la population : antagonisme fatal qui discrédite les artistes en même temps qu'il nuit à leurs intérêts matériels ; fatal surtout, parce qu'il repousse le public du sanctuaire de l'art, et ajourne indéfiniment l'amélioration de son goût et la rectification de son jugement⁵⁹³. » Le plus difficile pour l'artiste sera de se faire comprendre par un public dont les références en matière d'art sont différentes, et dont les critères de jugement de ce qu'est l'art ne reposent pas sur les mêmes fondements : « En effet, le public et les artistes reçoivent une éducation très différente, d'où il résulte habituellement des opinions contraires et des goûts diamétralement opposés : en sorte que toutes les qualités que peut représenter une peinture, toutes les méditations

⁵⁹² [Anon.], « Salon de 1841 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 8^e année, I^{er} volume, 1841, n^o 13, 18 avril, p. 201.

⁵⁹³ [Anon.], « Salon de 1842 », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, p. 178.

de l'artiste, toute son habileté d'exécution, sont comme non venues du moment où elles ne se présentent pas escortées de certaines conditions que le public s'est habitué à regarder comme constituant essentiellement une bonne peinture ; tandis que l'œuvre la plus médiocre, sous le rapport de l'art, deviendra un chef-d'œuvre du moment où elle présentera une ou plusieurs de ces conditions⁵⁹⁴. » Une de ces conditions est bien évidemment l'imitation que le public confond avec la copie et qui lui fait admirer tous ces ouvrages qui « ne sont en réalité que des ouvrages d'adresse et de patience⁵⁹⁵ », tout comme l'est la pratique du daguerréotype. Pourtant le public n'est pas seul responsable de cet état de fait, l'histoire de l'art l'est tout autant, ou plus exactement la diffusion de l'histoire de l'art et de la philosophie de l'art mal expliquée :

[...] les beaux esprits qui ont exercé leur talent à écrire sur les beaux-arts ont publié tant de sottises sur ce sujet, qu'il était bien pardonnable à des gens qui ne peuvent en faire leur étude spéciale de se laisser entraîner à quelque erreur.

Depuis les ridicules histoires de Pline sur les raisins et les figes peints que les oiseaux venaient becqueter, les prenant pour des figes et des raisins véritables, la plupart des livres où il est question de peinture sont remplis de contes plus ou moins vraisemblables, inventés et contés avec une bonne foi très naïve, si elle n'est pas contestable. Et comment voulez-vous après cela qu'un homme à qui ses occupations journalières ne permettent pas de demander à ses études des opinions personnelles sur le sujet, ne demeure pas convaincu que l'art de produire des *trompe-l'œil* est le but exclusif de la peinture, quand il aura lu dans ce même Pline, et de tous ceux qui l'ont reproduit, imité, amplifié, des

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

anecdotes d'où il résulte que telle était l'opinion des plus grands artistes de l'antiquité grecque. [...]

Après cela il n'y a rien à dire, et du moment où Apelles, le peintre d'Alexandre le Grand, ne trouve rien de mieux à faire pour prouver la supériorité de son génie que d'imiter quelque morceau d'étoffe, il est évident que le plus grand mérite d'une peinture consiste dans la servilité de l'imitation. D'où il suit que les Loges du Vatican et d'Assomption de Venise sont peu de choses à côté des *Petits Savoyards* du Salon dernier ; par conséquent Titien et Raphaël sont de bien petits garçons à côté de M. Hornung⁵⁹⁶.

Comme nous l'avons vu, l'explicitation de la théorie de l'imitation par la critique d'art avait pour but de donner au public les outils appropriés pour l'évaluation de l'art. Mais cet empressement à expliquer la théorie de l'art masque difficilement la crainte profonde de voir les engouements de la foule se fonder sur des références qui lui seraient propres. Or ces références sont extrêmement difficiles à définir, et seuls les traits communs de ses engouements passagers peuvent donner une indication à la critique. On peut incriminer la diffusion non pédagogique de la théorie de l'art, le règne de l'esprit bourgeois ou l'indifférence d'un public blasé, reste que pour la critique ce qui excite la foule démontre assez que ses références de jugement n'ont généralement rien de commun avec l'art à proprement parler. Rechercher les causes de ce divorce est une activité primordiale de la critique : « Par exemple, le talent de Rousseau, ce mélancolique amoureux de la nature, de la lumière, du ciel et des arbres, n'est guère compris de la foule, parce que la foule, occupée d'autres soins, n'est plus initiée à la vie de la nature. On ne

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 179.

voit plus dans le paysage qu'une certaine carcasse immobile, qu'on appelle bien improprement la réalité. Le public préfère à Rousseau M. Calame, qui ne met dans sa peinture ni air, ni soleil, c'est-à-dire ni étendue, ni couleur ni l'animation de l'existence. Le premier venu pourrait en faire autant, sinon mieux, après quelques années de pratique. Il n'y a pas besoin d'être poète et artiste pour cela ; c'est une industrie qui n'exige que de la patience et une adresse vulgaire.⁵⁹⁷ » Ainsi se diffuse l'idée qu'un succès public, une toile déclenchant les applaudissements de la foule ne serait pas le signal au Salon d'un quelconque talent artistique, bien au contraire. Théophile Thoré s'en convainc au milieu des années 1840 : « Les œuvres dignes d'enthousiasme sont si rares, même à ce beau Salon de 1845 ! Après Decamps et Delacroix, après les charmants portraits de Diaz et les fins caprices de Meissonier, il y a encore beaucoup d'hommes habiles et de tableaux intéressants ; mais de tableaux qui vous émeuvent, qui vous impressionnent vivement, qui surexcitent votre sentiment poétique, combien en compte-t-on ? Le succès des tableaux que la foule admire est un succès de banalité et non point un témoignage d'art⁵⁹⁸. »

3. Le pouvoir du public

Au milieu de l'énorme masse des pièces produites pour le Salon chaque année, la critique doit donner l'échelle de proportions entre les pièces des maîtres et l'énorme majorité de la production

⁵⁹⁷ Théophile Thoré, « Salon de 1842 », *La Revue indépendante*, 3^e année, 1842, p. 525.

⁵⁹⁸ *Id.*, « Salon de 1845 », in *Salon de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, Librairie internationale, 1868, pp. 133-134.

anonyme. Comme il semble y avoir deux registres d'œuvres, il semble y avoir deux registres de succès, un populaire et un critique, tout comme il semble qu'il n'y ait pas qu'un seul public comme le suggère Théophile Thoré.

Le véritable enjeu du Salon est qu'il est constitué comme un espace non seulement d'images à voir, mais aussi et surtout d'images à vendre⁵⁹⁹ : c'est là que le public, au-delà de la critique, impose son pouvoir, que ce public soit l'État qui commande et choisit d'acheter afin de décorer les édifices publics, ou la foule des anonymes qui lorsqu'ils en ont les moyens peuvent acquérir la toile de leur choix et ont ainsi le pouvoir de rémunérer un artiste parmi l'énorme masse de ceux qui souhaitent faire carrière. D'où, bien souvent cette porosité entre le salon et le bazar ou l'exposition commerciale dans le discours critique. Gustave Planche concluait son Salon de 1847 dans la *Revue des deux mondes* par ces mots : « Le goût des grands ouvrages, le goût du grand style, s'affaiblit de plus en plus. Sauf quelques rares exceptions, le salon est plutôt un bazar qu'une lutte ardente entre des talents sincères, dévoués sans réserve à l'étude, à l'intelligence, à l'expression de la beauté. [...] Le Louvre n'est plus qu'une succursale de Susse et de Giroux⁶⁰⁰. » Susse et Giroux qui, en plus d'être une des plus célèbres galeries de vente d'estampes, fut également le premier éditeur du manuel de Daguerre.

⁵⁹⁹ À ce sujet voir Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, notamment le chapitre I, « Pictures to See and Pictures to Sell », pp. 9-36. Voir également Harrison C. White et Cynthia A. White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, et notamment le chapitre II, « La machine à plein régime », pp. 37-86.

⁶⁰⁰ Gustave Planche, « Le Salon de 1847 », *Revue des deux mondes*, n.s., tome XVIII, 1847, p. 366.

Louis Peisse, prédécesseur de Gustave Planche à la *Revue des deux mondes*, analysait ainsi la situation dans sa revue du Salon de 1841 :

Mais pour acheter ces produits de l'art il faut les connaître et les voir ; pour activer la production même, il faut stimuler l'émulation des artistes et leur présenter l'attrait des applaudissements, de la gloire ou du bruit, qui y ressemble tant ; de là l'institution des expositions publiques, des salons. Les salons ne sont donc pas un usage arbitraire et fortuit d'un temps et d'une nation, mais des résultats nécessaires du rôle de l'art dans la société. Les salons sont des musées temporaires destinés à approvisionner les musées permanents, et les musées permanents sont des magasins d'objets d'art rassemblés de tous côtés, sans autre but que de les préserver de la destruction, et où quelques esprits cultivés vont faire des études d'esthétique et d'archéologie. Les salons ressemblent un peu aussi, économiquement parlant, à des bazars ou à des foires. Ils sont surtout une scène où l'art vient donner preuve d'existence et se faire voir. Le salon enfin est la chose et le mot le plus fort de ce temps-ci, la *publicité*⁶⁰¹.

Jürgen Habermas dans sa thèse sur *L'Espace public* soutient que l'opinion publique naît très exactement dans ces espaces dans lesquels la culture rencontre le concept de la publicité ; et que dans cette histoire, le Salon des beaux-arts est un événement pilote pour la constitution du public comme instance critique autonome et de poids : « L'art, dégagé de ses fonctions de représentation sociale, devint l'objet d'un choix libre et l'affaire d'un goût qui évoluait. Le "goût" d'après lequel désormais l'art s'oriente, s'exprime à travers le jugement de profanes sans compétences particulières, car, au sein du public, chacun est en droit de revendiquer une certaine compétence.

⁶⁰¹ Louis Peisse, « Salon de 1841 », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome XXVI, p. 10.

La lutte la plus dure pour faire droit au jugement du profane et pour faire admettre le public comme une instance critique a eu lieu là où jusqu'alors un cercle de connaisseurs avaient rendu la compétence spécialisée solidaire d'un privilège social : à savoir dans le domaine de la peinture qui n'avait jamais été que destinée aux collectionneurs avertis de la noblesse, jusqu'au moment où les artistes se virent eux aussi contraints de travailler pour un marché⁶⁰². » Ainsi, par le salon, l'art prend place dans l'espace public et l'événement lui-même devient une scène de validation populaire de l'art, pour le meilleur et pour le pire. Car enfin si le salon, année après année, dessine le goût général, reste à savoir qui de l'artiste ou du public donne l'impulsion, la critique, dans cette relation toujours tripartite, ayant au mieux un rôle d'observateur, d'analyste ou de révélateur mais encore rarement d'influence⁶⁰³. Et contrairement à un Théophile Gautier se refusant de mettre en relation décadence du public et décadence de l'art, la majorité de la critique pense que les « brevets de nullité » et les « succès de banalité » accordés par la foule ont une influence manifeste sur le goût général s'exposant au Salon :

Il se trouve qu'on a popularisé ou mieux vulgarisé la peinture et même la sculpture, en sorte que le génie de la plupart des artistes se trouve dominé par un public peu éclairé. On travaille pour ce public, on se conforme à ses goûts, afin de lui plaire, et il arrive là, comme au boulevard ou même ailleurs, où les auteurs se prêtent aux mauvais

⁶⁰² Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993, pp. 50-51.

⁶⁰³ Sur l'évolution de la situation de la critique d'art au XIX^e siècle, voir notamment Dario Gambonni, « The relative autonomy of art criticism », *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1994, pp. 182-194, plus précisément « Power and competence », p. 188. Une première version de cet article a été publiée dans *Romantisme*, vol. 21, n° 71, 1991, pp. 9-18, sous le titre « Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^e siècle ».

penchants et même au mauvais goût de leurs spectateurs, au lieu de les attirer, à force de talent, à ce qui est bon et bien. Au lieu de donner l'impulsion, les artistes la reçoivent : au lieu de diriger, ils sont entraînés et, souvent, hors des voies de la vérité et de la raison. [...] L'artiste étudie jusqu'aux caprices les plus bizarres de cette foule qui se rue aux expositions ; il s'y inspire et s'y modèle ; on conçoit de combien de tristes aberrations cette manière de procéder doit être la source⁶⁰⁴.

Louis Peisse trouve une même origine aux extravagances qui s'exposent sous le régime de la publicité, extravagances qu'il faut distinguer des explorations formelles de l'avant-garde picturale : « Il faut absolument au salon attirer les yeux distraits de la foule, et leur faire violence. C'est là la préoccupation première de la plupart des peintres qui sacrifient tout à ce but. Or ce but n'est pas le meilleur ; il engendre l'habitude de pratiques paresseuses, factices, superficielles, il pousse à la recherche des singularités, des effets imprévus, des exagérations systématiques, des extrêmes dans tous les genres. La popularité fait ici, comme ailleurs, bien des victimes⁶⁰⁵. » La première victime de ce constat de la part de la critique sera la méfiance voire le mépris avec lesquels elle considérera le goût du public dès qu'il se manifestera. Même si l'on reconnaît plusieurs publics – Delécluze fera la distinction entre l'amateur d'art et la foule indifférente –, la critique pense que le goût imposé par la foule à l'artiste est, au même titre que l'imitation littérale de la nature, un modèle que l'artiste véritable ne saurait suivre aveuglément car il l'éloigne de l'art. Ce que la foule goûte n'est pas de l'art ; qu'elle impose son goût aux artistes qui cherchent à lui plaire, ils

⁶⁰⁴ A., « Salon de 1843 », *Gazette de France*, 16 mars 1843.

⁶⁰⁵ Louis Peisse, « Salon de 1841 », *op. cit.*, p. 11.

s'éloigneront irrémédiablement de l'art. Et s'il est question de divorce, c'est un divorce constaté par la critique entre l'art et le public, et peut-être plus encore un divorce entre la critique elle-même et un public dont elle ne cherche pas à justifier les choix et dont les goûts apparaissent comme autant de contre-modèles artistiques.

III. Quel modèle photographique pour la critique d'art

C'est au centre de ces préoccupations critiques préexistantes qu'il faut envisager l'intervention du modèle photographique sous la forme du daguerréotype dans la critique d'art. C'est dans ce contexte critique de discussions sur l'état de l'école, la théorie de l'imitation et le goût du public que l'on trouvera les causes de l'irruption du daguerréotype dans le discours. Car enfin, il semble qu'il faille déterminer une modification des conditions d'appréhension du fait photographique, une modification qui déclenche dans la critique une prise de conscience des enjeux que représente le modèle photographique. Exclu du territoire de l'art par la généalogie de la mécanique et non confronté à la théorie de l'imitation parce que considéré comme sans avenir, le daguerréotype fait l'objet d'un silence presque général de la part de la critique d'art qui l'évince du débat. Cette absence de débat semble d'autant plus évidente que personne en 1839 ne réclame scandaleusement un quelconque statut d'art pour la photographie. Ainsi, par défaut et logiquement, la question, non pas du statut artistique du daguerréotype, mais simplement de son intervention dans le débat semblait devoir ne pas évoluer et rester à l'état de curiosité. Pour qu'un débat ait lieu, il faudra avant tout qu'il y ait une modification sensible de l'équilibre régissant les rapports entre l'artiste, le public et la critique. Une modification de l'équilibre provoquée par la photographie et qui seule peut expliquer son intervention dans le débat critique.

A. Le postulat de l'équilibre

La critique reconnaît donc au public un pouvoir relatif sur les formes produites par l'art contemporain. Apparaissant tantôt comme victime, tantôt comme bourreau, tantôt influent, tantôt indifférent, le public est celui dont il faut soit courtiser, soit ignorer le goût. Le rôle véritable du public repose pourtant sur un jugement de valeur échafaudé sur son pouvoir supposé, en rapport avec la relation tripartite qui le relie à l'artiste et à la critique. Cette relation repose sur un postulat sur lequel se forment la plupart des discussions sur le salon.

1. Le postulat

Ce postulat critique considère que l'artiste et son public, foule et critique confondus, ont les mêmes références, les mêmes indices d'évaluation de l'art. Rappelons-nous les espoirs de ce critique de *L'Artiste* qui voulait voir dans le diagramme Gavard l'annonce d'un dictateur formel, prélude à une mutuelle entente⁶⁰⁶. Cette idée qu'en matière d'art il existerait un langage commun à tous est bien évidemment sans arrêt discutée suivant les engouements du public ou les travaux des artistes : que l'un des membres de cette relation triangulaire vienne à parler un langage différent et l'équilibre est rompu. Ce peut être l'artiste qui choisit une forme ou un sujet impropres, mais ce peut être également, et surtout, un public se choisissant des références différentes afin de juger de l'art. Un

⁶⁰⁶ Cf. *supra*, chapitre II. I.A.2. L'arbitre de la forme.

critique anonyme traitant du Salon de 1833 dans la revue *L'Artiste* donnait cette définition de la relation idéale, équilibrée qui nous servira de formulation type :

Pour comprendre, pour aimer le tableau vrai, puissant, énergique, il faut des yeux exercés à voir la nature, un esprit qui compare les impressions qu'il en a reçues aux créations des peintres, qui reporte dans l'observation de la nature les souvenirs des maîtres, et se forme ainsi à juger de la valeur de l'imitation⁶⁰⁷.

La compréhension d'un ouvrage d'art, activité physique et intellectuelle, fait agir d'une part l'œil du spectateur qui doit reconnaître le modèle, et d'autre part sa sensibilité qui doit confronter ses propres sensations face à ce modèle d'origine naturelle au souvenir qu'en ont laissé les maîtres de l'art et la retranscription de l'émotion du peintre dans son ouvrage. Comme nous l'avons déjà noté, dans le jugement de l'imitation la critique se refuse à considérer la nature comme seul élément de référence, mais ici c'est bien la propre sensibilité du spectateur qui doit lui servir de point de comparaison : c'est elle qui doit lui servir d'élément de référence pour juger si l'artiste a correctement rendu cet extrait de nature face à l'imitation de laquelle le spectateur doit retrouver sa propre sensation. Ainsi, du moment que le sujet reste identifiable, vraisemblable, peu importe les choix formels de l'artiste si le choix et le traitement du sujet lui sont inspirés par sa sensibilité et non par le désir de séduire.

C'est une telle situation idyllique que Théophile Thoré décrit, même s'il en déplore justement la disparition, en 1842 : « Dans les

⁶⁰⁷ [Anon.], « Salon de 1833 », *L'Artiste*, 1^{re} série, tome v, n° 9, p. 105.

beaux temps de l'art, [...] l'impression sentie par l'artiste, éclairée par les écrivains, se communique à tout le monde ; et de cette fécondation mutuelle résultent des œuvres fortes et durables. On a beaucoup discuté sur le fond et la forme. Autre chose est la poésie, autre chose la forme de la poésie, quoi qu'elles soient inséparables dans le résultat. [...] Ce qui constitue l'artiste en tant que créateur, c'est la forme originale, personnelle, dont il enveloppe une idée commune⁶⁰⁸. » Et Thoré poursuit cette théorie à propos des paysagistes : « Encore faut-il, pour le paysagiste, que le public éprouve une disposition analogue à la sienne, afin que la création, empreinte de sa propre originalité, soit universellement compréhensible⁶⁰⁹. » La « disposition analogue » dont parle Thoré est cette même idée d'un accord sur les références envisagées quant à l'évaluation de l'art. Pourtant, bien souvent comme nous l'avons déjà évoqué, artistes et publics semblent avoir des références différentes. Ces différences sont visibles dans la désaffection du public pour une certaine forme d'art que la critique considère comme véritable, dans son incompréhension, son ingratitude que fustigeait Gautier ; d'un autre côté, les engouements de la foule désignent pour la critique les modèles qu'elle se choisit. Les goûts du public ainsi que ses modèles de référence se déduisent par défaut à partir de l'art qu'il choisit d'admirer. Ce que va apporter la photographie dans ce débat sur le goût du public c'est une preuve tangible, pour la critique, d'une modification de ses références picturales. Cela provoquera en retour l'irruption, non programmée, du daguerréotype

⁶⁰⁸ Théophile Thoré, « Salon de 1842 », *La Revue indépendante*, op. cit., p. 526.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

dans le débat esthétique au salon. Hormis cette modification d'environnement, le daguerréotype et la photographie au début des années 1840 avaient peu de chance de devoir intervenir dans le débat esthétique.

2. L'invisible visibilité du daguerréotype

L'énorme masse des écrits engendrés par l'annonce de l'invention du daguerréotype est à peu près circonscrite à l'année 1839. À partir du mois d'octobre de la même année, le daguerréotype disparaît rapidement de l'actualité. Au tohu-bohu de 1839 succède un silence presque total de la part de la presse généraliste. La presse artistique, après avoir repris majoritairement des articles émanant de la presse généraliste relatant la découverte, se fait l'écho de loin en loin des quelques améliorations apportées à l'invention de Daguerre, mais dans l'ensemble, les mentions restent très rares⁶¹⁰. Pourtant à mesure que le daguerréotype disparaît de l'actualité, les images elles-mêmes apparaissent dans l'espace public au milieu des appareils et matériels vendus chez les opticiens⁶¹¹. Et à mesure que ces images fortifient leur ancrage dans la société, elles semblent perdre de leur caractère exceptionnel pour se diluer dans le quotidien. Ce phénomène a parfois été relevé par l'histoire de la photographie. Joël Snyder, dans une étude sur les conditions de visibilité de la photographie scientifique, notait : « Pour des raisons encore difficiles à comprendre, c'est avec beaucoup de discrétion, et

⁶¹⁰ Voir *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 20 septembre 1840 ; *Journal des artistes*, 10 janvier 1841, 14 novembre 1841 ; *L'Artiste*, 7 février 1841, 18 avril 1841.

⁶¹¹ Pour un témoignage sur les toutes premières images que les Parisiens ont pu contempler, voir Beaumont Newhall, « A Chronicle of the Birth of Photography », *Harvard Library Bulletin*, volume VII, n° 2, printemps 1953, pp. 208-220.

presque en silence, que les photographies entrèrent dans la vie quotidienne en Europe et aux États-Unis entre le début des années 1840 et les années 1880. Elles avaient beau être très répandues, produites en masse, vendues et achetées sous forme de portraits, de cartes stéréoscopiques, de cartes de visites, etc., les romans, les poèmes, la littérature populaire et les revues d'intérêt général n'abordaient guère le sujet à l'époque. [...] Ce silence est en partie dû à la banalité même de la photographie, à son omniprésence ainsi qu'à sa vulgarité et à sa prétendue superficialité⁶¹². » Plus récemment, Philippe Ortel, dans son étude sur les rapports entre photographie et littérature au XIX^e siècle, insistait : « [...] envahissant progressivement tous les lieux, depuis les devantures des magasins jusqu'au portefeuille des particuliers, en passant par les murs des maisons et les albums de salons destinés aux visiteurs, la photographie se fond dans le décor, perdant insensiblement son statut de signe pour rejoindre l'univers muet des choses. Il y a enfin une invisibilité sociale de la photographie, tenant à son absence de reconnaissance esthétique : aucune institution prestigieuse ne la mettant vraiment en valeur, elle vit une existence historique spectrale, en dépit de son omniprésence dans la vie quotidienne. [...] Ainsi, après l'événement que constitua sa naissance, la photographie a rapidement rejoint les objets utiles mais modestes, voire indignes, dont on ose à peine parler parce qu'ils sont longtemps restés hors cadre⁶¹³. »

⁶¹² Joël Snyder, « Visualisation et visibilité. Marey et la méthode graphique », *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, pp. 76-77.

⁶¹³ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 8.

Les histoires de la photographie confirment, sans l'analyser, ce phénomène de dilution de la photographie dans l'espace social : à un chapitre généralement consacré à l'enthousiasme de l'année 1839 succède un chapitre sur les améliorations techniques apportées à l'invention entre 1839 et 1842, puis un chapitre sur la diffusion progressive du daguerréotype par la pratique du portrait et de divers usages minoritaires dans les années 1840. Trois temps pour trois sphères différentes : une sphère publique, une sphère de spécialistes puis une sphère populaire⁶¹⁴. Cette histoire de la photographie confirme, en tout état de cause, une modification de la situation à partir de 1842. À partir de cette date, non seulement le prix des équipements de daguerréotype commence à baisser de manière significative, mais surtout, tirant parti des améliorations techniques réduisant les temps de pose, les studios de portrait affirment insidieusement leur implantation dans le secteur. Et ce sont les revues d'art comme *L'Artiste* qui se font le relais des recherches et qui diffusent les noms des photographes qui permettent à la photographie d'engager véritablement les rêves de 1839 :

Reportons-nous par la pensée au moment où la remarquable découverte de MM. Daguerre et Niépce mit en émoi la curiosité publique. On se souvient que la presse épuisa les formules de l'admiration pour des résultats si nouveaux et si inattendus. Dans cette première ardeur, on ne songea pas un instant à s'arrêter sur ce qu'ils pouvaient avoir d'incomplet ; [...] La réalité a remplacé le rêve mais au prix de bien des recherches, tantôt avortées, tantôt incomplètes, les unes satisfaisantes, sous quelques rapports, d'autres enfin qui ont dépassé

⁶¹⁴ Voir par exemple le chapitre que Timm Starl consacre au daguerréotype, « Un nouveau monde d'images. Usage et diffusion du daguerréotype », *Nouvelle Histoire de la photographie*, *op. cit.*, pp. 33-50.

l'attente des esprits les plus audacieux. [...] Un Français, notons-le bien, M. Claudet, cessionnaire en Angleterre d'une partie d'un brevet qu'y avait été pris par M. Daguerre, parvint, au moyen du chlorure d'iode, à augmenter prodigieusement la sensibilité de la couche impressionnable. Confident de cette découverte, M. Lerebours s'empressa de la rendre publique par la voie de l'Académie des sciences ; et, dès lors, on put sérieusement songer à reproduire, avec son expression du moment, un visage humain. Le travail lui-même, le fini des détails, l'harmonie de l'ensemble, la beauté des tons, ne laissent rien à désirer dans ces nouvelles images. Ce sont en tout point des chefs-d'œuvre d'une inimitable perfection, d'une incroyable vérité. Pour que ces portraits aient un aspect d'œuvre d'art, il suffit de choisir une pose harmonieuse, de donner une expression juste à la physionomie, de porter des vêtements de couleur, qui se prêtent le mieux à la reproduction instantanée et se fassent le mieux valoir les uns par les autres ; et, enfin, de se placer à une certaine distance pour atténuer quelques effets de perspective. – De la même manière on obtient des groupes charmants, des scènes à plusieurs personnages, des vues où l'on retrouve la vie, le mouvement, la lumière, toutes les beautés de la nature. Partis du même point de départ que M. Claudet, MM. Gaudin et Lerebours l'ont aujourd'hui dépassé par un nouveau perfectionnement. [...] M. Gaudin obtient des épreuves *instantanées*, c'est-à-dire des groupes de personnages en *action*, des vues du Pont-Neuf avec des voitures et des piétons en marche ; des portrait d'un délicieux aspect, où l'on ne retrouve plus la roideur, la sécheresse des premiers portraits au daguerréotype⁶¹⁵.

À Paris, les studios de Susse frères, passage des Panoramas, Lerebours au Pont-Neuf, Bissons frères à Saint-Germain-l'Auxerrois, Sabatier-Blot, au Palais-Royal, tous ouverts au cours de l'année 1841 confirment par leur pratique quotidienne que cette

⁶¹⁵ M. Fillieux, « Des nouveaux procédés de la photographie », *L'Artiste*, 2^e série, tome VIII, 16^e livraison, pp. 244-245. Voir également les articles du *Lithographe*, 3^e année, 1842, 1^{re} livraison, p. 31 : « Nouvelles diverses », et du *Journal des artistes*, 1841, XV^e année, vol. 1, n^o 2, 10 janvier, p. 32 : « Nouvelles diverses », et vol. 2, n^o 20, 14 novembre, p. 305 : « Appréciations de quelques perfectionnements apportés au Daguerréotype ».

technique n'est pas l'apanage de Daguerre mais qu'elle est accessible aux peintres en miniatures, commerçants en articles de Paris, chimistes ou apprentis architectes. À partir de 1842, les images elles-mêmes démontrent que, contrairement à ce qu'on pouvait croire, le daguerréotype ne fut pas une mode passagère, un engouement sans lendemain, mais que bien au contraire il est en bonne voie pour s'implanter durablement⁶¹⁶. C'est à partir de 1842 que l'on commence à voir surgir les premiers portraits de personnages publics, comme Balzac ou Dumas ; c'est aussi en 1842 que Gérard de Nerval décide de redorer son image en embarquant pour l'Orient un matériel de daguerréotypie⁶¹⁷. Il semble en effet que l'on assiste en 1842 à une seconde naissance de la photographie, une naissance "pratique" et non plus théorique : trois ans après sa divulgation, le daguerréotype est capable techniquement d'entreprendre les souhaits de diffusion entrevus alors.

3. De la légitimité de la critique d'art en matière de photographie

Ainsi, si la révolution photographique semble invisible à nos yeux aujourd'hui⁶¹⁸, c'est-à-dire que ses manifestations semblent passer inaperçues lorsqu'on s'attache à observer les signes "secondaires" de visibilité, c'est que rapidement la photographie ne

⁶¹⁶ Pour une étude détaillée de la naissance de l'industrie du portrait au daguerréotype voir Quentin Bajac, « "Une branche d'industrie assez importante". L'économie du daguerréotype à Paris, 1839-1850 », in *Le daguerréotype français, op. cit.*, pp. 41-54.

⁶¹⁷ Cf. Paul-Louis Roubert, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *op. cit.*

⁶¹⁸ « Il semble que, sitôt produite, la « révolution photographique », comme l'appelle Hugo dans une lettre à Hetzel, ait vu son impact rapidement diminuer, jusqu'à se faire complètement oublier de ceux mêmes qui en bénéficiaient. Ses productions se sont rapidement dissoutes dans les usages, qu'ils fussent scientifiques, politiques ou privés. » Philippe Ortel, *op. cit.*, pp. 8-9.

fait plus l'événement, et l'on serait tenté de croire qu'effectivement il ne se passe rien au niveau critique en ce début d'année 1840, et même parfois pendant toute la décennie. Ce que semble confirmer l'historiographie, lorsque par exemple André Rouillé, dans son anthologie de textes *La Photographie en France* signale que « dans les années 1840, dominées par le daguerréotype, la discussion ne fait que s'esquisser », et que, constatant l'absence de revues ou de sociétés savantes dédiées à la photographie, il résume en gros le débat critique de la décennie au discours de 1839 et au texte de Jules Janin sur le daguerréotype⁶¹⁹. C'est pourtant précisément en 1842, alors que les images elles-mêmes font leur véritable apparition dans l'espace public, que le daguerréotype fait son irruption dans la critique d'art et plus particulièrement dans la critique régulière des salons. Et si l'exercice de la critique de salons peut être un indicateur de tendance, un témoin privilégié, c'est justement dans cette attention aux signes du temps, dans l'importance qu'elle accorde aux attentions de la foule année après année. Le discours critique sur la photographie naît précisément ici, et conditionne sans aucun doute les prises de position suivantes, pour ou contre la photographie. Car si l'on tient compte des dénégations, réfutations et autres disqualifications par la théorie de l'imitation, il faut bien admettre que le discours sur la photographie dans la critique d'art n'allait pas de soi. Il fallait que le daguerréotype devienne une force, une référence et que les écrits de la presse de 1839 passent *a posteriori*

⁶¹⁹ Voir André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, *op. cit.*, et notamment, p. 8 de l'introduction, « Le règne sans partage du daguerréotype », ainsi que le chapitre I « Prédominance du daguerréotype. Les années 1840 », pp. 21-89.

pour l'expression d'une opinion publique pour que la critique d'art prenne acte de l'ampleur, ou à tout le moins de l'importance du phénomène et qu'elle intègre à son exercice ce nouvel élément. Pour que la critique d'art prenne en compte le daguerréotype, il fallait l'adhésion du public à cette image que la critique désapprouvait de tout ses actes et de toute sa théorie, il fallait qu'elle constate une modification somme toute brutale et inédite des conditions d'appréciation des qualités de l'image. Ainsi, si la photographie déserte rapidement la presse généraliste, c'est en dehors de tout discours de spécialiste et, insidieusement, par la critique d'art qu'elle fait sa réapparition alors que tout semblait l'en exclure.

B. Un prédécesseur confidentiel : Töpffer en 1841

En guise de préambule et pour illustrer cette nécessaire réaction de la critique d'art face à la pression des images et l'intégration du daguerréotype à la théorie de l'imitation, la réaction du caricaturiste suisse Rodolphe Töpffer est un bon exemple. Cette réaction peut se découper en trois temps. Un premier temps dans lequel Töpffer expose ses idées sur le daguerréotype à son correspondant et ami, l'écrivain Xavier de Maistre ; un deuxième temps dans lequel, à un niveau théorique, le daguerréotype fait son apparition dans certains opuscules, parus en feuilleton dans la *Bibliothèque universelle de Genève*, de son futur ouvrage *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* ; enfin un troisième temps où, sous le prétexte de la parution à Paris, chez Lerebours, du volume de gravures d'après daguerréotype, les *Excursions daguerriennes*, Töpffer rédige le onzième opuscule intitulé *De la plaque Daguerre*, dans lequel il expose sa théorie contre le daguerréotype, une prise de position dont la rapidité, la fermeté et la clairvoyance n'auront d'égale que la confidentialité, pour ne pas dire l'oubli presque complet. Il illustre comme prédécesseur et de manière probante la nécessité pour la critique d'art de réagir contre la crainte de voir le modèle d'imitation, véhiculé par la présentation du daguerréotype en 1839, devenir la norme de représentation prisée par le public, et par voie de conséquence par les artistes.

1. Correspondance

À la fin des années 1830, Rodolphe Töpffer, artiste et titulaire de la chaire de rhétorique et belles-lettres de l'Académie de Genève depuis 1832, commence une correspondance suivie avec Xavier de Maistre, frère de Joseph de Maistre, et de 36 ans son aîné. Leurs échanges tournent autour des écrits de Töpffer, et notamment des opuscules que ce dernier fait paraître régulièrement à Genève depuis 1830 et que le caricaturiste prévoit de réunir pour former un *Essai sur le beau dans les arts* : ce qui se présente tout d'abord comme une série de variations sur le dessin à l'encre de Chine a pour ambition d'arriver à un « ouvrage complet⁶²⁰ » sur l'imitation dans les arts qui ne paraîtra sous le titre de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* en deux volumes qu'en 1848, deux ans après le décès de l'auteur.

Au mois de février 1839, Maistre, à Paris, est un des rares privilégiés à bénéficier d'une démonstration du daguerréotype de la part de son inventeur en personne. Dans le *post-scriptum* d'une lettre adressée à Töpffer le 28 février : « Vous avez sans doute appris par les journaux la découverte de M. Daguerre [...]. Je viens de voir ces merveilleux tableaux et je pense que vous serez bien aise d'en voir la description par un témoin oculaire, en présence duquel l'auteur a dit ce qu'il veut laisser connaître de son invention⁶²¹. » Suit un *post-scriptum* plus long que la lettre même qu'il devait compléter et dans

⁶²⁰ Léopold Gautier [éd.], *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer*, Lausanne, Payot, 1974, p. 92 : lettre à Xavier de Maistre, 21 novembre 1839 : « Je veux d'abord rectifier l'idée que vous vous faites de mes opuscules sur l'encre de Chine. Vous croyez que je les reprends en sous-œuvre. Non, je les publie successivement, afin d'arriver, si vie et santé demeurent, à un ouvrage complet ».

⁶²¹ Xavier de Maistre, *Lettre inédite à son ami Töpffer*, Genève, Skira, 1945, pp. 19-20.

lequel Maistre s'applique à décrire le daguerréotype. Ce qu'il y a de surprenant, et de caractéristique à la fois, c'est qu'alors qu'il s'extasie sur la « perfection admirable⁶²² » des images, sur leur rapidité d'exécution et la ténuité de leurs détails et qu'il a bénéficié d'une démonstration, et donc d'une vision personnelle, Maistre ne peut s'empêcher de reprendre la litanie des expressions diffusées alors depuis près de deux mois dans la presse. Sa description est sur presque toute sa longueur un véritable article de presse tel qu'il en existe des dizaines alors rien que dans les journaux parisiens⁶²³.

⁶²² *Ibid.*, p. 20.

⁶²³ Voici l'intégralité du *post-scriptum* de la lettre de Xavier de Maistre adressée à Rodolphe Töpffer le 28 février 1839, in Xavier de Maistre, *op. cit.*, pp. 19-21 :
« P.-S. – Vous avez sans doute appris par les journaux la découverte de M. Daguerre qui a trouvé le moyen de fixer les images produites par la chambre obscure. Je viens de voir ces merveilleux tableaux et je pense que vous serez bien aise d'en voir la description par un témoin oculaire, en présence duquel l'auteur a dit ce qu'il veut laisser connaître de son invention. Après de longues recherches l'ingénieur physicien a trouvé une substance ou une composition noire inconnue jusqu'ici par les chimistes, qui a la propriété de passer au blanc par l'exposition à la lumière : voilà le fond de la découverte. On conçoit facilement que ce passage du noir au blanc est plus ou moins complet, plus ou moins rapide suivant l'intensité de la lumière. M. Daguerre étend une couche de cette composition sur une feuille de cuivre qu'il place dans la chambre obscure de manière que l'image des objets extérieurs vienne tomber sur la surface noire. La lumière commence aussitôt son travail et l'exécute avec une perfection admirable. La partie la plus éclairée des objets extérieurs agissant sur la plaque avec plus d'énergie que sur les parties sombres ou faiblement éclairées, il en résulte une dégradation de toutes les nuances possibles du noir jusqu'au blanc et l'on obtient un tableau parfait des objets extérieurs réfléchis par le miroir dans la chambre obscure. La sensibilité de cette composition est si grande qu'il suffit de cinq ou six minutes pour obtenir l'effet désiré : rien ne manque à la représentation ; les objets qu'on aperçoit à peine à l'œil nu dans l'éloignement sont rendus avec la dernière précision ; l'image d'un télégraphe réduit dans la chambre noire à une dimension imperceptible, examinée avec une loupe est si exacte qu'on pourrait y lire les signaux. Dans un de ces tableaux qui représente son atelier on voit une statue réduite à la dimension de deux pouces environ, la perfection de l'image en est telle qu'en l'examinant à la loupe, on découvre l'épaisseur des paupières avec tous les reflets et les ombres portées dans chaque petite partie. Le microscope ne fait voir que des ombres noires ou grises sans trait ni point quelconque comme on en voit toujours dans les dessins au lavis les plus soignés. – C'est la première partie de la découverte. Il fallait ensuite fixer le tableau produit par la lumière et le soustraire à son action ultérieure, c'est ce qu'a fait encore M. Daguerre. Cette composition vraiment miraculeuse que la faible lumière de la lune blanchit, n'est plus attaquée par l'exposition à celle du soleil. Au reste, cette seconde découverte n'est peut-être que la propriété de la composition noire qui ne serait altérable que pendant qu'elle est humide, et ne le serait plus étant desséchée. La valeur de cette conjecture ne pourra être appréciée que lorsque l'auteur dévoilera son secret. Ces tableaux ressemblent beaucoup à une belle gravure en manière noire ou aquateinte et mieux encore aux paysages qu'on observe dans la réflexion des verres noirs, les couleurs des objets extérieurs n'agissent qu'en raison de l'intensité de la lumière qu'elles contiennent ; ainsi les arbres sont presque noirs dans le tableau et le mouvement des feuilles rend la représentation confuse. Tout ce qui a du mouvement ne peut être représenté ; de là l'impossibilité presque absolue de faire des portraits. Si on parvenait à fixer une tête pendant 6 minutes, le clignotement indispensable des yeux en ferait le portrait d'un aveugle. Dans un de ces tableaux on voit une charrette et deux chevaux dont l'un est sans tête parce qu'il se balançait ; en général le paysage est ce qui réussit le moins bien. J'ai trouvé

Nous n'avons pas la réponse de Töpffer à cette description enthousiaste, mais à lire la réplique de son épistolier le 16 octobre suivant, c'est-à-dire après la déception d'août, on peut raisonnablement penser qu'elle est du même ordre que celle qu'Eugène Viollet-le-Duc fit à son père en 1836 : « Je ne suis pas tout à fait de votre avis sur le peu d'importance que vous attribuez au Daguerriotype, la découverte fût-elle inutile pour l'art, n'en est pas moins admirable, comme fait nouveau en physique. M. Arago en a déjà tiré des conséquences utiles pour l'étude de la lumière. D'ailleurs, n'est-ce rien que d'avoir des modèles *parfaits* pour la gravure. On gravera par ce moyen d'après nature ce qu'on n'avait jamais fait. Le désappointement des touristes qui croyaient emporter par ce moyen toute la Suisse dans leur portefeuille en courant la poste est fort amusant ; mais ne diminue pas le prix de cette heureuse invention. Je serais fâché que vous en ayez parlé défavorablement dans la B. Universelle⁶²⁴. » Car en effet, entre temps, Töpffer a fait paraître dans la *Bibliothèque universelle de Genève*, un nouvel opuscule de ses réflexions dans lequel il est question du daguerriotype.

2. Menus propos

« De l'imitation », dixième opuscule, est paru dans les numéros de juin et juillet 1839⁶²⁵. Avant que Maistre n'ait l'article entre les

les ciels toujours obscurs, je ne sais pourquoi ; mais l'architecture, les statues, les intérieurs sont la nature même. »

⁶²⁴ Xavier de Maistre, *op. cit.*, p. 35.

⁶²⁵ Cf. *Bibliothèque universelle de Genève*, n° 42, juin 1839, pp. 284-310 ; n° 43, juillet 1839, pp. 63-89. Nous renverrons dans le texte à l'édition récente et disponible : Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* ou *Essai sur le beau dans les arts*, Paris, Ensb-a, 1998.

mains – il est retourné à Saint-Pétersbourg pour ne plus en repartir –, Töpffer lui expose sa position sur l'invention de Daguerre dans une lettre du 21 novembre : « Du reste, vous ne trouverez, dans mon quatrième livre, aucune impertinence sur le daguerréotype. [...] D'ailleurs, entendons-nous. Je n'ai pas l'ombre d'une rancune contre le procédé Daguerre, je le trouve curieux et admirable, mais j'en veux à l'idée admise aussitôt par le vulgaire que ce procédé enfonce l'art, idée matérialiste, et que, à ce titre, j'ai légèrement en abomination, comme tout ce qui contient implicitement le principe du matérialisme.⁶²⁶ » C'est d'abord après les descriptions diffusées par les journaux et qui forment l'opinion publique, qu'illustre parfaitement la description de Maistre, qu'en a Töpffer. Le daguerréotype en lui-même à tout le moins suscite la curiosité. Le problème réside dans le fait qu'à force de descriptions, l'idée que l'art est une copie parfaite de la nature se diffuse et se confirme dans le public. Il n'est que le premier à s'alarmer. Réaction qui démontre dès l'été 1839 le poids institutionnel de la procédure et – à tort ou à raison – la pérennité de l'image du daguerréotype résultant de cette procédure et de l'idée qu'elle n'a fait que conforter l'opinion publique dans ses travers.

Mais Töpffer, qui se consacre alors tout entier à la rédaction de ses réflexions sur le beau dans l'art, et qui produit donc une théorie de l'imitation depuis 1830, voit pourtant avec intérêt l'irruption du daguerréotype dans le cours de sa pensée. Il représente pour lui l'idée d'une représentation normative par la mécanique dont

⁶²⁶ Léopold Gautier [éd.], *op. cit.*, p. 94.

l'inexpressivité diffusée industriellement précipitera – une fois de plus – la chute : « C'est admirable de fini, curieux, instructif, et, toutefois, je me suis confirmé dans l'idée que ceci n'était que pure imitation, quelque belle qu'elle soit, elle manque du principe de vie qui rend l'art immortel, principe qui est la pensée, et rien d'autre. Et la preuve, nous la verrons du moment où ces épreuves seront infiniment multipliées et à bas prix : l'on n'en fera guère plus d'usage que du kaléidoscope, tandis que l'on fera toujours du cas des tableaux. À chaque épreuve, c'est une reproduction identique de la nature par le même procédé ; à chaque tableau, c'est une reproduction nouvelle de la nature par d'autres procédés, qui sont d'expression et non d'imitation⁶²⁷. » Et l'idée véritablement instructive que Töpffer va formuler pour la première fois, et que l'on retrouvera quelques mois plus tard en France, est la place qu'il va assigner au daguerréotype dans sa théorie de l'imitation, théorie de l'imitation qui défend l'idée d'une *transformation* de la nature par l'artiste, c'est-à-dire un principe de sélection-*recombinaison* proche de la théorie de l'idéal néo-classique : « Il [le daguerréotype] n'y figure [dans le *Quatrième livre...*] que comme le 0 dans le thermomètre, c'est-à-dire un excellent terme de comparaison, dans un livre où je veux montrer que l'imitation est, dans l'art, moyen et non pas but, ou, en d'autres termes, qu'un excellent Raphaël sera toujours autre chose et plus que la plus fidèle imitation du plus beau site par le plus parfait des procédés⁶²⁸. » Au-delà de la réfutation de la mécanique, et des réaction réfractaires dans la presse généraliste

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*

de 1839, Töpffer est le premier à inclure le daguerréotype dans une théorie de l'imitation. Dans le dixième opuscule, et au chapitre intitulé, dans un style tout töpfferien, « Où l'auteur s'apprête à raisonner au rebours du sens commun », l'invention de Daguerre est, encore timidement – en note de bas de page –, un outil à partir duquel penser la théorie de l'imitation :

Tout le monde a entendu parler de la machine inventée récemment par M. Daguerre. Avec cette machine, et au moyen de procédés dont le secret sera, dit-on, prochainement rendu public, on fixe sur un plan l'image réelle des objets (moins les couleurs pourtant), telle qu'elle est réfléchie dans la chambre obscure. Si nous parlons ici de cette machine, ce n'est point que nous ayons été dans le cas d'en voir les produits, mais parce qu'elle est l'emblème en quelque sorte de l'imitation stricte et parfaite, et, par conséquent, un terme de comparaison commode à employer dans la question qui nous occupe⁶²⁹.

Töpffer le dit explicitement, le daguerréotype est un terme de comparaison théorique – il n'en a pas vu les produits. Premier temps de la pensée sur l'imitation et le daguerréotype : ce dernier est une machine théorique à produire un contre-modèle sur lequel sera échafaudé le précepte de la “bonne imitation”, en l'occurrence le sujet qui « occupe » Töpffer dans ce chapitre : qu'est-ce qui différencie un Claude Lorrain d'un paysage réel ? Poser de manière inédite la question de la réelle différence entre le daguerréotype, considéré comme niveau 0 de l'imitation, c'est-à-dire comme la nature faite image, et une toile de Claude Lorrain. La norme photographique est alors le daguerréotype, une image normative qui

⁶²⁹ Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, op. cit., p. 146.

« par la seule perfection de la mécanique⁶³⁰ » reproduit l'exacte copie d'un paysage, « rien de plus, rien de moins⁶³¹ ». C'est-à-dire tout, toujours, identiquement. Ainsi, Töpffer essaye de démontrer que, contrairement à ce que le public – le sens commun – pense, lorsqu'il loue la toile du Lorrain en s'exclamant « C'est la nature même !⁶³² » – expression qui terminait le *post-scriptum* de Maistre louant le daguerréotype et leitmotiv de 1839 –, il se trompe non seulement sur le but, mais également sur les moyens de l'artiste. Car, et c'est le centre de la démonstration de Töpffer, l'artiste pour imiter transforme. Et c'est précisément sur ce point ou plutôt sur ce mot, et non sur l'utilisation par Töpffer du daguerréotype, que va s'engager une polémique entre les deux épistoliers après que Maistre ait lu ce chapitre :

En analysant ce mot, qui ne peut signifier autre chose que changer la forme, je me demande où je prendrai cette nouvelle forme sinon dans la nature, soit que je la copie directement, soit que je la retrouve dans mes souvenirs, ou enfin que j'imagine une nature *possible* ; mais cette dernière méthode, qui est celle des hommes de génie, n'est autre chose que la faculté de compiler des souvenirs qui toujours doivent être pris dans la nature et n'en jamais sortir. Ainsi *transformer* revient à *choisir* pour ce qui regarde les traits individuels, et, pour ce qui regarde la composition générale d'un tableau, c'est combiner et ranger les objets individuels de manière à obtenir l'effet désiré ; il n'y a dans cette opération aucune transformation. [...] Je pense donc que l'on doit copier le plus servilement possible tout ce qui nous plaît dans la nature, car la mémoire la plus forte ne saurait y suppléer. Au talent ensuite à coordonner le tout, à retrancher ou à ajouter tout ce qui peut contribuer à augmenter le premier effet qui l'a

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*, p. 147.

frappé dans la nature. Conclusion ! le peintre choisit et combine, mais il ne transforme pas⁶³³.

Le malentendu qui s'instaure entre Töpffer et Maistre sur cette question est symptomatique et se situe sur l'intervention de l'artiste dans le processus de l'imitation. Transformation pour Töpffer rime avec recomposition par l'artiste du modèle naturel dont il dépend. Transformation et choix sont les deux termes d'une même opération qui définit l'art dans l'imitation :

En effet, toute la question se réduit à savoir si ce qui est sur cette toile provient, en tant qu'imitation, uniquement du modèle imité ; ou si, dans cette imitation, il y a une foule de choses, et celles justement qui en font le mérite et la beauté, qui procèdent directement de l'artiste. Car alors, ces choses, nous ne pourrions que les attribuer à l'inspiration individuelle de cet artiste [...]⁶³⁴.

L'artiste et son public dépendent d'une référence commune qu'est la nature, l'un pour s'exprimer, l'autre pour le comprendre. L'artiste ne peut « même en créant, s'affranchir, quant à la vérité, du joug de la nature, ni trouver ailleurs qu'en elle la règle de son imitation⁶³⁵ ». Mais si l'artiste dépend pour l'imitation du modèle naturel, la nature en retour, pour se faire art, dépend de l'artiste également car sans lui, « cette toile pourra être une vue et jamais un tableau ; elle pourra devenir un miracle du procédé, mais jamais un chef d'œuvre de l'art⁶³⁶ ». Ainsi, et Maistre après quelques échanges de lettres en convient sur le fond à la fin de l'année 1841 : « le génie transforme toutes les fois qu'il choisit, et ce qu'il choisit peut fort

⁶³³ Xavier de Maistre, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁶³⁴ Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'une peintre genevois*, *op. cit.*, p. 168.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 167.

bien ne pas exister réellement dans la nature ; mais il y est possible⁶³⁷ ». Une question qui pose implicitement le rôle de la photographie comme modèle de création et par lequel Maistre logiquement clot la discussion :

On peut donc peindre mieux que ce que l'on voit, pourvu que l'on ne sorte pas des lois générales de la nature qui dans la variété infinie qu'elle met dans chaque genre d'objets ne permet jamais qu'ils puissent se confondre avec les objets d'un autre genre. [...] Voilà ce que j'appelle transformer, voilà l'œuvre du génie qui choisit dans les formes innombrables du chêne celles qui conviennent à son plan, qui n'existent peut-être pas, mais qui sont possibles. Au reste rien ne prouve mieux votre système qui proscrit l'exactitude mathématique et matérielle que des portraits daguerréotypés⁶³⁸.

Comme système de représentation, et comme image même, pour Töpffer le daguerréotype ne peut servir de modèle à l'artiste. Et c'est justement en analysant le portrait au daguerréotype que Töpffer va ériger le daguerréotype en contre-modèle de création. Mais pour que cette réflexion dépasse l'échange épistolaire, et qu'il s'expose en public, il faudra plus qu'un prétexte à Töpffer, mieux, une cause : la nécessité de s'exprimer face à la diffusion de ce modèle.

3. De la plaque Daguerre

Le onzième opuscule de Töpffer, publié dans le numéro 63 de mars 1841 de la *Bibliothèque universelle de Genève*, a pour titre « De la plaque Daguerre ». Il a comme sous-titre : « À propos des *Excursions daguerriennes* » et se présente comme une lecture

⁶³⁷ Xavier de Maistre, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 93.

critique d'un ouvrage publié chez Lerebours, une « collection de cinquante planches, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe ». Publiées tout d'abord par livraison de quatre planches gravées à l'*aquatinte* et calquée directement d'après des daguerréotypes à partir d'août 1840, les *Excursions daguerriennes* tentent de pallier la non-reproductibilité du daguerréotype. Elles seront ensuite réunies en volumes regroupant différentes séries à partir de 1841⁶³⁹. Un article de publicité dans le *Journal des Artistes* de septembre 1840 vante l'adéquation de l'aquatinte pour rendre les effets du daguerréotype :

Cette manière satisfait sous le rapport de l'art ; elle satisfait surtout par la justesse avec laquelle elle reproduit les lignes de perspective les plus compliquées. Par la délicatesse de leurs détails, ces vues ont un charme dont aucun dessin ne peut approcher. Même Salathé et Martens, qui ont gravé plusieurs planches de la première livraison, y ont obtenu la solution du problème. Leurs planches, en effet, sont le tableau vivant des lieux. La gravure représentant la *Place du Peuple* montre combien la découverte de M. Daguerre est conclusive lorsqu'il s'agit de retracer les édifices ; ici, les grandes œuvres de l'art ont des caractères, des nuances propres. L'aqua-tinta, sur la trace immédiate du Daguerreotype, tient expressivement compte de ces nuances et de ces variétés. [...] La vue de *Saint Jean d'Acre*, en Syrie, offre le même mérite, une étonnante netteté de reproduction. La gravure est la copie limpide de ce qui existe, de la nature, avec un effet varié, que les meilleures épreuves déduites du Daguerreotype n'ont jamais. [...] Les planches de Monte-Mario et du Colysée, ces vues de Rome sont fort jolies. Celle du Colysée offre le plus heureux aspect, une précision admirable qui semble provoquer l'attention de la loupe ; elle est de M. Himely ; l'autre, le Monte-Mario, est un délicieux

⁶³⁹ Voir Beaumont Newhall et Robert Doty, « The Value of photographie to the artist », *Image*, volume 11, n° 6, 1962, pp. 25-28.

paysage dans lequel la simple reproduction des objets a multiplié ces effets légers qui nous charment dans les aquarelles de quelques artistes anglais distingués. Mais il y a cette différence entre les aquarelles et les épreuves du Daguerriotype, c'est que dans ces dernières rien n'est de fantaisie. Cette première livraison est charmante.

Il fallait ce prétexte, la rencontre de « ces vues éparses sur la table d'un salon⁶⁴⁰ », non pas des daguerriotypes, mais des gravures d'après daguerriotypes, pour déclencher « De la plaque Daguerre », cet article de 32 pages entièrement consacré à la photographie et qui, comme le signale Charles Grivel dans son introduction à la récente réédition de ce texte, veut en réalité dire « Contre la plaque Daguerre »⁶⁴¹. Il fallait la diffusion comme forcée dans le public par la gravure du daguerriotype, pour que ce dernier puisse être digne de la nécessité d'être l'objet d'une si grande attention. Signe de cette indignité contrariée, cet opuscule ne fera pas partie de la première édition, posthume, des *Réflexions et menus propos* publiée en deux volumes chez Dubochet à Paris en 1848. Il ne fera sa réapparition qu'en 1852 dans les *Mélanges* publié par Cherbuliez à Paris et Genève. Pour l'heure, l'article signé uniquement des initiales "R. T.", par le lieu d'édition et la confidentialité du périodique dans lequel il est publié, n'a eu en France aucun écho repérable⁶⁴².

Mais, et le paradoxe est instructif, il démontre la logique de cet affrontement, au fond Töpffer n'a rien à reprocher aux *Excursions*

⁶⁴⁰ Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos*, op. cit., p. 404.

⁶⁴¹ Cf. Charles Grivel, « Töpffer : ressemblance contre photographie. Les clefs de l'art », in Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos*, op. cit., p. 33.

⁶⁴² Par les explications que Töpffer donne à Sainte-Beuve en 1840, et auquel il adresse sa bibliographie complète en tirés à part en prévision d'un article que ce dernier doit écrire sur lui dans *Revue des deux mondes*, il semble que les écrits de l'artiste suisse n'arrivent que très difficilement en France. Voir lettre 38, à Sainte-Beuve, Genève, 29 décembre 1840, in *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer*, op. cit., p. 104.

daguerriennes. Bien au contraire, il trouve que c'est là « un travail mi-parti de procédés parfaitement appropriés à leur objet, et de l'habileté intelligente de quelques graveurs distingués, en telle sorte qu'on s'explique à merveille qu'il en puisse résulter des productions remarquables, sous le double rapport de la vérité et d'un agrément qui a quelque chose de neuf et d'inusité⁶⁴³ ». Car si le débat est provoqué par l'irruption des images elles-mêmes, ou leur reproduction, il se déroulera constamment en l'absence de ces mêmes images, comme si dans le cas de la photographie, théorie et pratiques étaient sans cesse inadéquates. Töpffer l'admettait lui-même dans la note de bas de page du dixième opuscule, et il l'admet de nouveau dans le onzième : ce contre quoi il s'insurge c'est l'idée de l'art véhiculée par la procédure de 1839 :

C'est ainsi que dès son apparition, la plaque daguerrienne fut présentée, non pas seulement comme un miracle de la science, mais comme quelque chose d'attendant à l'Art, comme un pas, comme un progrès fait de ce côté-là, comme un produit qui allait rivaliser avec les productions de l'artiste, éclairer celui-ci, lui montrer son métier, le devancer s'il n'y prenait garde. Le public, toujours bonhomme, accueillit bénévolement cet humiliant parallèle qui, pour élever une machine jusqu'au rang d'artiste, n'aboutissait qu'à ravalier l'artiste jusqu'au rang de machine ; et aujourd'hui encore, quand déjà chacun peut voir que la machine Daguerre n'a exercé aucune influence sur l'Art, qu'à peine a-t-elle été en contact avec lui, que les productions de l'Art continuent d'être goûtées, recherchées, payées, tandis que les produits du daguerréotype baissent à la fois et de vogue et de prix, aujourd'hui, à l'engouement pour les plaques, survivent les idées qui ont été émises à leur occasion, et plus que jamais le matérialisme en fait d'Art, court les rues, s'étale dans les feuillets, se carre dans les

⁶⁴³ Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos...*, *op. cit.*, p. 404.

boutiques, et trouve des apôtre même dans tels hommes qui, sur toute autre matière, se piquerait d'un spiritualisme dogmatique et transcendant, mais qui, sur celle-ci, faute apparemment d'y avoir songé, s'aident de leur mieux à déshériter la pensée au profit de la sensation⁶⁴⁴.

C'est sur ce motif d'un abandon de la pensée dans la représentation que Töpffer disqualifie le daguerréotype. Car par la photographie c'est non seulement la poésie qui déserte la représentation⁶⁴⁵, mais conséquemment c'est la pensée elle-même :

Or, cette chose qui manque aux plaques daguerriennes, cette chose qui sépare à jamais par une infranchissable barrière les merveilles du procédé des simples produits de la création de l'intelligence, cette chose, c'est le sceau de la pensée humaine et individuelle, c'est l'âme répandue vivante sur la toile, c'est l'intention poétique manifestée par un style quelconque, c'est... c'est l'Art⁶⁴⁶.

Ce qui manque à la photographie c'est l'expression de l'artiste, son style, c'est le but et non seulement le moyen de l'imitation : « Le procédé moins le faire, c'est-à-dire le corps avec toutes ses formes, tous ses plis, toutes ses veines, ses tissus, ses pores, mais le corps moins l'âme⁶⁴⁷. » Et pour faire la distinction entre copie et expression, Töpffer établit une différence entre identité et ressemblance en s'appuyant sur le portrait au daguerréotype dans lequel l'exactitude transforme le sujet en signe au lieu d'en faire un symbole. Plus le daguerréotype se rapproche de l'exactitude, plus il se vide de toute pensée et plus il s'éloigne de l'esprit du sujet :

⁶⁴⁴ *Ibid.*, pp. 400-401.

⁶⁴⁵ « [...] ce mystère des monuments lointains et des ruines écartées fait une bonne partie du charme que nous goûtons à en voir des représentations imparfaites et difficilement obtenues, qu'il serait presque maladroit de détruire ce charme en ne voulant que le perfectionner », *ibid.*, p. 380.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 382.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 385.

Toute ressemblance exigeant, tant pour être exprimée que pour pouvoir être perçue, le concours de l'esprit, aucune machine, quelque parfaite qu'on la suppose, quelque miraculeuse qu'on la puisse imaginer, ne saurait produire jamais le moindre des phénomènes qui appartiennent à la ressemblance, ni par conséquent le moindre des phénomènes qui appartiennent à l'Art. En particulier, la machine Daguerre, alors même qu'elle aura été perfectionnée, [...] ne se sera pas rapprochée de l'art d'un seul pas, car toujours, nécessairement, et de plus en plus, elle donnera l'identité au lieu de donner la ressemblance, l'image du visible au lieu du signe de l'invisible, la matière par et pour la matière, au lieu de la matière par et pour l'esprit⁶⁴⁸.

Mais si Töpffer dénonce les travers d'une opinion publique bourrée par les « feuilletons⁶⁴⁹ », s'en allant quotidiennement au café du coin prendre ses idées « en même temps que [sa] tasse⁶⁵⁰ », il est à remarquer que lui-même érige sa propre idée du daguerréotype sur la base de la présentation qui en est faite par Arago à l'Académie des sciences, l'idée d'une représentation normée, et normative parce que sans esprit et sans auteur. Ainsi, derrière le manque du "faire" de l'artiste dans la plaque daguerrienne, il y a la crainte de voir s'imposer non pas la forme parfaite d'un procédé trop exact, mais de voir se diffuser dans l'opinion publique l'idée d'un art matérialiste tel qu'il s'est trouvé formulé en 1839, une représentation justement vide d'expression, vide de style, vide d'idée surtout. Le degré zéro de la représentation que figure le daguerréotype pour Töpffer deviendra ainsi pour la critique d'art française un outil pour tenter de mesurer le degré d'abandon de l'idée dans un art contemporain,

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 390.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 382.

⁶⁵⁰ *Ibid.*

confronté à la montée en puissance de la présence de la photographie par le daguerréotype dans l'espace public.

C. 1842 : un art contemporain du daguerréotype

C'est en observant la critique des Salons qu'apparaissent les premières discussions sur le daguerréotype. Si l'on y trouve des mentions éparses du daguerréotype avant 1842, elles sont très rares et ressemblent plus à des figures de rhétorique qu'à des éléments réellement porteurs d'un débat. Nous y reviendrons çà et là pour noter des antécédents. Pourtant en 1842 s'amorce un véritable débat dans la critique, débat lancé par Étienne-Jean Delécluze dans les colonnes du *Journal des Débats*, et repris en écho par Jules Varnier, rapporteur de la Société libre des beaux-arts pour le Salon de 1842. La question que pose Delécluze alors, et qui permet de déterminer ici l'introduction du modèle photographique dans la critique d'art, est celle de l'évaluation d'un art contemporain du daguerréotype.

1. Delécluze et la diffusion des ressources techniques de l'art

Ancien élève du peintre David, partisan d'un enseignement de l'art élitare et d'une exhibition parcimonieuse des œuvres par le biais des expositions, Delécluze associe au fléau de l'art romantique qu'il pourfend, la dispersion dans le public des ressources techniques de l'art. Par le biais d'expositions trop nombreuses, redevenues annuelles depuis 1831 sous la pression des artistes et de la critique⁶⁵¹, ainsi que la diffusion dans le public des secrets de l'imitation, l'art perd de son mystère et de son rayonnement. Ce raisonnement, Delécluze ne cesse de l'exprimer à chaque recension

⁶⁵¹ Cf., Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 58.

de Salon, et précisément en 1842 où cette question revient à de nombreuses reprises sous sa plume :

L'orage qui a éclaté dans les arts, de 1825 à 1830, et auquel on a donné le nom de *romantisme*, a ruiné tout ce qui conservait encore l'apparence de tradition et d'école et a eu pour résultat de divulguer, de répandre, d'éparpiller et de faire pénétrer partout les procédés qui peuvent s'apprendre facilement, et avec le secours desquels on arrive promptement, même sans grandes dispositions, à faire des statues et des tableaux passables, agréables, recommandables même. C'est là, il faut bien que le public se persuade, la source de ce déluge d'ouvrages d'art qui nous suffoque, éteint la vivacité de nos goûts et toute fleur de curiosité. Non seulement la masse des artistes, mais une portion immense du public est tellement au courant par la pratique de la sculpture et du dessin, de tous les artifices aux moyens desquels on produit certains effets matériels dans ces arts, qu'il est devenu physiquement impossible de surprendre, d'amuser ou de causer la moindre illusion à ces savants amateurs, à ces artistes mondains. Tout le monde est dans le secret de la comédie ; chacun est acteur dans le drame que l'on va jouer, et ce qui manque surtout c'est un auditoire tout à la fois assez naïf et assez délicat, pour goûter ce qu'on lui présente. [...] J'ajouterais, et c'est là l'observation importante, que les Expositions annuelles ont le grand tort d'émousser, par leur fréquence, la curiosité et le goût du public sur les objets d'art. Le public contracté, en voyant continuellement des statues et des tableaux, un excès de délicatesse qui se transforme en dégoût⁶⁵².

Delécluze cherche depuis plusieurs années un responsable à la multiplication du nombre des artistes, des œuvres de médiocre qualité qu'ils produisent en majorité ainsi qu'au mauvais goût d'un public toujours plus nombreux à donner son avis sur les productions de l'art contemporain. C'est pour lui à force d'acharnement de la

⁶⁵² Delécluze, « Exposition de 1842 », *Journal des Débats*, 18 mars 1842.

part des pouvoirs publics que l'art se dévoie et qu'il abandonne, exposition après exposition, l'idéal néo-classique dont lui-même ne parvient pas à se défaire depuis son passage dans l'atelier de David. Et si lui-même, comme nombre de ses confrères, constate les qualités techniques de l'école, il en fait le symptôme d'une ère nouvelle dans laquelle artiste et public, ayant perdu leur innocence, leur naïveté, leur capacité d'étonnement, annihilent toute progression possible :

[...] On peut donc dire qu'à quelques exceptions près on en rencontre plus au Louvre de ces productions infâmes, auxquelles on donnait le nom de *croûtes*. On est arrivé à un but que l'on a poursuivi avec une espèce de fureur en France depuis plus de quarante ans ; et il est vrai de dire qu'aujourd'hui il n'est plus permis à personne de laisser dans un ouvrage de sculpture ou de peinture certains défauts matériels, certaines erreurs de fait, dont les productions mêmes des plus grands maîtres de la Renaissance ne sont pas toujours exemptes. C'est donc une nouvelle ère que je signale depuis quelques années et dans laquelle nous entrons, mais dont je constate aujourd'hui l'existence. Dans tout ce qui se rapporte aux moyens d'imitation, il n'est plus permis de se montrer ignorant, et par le fait la masse des artistes ne tombe plus dans ce défaut⁶⁵³.

C'est l'héritage même des grands maîtres qui est dilapidé : « Outre le mérite intellectuel que l'on reconnaît à Giotto, à Benozzo Gozzoli, et à Masaccio, on leur sait encore gré, et avec raison, des perfectionnements qu'ils ont apportés dans l'emploi mieux dirigé du dessin, de la perspective, ainsi que dans l'art de mieux distribuer les groupes, et d'ajuster les figures avec les fonds. [...] Depuis la fin du dix-septième siècle, le concours des travaux de toutes les Écoles de

⁶⁵³ Delécluze, « Exposition de 1842 », *Journal des Débats*, 25 mars 1842.

l'Europe, a fait connaître l'ensemble des ressources matérielles dont les arts pouvaient se servir, et à compter de 1800 jusqu'à nos jours, l'inconcevable activité de l'esprit français a exploré, simplifié, répandu et éparpillé tous ces moyens, à tel point qu'il n'est plus personne qui les ignore⁶⁵⁴. »

La banalisation de l'art, de son spectacle et de sa pratique fait peser une triple menace : sur le public qui risque de se blaser et auquel, à terme, on enlève un plaisir unique ; sur l'artiste soumis de plus en plus aux modes et aux caprices du public ; et enfin sur l'art même qui se trouve dévalué et dégradé : « En multipliant les expositions, en initiant le public d'une manière indiscrete aux secrets des arts, on émousse la curiosité et le goût des spectateurs, et l'on diminue la puissance des artistes. Cette double disposition ne se fait que trop sentir déjà, et si l'on continue à les augmenter encore, je crains bien que le temps ne soit pas loin où l'on regardera les tableaux et les statues avec la même indifférence que les *affiches monstres*⁶⁵⁵. » C'est l'art comme pratique que l'avenir menace pour Delécluze, comme en 1839, lorsqu'il terminait sa revue de la peinture de genre du Salon de cette année-là : « Il y a des jours où, lorsque je sors de l'Exposition, il me semble que d'ici à vingt ans, ou moins peut-être, toutes les personnes qui auront reçu de l'éducation, sauront dessiner, modeler et peindre, comme aujourd'hui on écrit et on parle sa langue. Alors les Raphaël comme les Bossuet seront-ils possibles⁶⁵⁶ ? »

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ Delécluze, « Ouverture du Salon de 1840 », *Journal des Débats*, 5 mars 1840.

⁶⁵⁶ Delécluze, « Salon de 1839 », *Journal des Débats*, 24 mars 1839.

Mais revenons à 1842 et aux causes que Delécluze repère alors dans son compte-rendu du Salon de cette dispersion des ressources de l'art et auxquelles il rajoute trois inventions du XIX^e siècle :

Je dirai plus : la fièvre intellectuelle qui nous a travaillés plus fort que jamais depuis 1813, nous a conduits à augmenter encore l'effet de cette confusion de connaissances par l'adjonction de méthodes nouvelles, de procédés mécaniques ingénieux, et d'applications de moyens scientifiques à l'exercice des arts, qui en ont facilité et répandu la pratique à tous les esprits et dans toutes les classes. La lithographie a mis le crayon à la main de tout le monde en France ; l'horizon circulaire et continu du Panorama est une invention de notre temps, qui a déterminé une véritable révolution dans l'art de la peinture en rendant l'œil plus exigeant que jamais sur l'illusion matérielle ; et enfin le daguerréotype, qui dernièrement a mis tous le monde à même de comparer les représentations copiées à vue d'œil, avec celles qui viennent s'exprimer sur le métal, a porté tout à coup l'appréciation que le public peut avoir de la copie d'un objet ou d'un être à un degré beaucoup plus élevé qu'on ne le pense⁶⁵⁷.

Trois outils, trois instruments pour trois temps d'une progression de la « confusion des connaissances », c'est-à-dire pour Delécluze, l'idée que le public, entrant dans le secret des ressources techniques de l'art croit en connaître le principe de création. Discernant le spectacle illusionniste du Panorama du modèle de copie du daguerréotype, c'est bien l'influence de ce dernier par sa diffusion progressive dans le public que Delécluze détermine comme étant une des causes principales, et beaucoup plus importante « qu'on ne le pense », de la modification de l'attitude du public :

⁶⁵⁷ *Id.*, « Exposition de 1842 », *op. cit.*, 25 mars 1842.

À force de voir des représentations matérielles bien faites par des artistes habiles et surtout par le daguerréotype, il n'y a plus personne, quelque peu intelligent et observateur qu'il puisse être, qui n'ait l'œil familiarisé, au moins par habitude, au raccourci des formes, à la dispensation de la lumière et des ombres, ainsi qu'à la différence brusque de l'intensité relative des tons. En d'autres termes, on est parvenu, en une vingtaine d'années et par les différents moyens que je viens d'indiquer, à infuser si facilement, dans l'esprit et dans les doigts d'une bonne partie des populations des villes de France le mécanisme des arts, que, comme tout le monde le sait et le répète aujourd'hui, les bons *praticiens*, en fait d'art, sont plus communs que les artisans habiles⁶⁵⁸.

Constatant la diffusion de ce modèle et son influence sur le public, Delécluze prend en compte le daguerréotype comme instrument et exposera ainsi l'utilité réelle du daguerréotype pour le critique d'art.

2. Le daguerréotype comme outil critique

Dans son article sur l'ouverture du Salon de 1839, Delécluze se signalait déjà en étant un des seuls critiques d'art à mentionner la révélation récente du daguerréotype. Cette mention de l'invention dans un compte-rendu du Salon des beaux-arts de 1839 n'a rien d'anecdotique : apparaissant dans le feuilleton du 2 mars 1839, c'est-à-dire après les descriptions de janvier et les digressions sur la polémique avec Talbot de février, elle signale l'intention de Delécluze d'indiquer au lecteur la prise en compte de ce nouvel élément dans son exercice de critique d'art :

⁶⁵⁸ *Ibid.*

Une invention des plus ingénieuses et dont les résultats s'appliquent aux arts du dessin, mais qui intéresse particulièrement les sciences physiques, la découverte de M. Daguerre, a été connue cette année. Déjà deux de nos collaborateurs ont appris aux curieux et aux savants tout ce qu'il est possible de dire sur les effets surprenants et la théorie de la nouvelle découverte de l'inventeur du Diorama ; aussi ne signalerai-je ici le *Daguérotype* [sic] que comme mémoire d'un fait scientifique qui se rapporte à l'art du dessin⁶⁵⁹.

Cette attention de Delécluze au fait photographique se manifeste donc très tôt et, comme il semble le souligner lui-même, à rebours de la position dominante dans une critique d'art qui se refuse à prendre en compte ce nouvel élément et son influence probable sur le public : « Lorsque les merveilles du Daguerrotypage ont été connues, j'ai suivi attentivement tout ce qu'en ont dit les savants que cette découverte intéressait d'abord en particulier. Quant à ce procédé, considéré dans ses rapports utiles ou nuisibles aux arts, le temps et l'usage seulement pouvaient en faire apprécier la portée et l'avantage [...]»⁶⁶⁰. » Une prise en compte semblant si lucide qu'elle l'amène en 1842 à prévoir la fin prochaine de certains domaines de l'art ; car pour lui le daguerrotypage est appelé à se perfectionner et à étendre ses compétences : « Je n'ai jamais fait le métier de prophète, mais je serais bien étonné si le perfectionnement de cette invention n'amenait pas assez prochainement la ruine complète de plusieurs modes de l'art ; tels que le portrait, les vues de monuments et de pays, en particulier, toutes les représentations où l'on recherche

⁶⁵⁹ *Id.*, « Ouverture du Salon de 1839 », *Journal des Débats*, 2 mars 1839.

⁶⁶⁰ *Id.*, « Exposition de 1842 », *op. cit.*, 28-29 mars 1842.

particulièrement la reproduction identique de l'apparence des objets⁶⁶¹. »

Mais, à partir de cette récupération de certains modes de l'art par la photographie, Delécluze définit deux régimes de figuration que le daguerréotype permettrait de distinguer et entre lesquels il établirait une frontière, une limite :

À ce compte, le daguerréotype aurait l'immense avantage de devenir un instrument, au moyen duquel on pourrait distinguer nettement les ouvrages dans lesquels *l'homme* se constitue volontairement machine afin de recevoir l'impression matérielle des objets, de ceux où *l'artiste* imprègne au contraire les objets qu'il voit, des rayons de son âme⁶⁶².

Donc, deux modes de l'art, dont un qui recherche la seule exactitude et dont ses praticiens se verraient concurrencés de plein fouet par le daguerréotype. Deux ordres de figuration : un premier dans lequel la toile recevrait l'impression de l'image des corps retranscrits par un homme devenu transparent, un « miracle du procédé » pour Töppfer⁶⁶³ ; un second dans lequel la toile reçoit le reflet de l'âme de l'artiste. Ainsi le daguerréotype est un modèle pour penser la mimésis, car « en dernière analyse, telle est la différence qui existera toujours entre le *copiste* et le *poète*, et c'est ce qui nous ramène à conclure que si nous avons aujourd'hui une quantité immense de *praticiens* fort habiles, celui des *artistes* n'est pas plus considérable que de coutume ; d'où il résulte en somme, que ce qu'on appelle vulgairement les progrès d'un art lui nuit plutôt

⁶⁶¹ *Id.*, « Exposition de 1842 », *op. cit.*, 25 mars 1842.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ Rodolphe Töppfer, *Réflexions et menus propos d'une peintre genevois*, *op. cit.*, p. 167.

qu'il ne le sert⁶⁶⁴. » L'augmentation du nombre d'œuvres présentées au Salon ne doit pas créer l'illusion que le nombre d'artistes véritables augmente en proportion. Bien au contraire, « les esprits d'élite se présentant toujours en nombre à peu près égal en chaque temps⁶⁶⁵ », le gros de la troupe n'est constitué que de praticiens, d'hommes bénéficiant des avancées techniques, des progrès matériels de l'art et qui donnent une image toujours plus fidèle des formes matérielles. Un gros de la troupe qui, de manière salubre, se voit menacé directement par le daguerréotype.

De la même manière que Töpffer accueillait le daguerréotype comme le zéro sur une échelle de valeurs lui permettant d'établir une comparaison entre bonne et mauvaise figuration, Delécluze voit dans l'invention une image étalon, également un terme de comparaison, pour lui, il « l'avoue », une image qu'il considère comme étant « un avantage unique, un mérite inestimable ; car impartial et juste, comme on sait que je m'efforce de l'être, c'est une bonne fortune pour moi que d'avoir un instrument analogue au baromètre, au thermomètre ou au dynamomètre, avec lequel je puis apprécier rigoureusement les facultés si différentes d'un peintre copiste très habile ou d'un véritable artiste, qui, par respect pour ses idées, néglige parfois les ressources de l'imitation⁶⁶⁶. »

L'unité réelle qu'est la nature en matière d'imitation devient, grâce à l'image daguerrienne, l'unité usuelle de la part figurative de l'art et qu'il convient de doser en juste mesure avec la part d'imagination qui incombe à l'œuvre. Cette unité usuelle, si elle doit

⁶⁶⁴ Delécluze, « Exposition de 1842 », *op. cit.*, 25 mars 1842.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Id.*, « Salon de 1842 », *op. cit.*, 28-29 mars 1842.

permettre au scientifique de comparer différentes intensités, s'avère utile au critique et à l'artiste comme référence pour évaluer le degré d'exactitude de la figuration. Le daguerréotype, instrument de mesure qualitatif de la lumière entre les mains d'Arago en 1839, devient dans celles de Delécluze en 1842, un instrument de mesure quantitatif de la copie dans l'exercice de la mimésis : instrument de mesure de la quantité d'imitation sans transformation servant à évaluer le degré d'asservissement de l'artiste à l'imitation matérielle des corps et des objets. Retenant, ou plutôt marqué par la description du daguerréotype de 1839 comme un système de représentation standardisé, le daguerréotype fait office d'identifiant de la mauvaise imitation, de la copie. L'aubaine que Delécluze découvre dans l'instrument de mesure daguerréotype, lui permet de toucher là « une des questions les plus importantes et les plus ardues de l'esthétique⁶⁶⁷ », celle-là même qui occupait Töpffer : « que *l'imitation est un moyen et non le but de l'art*⁶⁶⁸ ».

Pourtant, au cœur de cet axiome bien connu, le daguerréotype apporte une appréciation nouvelle, un terme de comparaison inédit, inédit dans la capacité qu'il a de révéler un nouveau standard en terme d'exactitude, dans le fait qu'il réévalue l'exactitude picturale. La figuration se présentant comme un équilibre entre copie et imagination, le daguerréotype marque la limite au-delà de laquelle l'imagination quitte l'imitation ; en d'autres termes, le daguerréotype apporte une image de la seule exactitude dans l'imitation :

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*

Dans la pratique de l'art, de même que pour celui qui exerce la critique, il s'élève bientôt une difficulté subsidiaire fort difficile à résoudre ; c'est de savoir jusqu'à quel degré d'exactitude l'imitation matérielle doit être portée dans une œuvre dont le sujet et par conséquent le style sont très élevés⁶⁶⁹.

L'exactitude étant une des qualités de l'art, même dans ses genres les plus élevés, peut-il y avoir un excès d'exactitude dans la figuration ? Et comment définir cet excès d'exactitude ? Au Salon de 1839, à propos des paysages romains du jeune Édouard Bertin, Delécluze écrivait : « Quoique, ainsi que je l'ai dit, il n'entre pas dans les conditions de l'art du paysage élevé que l'imitation y prenne la place la plus importante, cependant je pense que si M. Édouard Bertin étudiait avec un peu plus de recherche les plantes et les roches qui sont rapprochées de l'œil du spectateur, son ouvrage y gagnerait, ne fût-ce qu'en faisant paraître plus éloignées les carrières, dont l'exécution ferme et hardie rend comparativement les devants un peu mous et indécis⁶⁷⁰. » Entre fidélité et sacrifice, il y a bien une question formelle de l'exactitude, dont l'économie dans l'œuvre est regardée comme l'opération dans laquelle réside le savoir-faire de l'artiste : « Je me suis étendu sur ce défaut parce que c'est celui dans lequel tombent plus ou moins tous les peintres qui traitent le paysage de haut style. Le degré précis d'exactitude qu'il faut mettre dans l'imitation est pour ces artistes l'opération d'esprit qui demande le plus de goût et de tact⁶⁷¹. » Si la référence au réel réclame de l'exactitude, l'artiste doit savoir la sacrifier pour les besoins de l'art.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ Delécluze, « Salon de 1839 », *Journal des Débats*, 21 mars 1839.

⁶⁷¹ *Ibid.*

Cette question est en effet importante pour Delécluze, comme elle l'est pour nombre de ses confrères qui tentent de faire la distinction pédagogique entre une école naturaliste et une école idéaliste. Louis Peisse, de la *Revue des deux mondes*, est très proche de son confrère du *Journal des Débats* lorsqu'il écrit dans son Salon de 1842 : « Au lieu de copier simplement la nature, telle qu'elle s'offre à l'observation dans ses accidents habituels, et lui laisser tout l'honneur de l'effet produit, quel qu'il puisse être, l'art peut vouloir l'embellir, l'ennoblir, l'agrandir, lui imposer des formes et un caractère déterminés, en vue d'une certaine impression produite, en un mot l'idéaliser, c'est-à-dire *sortir du réel, sans cependant sortir du possible*. Ainsi travaillée et façonnée par l'art, la nature perd, comme imitation, une partie de la vérité matérielle et se soumet aux lois de la vérité poétique⁶⁷². »

Même si, comme le note immédiatement Peisse à la suite, « il importe de répéter que ces distinctions ne se retrouvent pas dans les œuvres des peintres avec la précision méthodique qu'y met la théorie⁶⁷³ », il n'en reste pas moins pour Henri Robert, du *National*, que l'artiste marche constamment entre « deux abîmes, entre copie servile et fantaisie inexacte⁶⁷⁴ », et que dans ces conditions le daguerréotype menace. Et pour Delécluze, il y a bien un avant et un après photographie dans la pratique et dans l'évaluation de l'imitation : « L'abus du sens poétique et la rigoureuse exactitude du daguerréotype sont le Charybde et le Scylla entre lesquels les

⁶⁷² Louis Peisse, « Le Salon de 1842 », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome 30, 1842, p. 233. Nous soulignons.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ H. Robert, « Beaux-arts – Salon de 1842 », *Le National*, 8 mars 1842.

peintres auront désormais toutes les peines du monde à passer⁶⁷⁵. » L'artiste devra dorénavant se frayer un chemin – *mesurable* – entre invraisemblance et excès de réalité, le daguerréotype étant devenu en ce cas la référence, le standard d'un excès d'exactitude, c'est-à-dire de l'exactitude seule.

3. Le modèle daguerrien, entre théorie et pratique

En pratique, le modèle daguerrien d'analyse opère tel un repoussoir et pour l'instant défini, par défaut ceux qui s'abstraient de la seule exactitude d'imitation. Ce modèle d'analyse est encore non exclusif car, dans son Salon de 1842, Delécluze ne comparera aucun peintre au daguerréotype. Au contraire, il aura à cœur de repérer les signes plastiques de ceux dont les préoccupations artistiques leur font quelque peu négliger la forme exacte des objets au profit de l'expression du sentiment. Ainsi, au chapitre de la peinture religieuse, la toile inachevée de François Bouchot, décédé en février de la même année, lui fournit un exemple probant :

L'une des meilleures compositions sacrées qui se voient au Louvre, celle surtout qui touche réellement le plus, non pas tant parce qu'elle est de la main d'un homme que nous regrettons, qu'à cause du sentiment profond que son aspect fait naître, est le *Repos en Égypte*, tableau que la mort n'a pas permis à Bouchot de terminer. [...] Certes Bouchot était un habile praticien, comme le prouvent la tête de son Enfant Jésus et toutes les parties terminées de son *Repos en Égypte*. Cependant on trouverait au Salon plus d'un ouvrage où cette qualité matérielle serait également remarquable ; mais ce qui fait valoir ce mérite dans l'œuvre de l'artiste défunt, ce qui lui donne tant de valeur

⁶⁷⁵ Delécluze, « Exposition de 1842 », *op. cit.*, 25 mars 1842.

et de charme, c'est l'idée qu'il a mise en œuvre, c'est le sentiment profond dont le peintre était animé lorsque la main conduisait son pinceau. Voilà ce que le daguerréotype, si parfait qu'il devienne, ne donnera jamais ; voilà ce que l'artiste seul peut produire⁶⁷⁶.

L'artiste se doit de parler à l'imagination du spectateur et de lui donner le sentiment profond du sujet représenté. Ce qui compte avant tout c'est l'*idée*. L'image du daguerréotype, vide d'idée, est, au-delà de la forme, incapable de toucher à cette part essentielle de l'art.

Incluse dans les interrogations de la critique du début des années 1840 sur les destins d'un art entre romantisme et réalisme, la réflexion que propose Delécluze sur la place du daguerréotype dans ce débat, si elle est marginale, n'a sans doute pas manqué d'être relevée. Pour preuve, le rapport rédigé par la Société libre des beaux-arts sur l'exposition de 1842 et qui centre son analyse sur « l'influence souvent pernicieuse du journalisme⁶⁷⁷ » sur le public. Mais l'attitude de la commission rédigeant ce rapport démontre une attitude diamétralement opposée à celle de Delécluze ; elle démontre la résistance que certains ont pu avoir face à la convocation du daguerréotype, même comme cause d'une décadence de l'art.

Ce rapport, rédigé par Jules Varnier au nom de la commission, est généralement d'accord avec l'ensemble de la critique d'art :

Travailler presque exclusivement l'exécution, négliger les qualités sérieuses et plus élevées de l'intelligence, et ne voir, ne

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ Jules Varnier, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts sur le Salon de 1842 par une commission spéciale [Delaistre, Drolling, Durand, Duvautenet, Gelée, Husson, Jacquemart, Lanno, Leloir, Lequeux, Milon, Normand, Varnier, P. Victor] », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, tome XI, années 1841-1842, 1841, p. XXXIX.

poursuivre dans l'art qu'une imitation servile et minutieuse de la nature, à l'aide des ressources matérielles que l'industrie a apportées dans la pratique, voilà, Messieurs, le grand défaut de notre école. [...] Ce naturalisme vulgaire, [...] nous le retrouvons partout : dans la peinture religieuse comme dans la peinture d'histoire, jusque dans le sanctuaire de l'art, la sculpture⁶⁷⁸.

Pourtant, en ce qui concerne le paysage, la Société libre des beaux-arts ne suit pas Delécluze lorsque celui-ci exprime les « craintes chimériques qu'il éprouve de voir, dit-il, "s'élever une puissance industrielle rivale de la puissance intelligente, une puissance d'une exactitude rigoureuse, mathématique, et dont les résultats, comparés aux œuvres de nos paysagistes, pourraient habituer le public à bien voir, le rendre trop difficile, et par là, discréditer à ses yeux les œuvres du génie et de l'intelligence"⁶⁷⁹ ».

Bien au contraire, pour Jules Varnier, « nous applaudirons la plupart de nos jeunes paysagistes, et nous les encouragerons à persévérer dans les études austères du dessin et du style : c'est à eux qu'il appartient de remettre en honneur l'école de Poussin et de Guaspre ; c'est par eux que le public arrivera peut-être à comprendre que le talent du paysagiste ne réside pas non plus tout entier dans une minutieuse et servile reproduction des objets, mais principalement dans une grande intelligence de la nature, dans le bon choix des formes, dans de savantes et poétiques combinaisons de lignes et d'effets, toutes choses qu'il cherchera vainement dans les produits du daguerréotype⁶⁸⁰ ».

⁶⁷⁸ *Ibid.*, pp. XXXIX-XLVI.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pp. XLIX-L.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. L.

On voit que si les conclusions de Delécluze et de la Société libre des beaux-arts sont identiques sur le fond – le daguerréotype n'a pas l'intelligence de l'art –, elles diffèrent pourtant sur l'idée même de la désignation du daguerréotype comme élément d'évaluation de la mimésis : la Société libre des beaux-arts, en refusant de considérer le daguerréotype comme référence susceptible de modifier l'appréciation que le public peut avoir sur les images proposées au Salon, et en laissant cette responsabilité pédagogique à l'artiste lui-même, ne fait que souligner l'indignité de la référence daguerrienne dans la pensée de l'idéal néo-classique que soutient la Société libre des beaux-arts, indignité contrariée par Töpffer puis par Delécluze. En effet ce dernier, en intégrant le daguerréotype à son analyse du Salon de 1842, et en allant au-delà des dénégations inhérentes à la théorie de l'imitation, trace la place de la référence photographique à venir dans l'évaluation d'un art contemporain du daguerréotype : faite image, l'exactitude du daguerréotype ne peut pas être ignorée, et s'impose donc comme standard de référence de la représentation de la forme dans l'imitation. Terme de comparaison pour le critique ainsi que pour le public, le daguerréotype ne doit pourtant pas apparaître comme le modèle du but de l'art, et Delécluze prévient : qu'un artiste prenne la photographie comme modèle, c'est-à-dire qu'un artiste reproduise telle une machine une scène de la nature, qu'il considère l'exactitude du daguerréotype reproduisant la nature sans choix comme un idéal de création, et qu'il valide auprès du public cette idée de l'art, et il sera immédiatement désigné et disqualifié. Le daguerréotype transpose la

discussion du modèle de la nature à celui de la nature faite image : il faudra alors distinguer entre les artistes qui, subissant, comme le public, l'influence de la photographie, sont capables d'interpréter cette image même de la nature, et ceux qui la copie servilement, reproduisant sur la toile et l'image et le processus qui l'a créée. Ce que le daguerréotype va ainsi matérialiser de manière inédite dans la tentative d'analyser les tendances naturalistes de l'école contemporaine, c'est la crainte d'un réel abandon de l'*idée* dans l'imitation. Reste à trouver ou à attendre que n'apparaisse l'artiste dont le style révèle un excès d'exactitude, c'est-à-dire une fidélité trop grande à la nature individuelle. En d'autres termes, rester attentif aux signes du photographique dans l'art contemporain.

Chapitre III : **Le modèle photographique dans la critique d'art** **à travers le Salon – 1839-1859**

Engagée par Delécluze en 1842 sur l'idée de l'évaluation d'un art contemporain d'un daguerréotype toujours plus présent dans l'espace public, la discussion du modèle photographique va devenir au fil des années un des *leitmotive* de la critique d'art alors qu'elle assiste à la montée en puissance d'une école naturaliste puis à la dénomination du mouvement réaliste. Non circonscrite au seul réalisme, la référence photographique touche au contraire des artistes aux styles et aux aspirations forts différents, et si de très nombreux artistes échappent totalement à cette référence, d'autres l'appellent plus généralement, même s'il est peu de cas où l'on trouve une véritable unanimité de la critique sur la nature photographique de tel ou tel travail. Car, par son indignité même, la photographie est avant tout ancillaire pour la critique comme référence ; et l'on constatera, au regard de la bibliographie étudiée⁶⁸¹, que cette référence est en majorité employée par des critiques professionnels comme Étienne-Jean Delécluze, Théophile Gautier, Théophile Thoré ou Gustave Planche, rompus à l'exercice du Salon envisagé dans sa perspective historique.

⁶⁸¹ Cf. bibliographie des comptes-rendus de Salons consultés en fin de volume.

De même, la nature du photographique de l'art contemporain est multiple, non univoque et non assujettie à un genre en particulier ; il nous faudra ainsi faire la distinction entre plusieurs types d'interventions du modèle photographique dans la critique d'art. En premier lieu, nous verrons comment cette idée directement issue de la proposition d'Arago en 1839 de l'utilisation du daguerréotype par l'artiste est discutée au Salon, et notamment à travers l'exemple de Ernest Meissonier. En second lieu, nous verrons comment le daguerréotype permet de faire la critique de certains artistes qui semblent reconnaître l'exactitude telle qu'elle est générée par le daguerréotype, comme modèle de création. Un problème qui se trouvera exacerbé par le mouvement réaliste émergent, et dans lequel on craint de reconnaître le daguerréotype comme norme de création. Enfin, nous observerons les signes formels repérés par le critique d'art dans ces analogies entre peinture et photographie.

Le modèle photographique qu'emploie la critique d'art est alors très attaché au daguerréotype tel qu'il fut présenté et critiqué en 1839. Si la critique incrimine une opinion publique qui verrait dans le daguerréotype le paradigme de l'art, elle-même se forge une idée du daguerréotype qui se fonde sur le même paradigme pour le retourner contre l'idée d'art. Du public à la critique, l'idée du daguerréotype est la même ; l'un l'utiliserait comme modèle, l'autre comme contre-modèle. Ce modèle étant très attaché à la figure du daguerréotype, il ne subit pas de modification majeure au cours des deux décennies sur lesquelles porte notre analyse. Le champ sur lequel se développe

ces débats a déjà été établi⁶⁸² ; nous en rappellerons çà et là les éléments contextuels. Mais la permanence des problématiques sur la période ou l'intensification de telle ou telle discussion, sont avant tout provoquées par les œuvres des artistes elles-mêmes. Et s'il faut garder en tête que ces débats se déroulent sur fond d'intensification de la présence de la photographie dans l'espace public, intensification à laquelle la critique réagit très tôt nous l'avons vu, nous verrons ici avant tout comment l'art contemporain lui-même dessine pour la critique les contours du photographique.

⁶⁸² Cf. André Rouillé, *La Photographie en France, op. cit.*

I. Le daguerréotype comme modèle formel – De la petite maîtresse à l'humble servante.

Décrit depuis son invention comme la forme parfaite de la nature individuelle, le daguerréotype est proposé comme un auxiliaire de la création artistique, une aide, un guide, notamment par Delaroche, repris en écho par Arago. Intégrer le nouvel instrument au travail de l'artiste restait le premier moyen d'en neutraliser les effets et de le maintenir, malgré ses qualités d'image, dans le rôle de l'assistant de création et non dans une disposition concurrentielle. Pourtant, entre les déclarations de bonnes intentions et de tolérance à l'égard du daguerréotype et l'acceptation de son utilisation comme modèle copié par les artistes, il y a toute la distance qui sépare la théorie de la pratique : que le daguerréotype donne la forme vraie de la nature individuelle reproduite par elle-même, et que dans cette optique il assiste le peintre dans le travail de l'imitation, cela est tolérable, d'autant que le daguerréotype lui-même semble validé par certaines formes préexistantes. Mais cet auxiliaire ne sera accepté que tant qu'il restera invisible : sa position ancillaire si souvent décrite, qui se définit face au risque d'une obéissance aveugle, voire d'un amour secret, est la première étape véritable de la discussion du modèle photographique par la critique, première étape dans laquelle la frontière entre copiste et poète établie par Delécluze révèle sa subjectivité.

A. L'imitation au service de l'invention

Amans de Chavagneux publie en mai 1839 une brochure sur le Salon dans laquelle on peut lire :

Croyons-le bien, il n'est aucune langue qui puisse parler aussi énergiquement que l'art, car l'esprit ne conçoit jamais plus promptement qu'avec les yeux ; et, quelque soin que prennent l'écrivain et le poète, ils ne peuvent jamais être aussi précis que le peintre ; la parole même ne peut produire des effets aussi instantanés, ne peut être aussi universellement comprise. Eh quoi ! c'est d'une telle puissance qu'on a osé dire, bien plus qu'on a pu faire penser qu'elle devait être tuée par les sciences et par l'industrie ; comme si la science, en élargissant le domaine de la pensée, pouvait jamais anéantir l'imagination ; si les conquêtes de l'une n'étaient pas celles de l'autre ; si la découverte sublime de M. Daguerre, celle non moins étonnante de M. Colas, en simplifiant tous les moyens d'imitation, ne devaient pas servir aux progrès de l'art qui n'est pas, disons-le bien, seulement l'imitation, mais l'imitation au service de l'invention qui la domine de toute la hauteur de l'intelligence sur la matière⁶⁸³.

L'imitation au service de l'imagination, la science au service de l'art qui met le daguerréotype au service de la peinture, tel est le vrai rapport, non exclusif, de la science à l'art, comme l'annonçait déjà Gustave Planche dans son Salon de 1831 :

Combien de fois n'a-t-on pas dit et répété que les sciences, en se perfectionnant, en se complétant, finiraient par détrôner et anéantir l'imagination ; qu'après qu'il serait venu plusieurs Newton, il ne viendrait plus d'Homère. Folles et enfantines déclamations, blasphèmes impies et ignorants ! La vérité ne suffit pas à la vie de l'homme ; son

⁶⁸³ Amans de Ch... et A... [Amans de Chavagneux], *Examen du Salon de 1839, de l'état actuel de l'art en France et des moyens d'améliorer le sort des artistes*, Paris, Au bureau intermédiaire des journaux, 1839, p. 38. Cet ouvrage apparaît dans la *Bibliographie de France* dans le n° 14 de l'année 1839, à savoir le 6 mai 1839.

intelligence et son cœur ont besoin d'autre chose. Après la science, après l'explication des secrets de la nature, il lui faut l'art et la poésie, l'art sous toutes ses formes ; il lui faut des palais, des tableaux, des statues, des symphonies et des poèmes ; et ainsi la vérité, c'est-à-dire toutes les erreurs de moins en moins erronées qu'on a successivement appelées de ce nom, a grandi, s'est enrichie tous les jours ; à côté d'elle la beauté, l'art, la poésie, toutes choses qui n'en sont qu'une, ont continué de vivre et de grandir, de nous enchanter et de nous enlever aux tristes réalités de la vie. Il y a longtemps que Platon l'avait dit : « Le beau est la splendeur du vrai. » Voilà pourquoi la science et l'art ne sauraient s'exclure ; l'une sans l'autre laisserait l'intelligence humaine veuve et désolée⁶⁸⁴.

Voilà une position que même les adversaires les plus farouches des prétentions des instruments d'aide au dessin sont prêts à accepter. Les fruits de la science comme support à l'imagination sont même chantés par le *Journal des Artistes* en mars 1840 par un certain Delgorgue Cordier dans un poème intitulé « Essai sur l'influence des machines dans les arts⁶⁸⁵ ». On y loue l'utilité de la science pour l'artiste et les bienfaits d'instruments dont les produits ne peuvent s'animer que sous ses doigts :

Artistes, croyez-moi, ne vous effrayez pas
Des mille inventions qu'on jette sous vos pas.
Loin de prendre l'alarme à de fausses alertes,
Sachez vous enrichir des grandes découvertes.
[...]
Non, non, peintres, graveurs, vous n'aurez pas en vain
Animé votre toile et séché sur l'airain.
Non, vous ne verrez pas vos honneurs, votre gloire,

⁶⁸⁴ Gustave Planche, *Introduction au Salon de 1831*, in *Études sur l'École française (1831-1852) – Peinture et sculpture*, Paris, Michel Lévy, 1855, pp. 2-3.

⁶⁸⁵ Delgorgue Cordier, « Essai sur l'influence des machines dans les arts », *Journal des Artistes*, XIV^e année, 1^{er} volume, n° 10, 8 mars 1840, p. 154.

S'obscurcir en passant par une chambre noire.
Le patient graveur peut, sous ses doigt, encore
Voir le cuivre et l'acier se transformer en or.
Gavard en inventant son instrument, je pense,
N'a pas cru d'Edelinck⁶⁸⁶ nous donner la science ;
Car il n'ignorait pas qu'il est un feu sacré,
Qu'un mécanisme seul n'a jamais inspiré.
L'utile Diagraphé, avec exactitude
Réduisant les objets, peut abrégé l'étude ;
Mais un trait une fois sur le métal placé,
Sans le feu dont je parle, y resterait glacé⁶⁸⁷.

Le daguerréotype apparaît ainsi pour le peintre le premier des
conseillers, le producteur d'un catalogue de formes à consulter et à
interpréter au cours du travail :

Le peintre, pour son sort, doit encore moins craindre :
Comment un instrument pourrait-il jamais peindre ?
Une machine peut seconder ses projets,
Mais devenir un jour sa rivale, jamais !
On tente vainement mille épreuves nouvelles,
Pour suivre le génie, il faut avoir des ailes !
Daguerre a trouvé l'art presque miraculeux,
En déroband au ciel ses rayons lumineux,
De fixer sur le cuivre une fidèle image
De chaque monument, de chaque paysage.
Sur le fait la nature est prise en un clin d'œil,
Mais il faut l'avouer, c'est la nature en deuil.
Oui, du manteau des nuits, la teinte froide et sombre,
Semble avoir recouvert ses dessins de son ombre.
Cependant, tout est pris jusqu'au moindre détail,
Le mercure et l'iode ont fait seuls le travail.
Peintres, dessinateurs qui craignez la ruine,

⁶⁸⁶ Gérard Edelinck, graveur né en 1649, à Anvers en Belgique, mort à Paris en 1707. Graveur du cabinet de Louis XIV, membre de l'Académie des beaux-arts.

⁶⁸⁷ Delgougue Cordier, « Essai sur l'influence des machines dans les arts », *op. cit.*

Vous pouvez au contraire exploiter cette mine.
Que de temps et de soins vous allez épargner !
L'artiste, au lieu de perdre, aura tout à gagner.
Ses crayons, ses couleurs, éclaireront sans peine,
Tous les détails voilés par la teinte d'ébène.
Que de jours il perdrait à tracer des croquis,
D'accessoires, de fonds sur la toile remis !
Maintenant, sans efforts, il amasse, il recueille
Maints fidèles dessins qu'il met en portefeuille.
Plus tard il trouvera ce dépôt précieux
Pour orner ses tableaux de fonds harmonieux ;
[...]
Vous voyez que Daguerre avec sa chambre obscure,
Loin de tuer les arts, fait vivre la peinture ;
Et que c'était justice à notre nation
De couronner l'auteur de cette invention⁶⁸⁸.

Mettre l'imitation, la copie servile du daguerréotype au service de l'invention et de l'imagination : le poète du *Journal des Artistes* chante la sérénité d'une critique d'art qui, rassurée par la complexité de l'instrument et pour tout dire son manque d'autonomie, lui trouve les qualités d'un miroir de la nature, un « dépôt précieux », sorte de mémoire artificielle pour l'artiste. Un modèle théorique sur lequel nous reviendrons.

Pour l'heure, en ce début des années 1840, ne pas craindre le daguerréotype, c'est surtout ne pas craindre la concurrence de ce qui apparaît encore, le poème de Delgorgue Cordier le montre bien, comme une entreprise privée aux mains du seul Daguerre. Ne pas craindre le daguerréotype, c'est souffrir la comparaison dans l'exercice de l'imitation avec l'entreprise du Daguerréotype, avec

⁶⁸⁸ *Ibid.*

une majuscule, comme à l'époque l'illusion mimétique eût pu être mesurée à l'aune du Diorama du même Daguerre. Le commentaire de Prosper Haussard, critique du *Temps* pour le Salon de 1841, le formule clairement au chapitre des paysagistes naturalistes :

La seconde catégorie des paysages, catégorie où l'exécution vaut mieux que l'idée, où le servilisme supplée le sentiment, où le métier, la minutie, la convention desséchée rapetisse et fausse trop souvent la nature, cette catégorie compte néanmoins quatre ouvrages dont il faut honorer les études, le labeur et même le talent : *La Vallée d'Ausasca*, par M. Calame ; le *Golfe de Salerne*, par M. Thuillier ; la *Ferme*, par M. Delaberge ; le *Koenigsegg*, par M. Posé. [...] M. Thuillier a vu consciencieusement et rendu scrupuleusement le *Golfe de Salerne*, c'est un travail méritoire ; mais cette nature ne nous dit rien, car l'artiste la copie à froid, et toute son habileté a échoué ; nous aimions mieux son Auvergne. M. Delaberge a fait dans sa *Ferme* un chef-d'œuvre de pointillé : que de talent et même d'art perdu ! Et pourtant le *Crépuscule* de M. Cuisin le menace ! La *Vue de Koenigsegg*, par M. Posé eût rivalisé avec la *Vallée de Righi* au temps du Diorama, et craindrait peu même aujourd'hui le Daguerrotypage⁶⁸⁹.

De la même manière Gautier, pour le même Salon, décrivant le style de Delaberge : « M. Delaberge a pris comme système l'imitation exacte de la nature telle qu'elle est. Le daguerrotypage n'est rien à côté de cela⁶⁹⁰. » Au-delà de la figure de rhétorique qui vise à mettre en lumière la perfection formelle de l'imitation ainsi que sa supériorité sur la couleur⁶⁹¹, ne pas craindre le daguerrotypage, être au-delà du daguerrotypage même, c'est reconnaître au

⁶⁸⁹ Prosper Haussard, « Salon de 1841 », *Le Temps*, 9 avril 1841.

⁶⁹⁰ Théophile Gautier, « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 3^e série, t. XXXVIII, 1841, p. 268.

⁶⁹¹ Cf. Théophile Gautier, « Du beau dans l'art », *Revue des deux mondes*, 1847, t. 19, août 1847, p. 897 : « [Delaberge] reproduisait tout plus fidèlement que le daguerrotypage, car il y joignait la couleur ».

daguerréotype une proximité avec les formes prises par la nature telle que sélectionnée et combinée par l'artiste dans l'œuvre. Ne pas craindre le daguerréotype, c'est émettre l'hypothèse qu'entre la retranscription de la réalité sur la plaque de métal et la méthode picturale de certains artistes, la différence n'est pas si grande ; qu'au contraire, il se peut même que certains styles picturaux donnent raison au daguerréotype comme esthétique. C'est le cas notamment, déjà évoqué par Jules Janin en 1839, de l'association récurrente entre daguerréotype et ingrisme.

B. Daguerriotype et ingrisme

Si daguerriotype et ingrisme sont très tôt associés, c'est qu'il semble qu'on leur reconnaisse une sorte de communauté d'esprit, une perfection formelle que Jules Janin mettait en lumière en 1839 par analogie dans le domaine du portrait alors que le daguerriotype était encore incapable de fournir de telles représentations. Et si, comme nous l'avons vu, le texte du critique de *L'Artiste* a pu avoir quelque retentissement, son explication des qualités du daguerriotype par le style d'Ingres fait de ce dernier le premier des artistes à valider l'exactitude du daguerriotype.

1. Ingres à la mesure du daguerriotype

En juillet 1840 arrive à Paris le très attendu *Antiochus et Stratonice* d'Ingres⁶⁹² (*fig. 18*) commandé en 1834 par le duc d'Orléans comme pendant à l'*Assassinat du Duc de Guise* de Paul Delaroche⁶⁹³ (*fig. 19*). Achevée à Rome, la toile fut présentée au public parisien quelques jours au mois d'août suivant. Les avis sont partagés, mais *L'Artiste* soutient la nouvelle création du maître et justifie dans un long article le choix de ce dernier de ne plus exposer la toile aux feux de la critique des Salons :

D'ailleurs, nos aristarques en eussent-ils bien la volonté, que pourraient-ils blâmer dans le tableau de Stratonice ? Oh ! laissez-les parler, je vous en conjure ; laissez-les s'abîmer les yeux, se creuser l'esprit et le jugement en une recherche bien digne de la petitesse de l'un et de la pauvreté de l'autre ! – Hélas ! oui, il en est, et ceux-là je

⁶⁹² *Antiochus et Stratonice*, huile sur toile, 57 x 98 cm, 1840, musée Condé, Chantilly.

⁶⁹³ *Meurtre du Duc de Guise*, huile sur toile, 57 x 98 cm, 1834, musée Condé, Chantilly.

les connais, je les ai moi-même entendus, qui, n'ayant rien à critiquer dans la composition des figures, vous affirmeront avec un aplomb superbe, vous jureront à tort et à travers, par le ciel et l'enfer, par *Raphael Sanzio* ou *Andrea del Verrocchio*, peu importe, et la bouche toujours pleine des plus grands mots de l'esthétique, que les détails sont trop finis ou trop accusés ; que les fonds viennent à l'œil et nuisent aux figures ; que l'architecture est un mélange bizarre du style grec le plus dur et du style romain de la décadence, du style Pompéi, par exemple ; et mille autres sottises pareilles dont je vous fait grâce !

Face au succès populaire de Delaroche, l'auteur du pendant, *L'Artiste* tente de mettre en avant les qualités de l'ancien directeur de la Villa Médicis quant à la vérité de son art que l'on compare bien volontiers au daguerréotype :

Mais, stupides que vous êtes ! si ces tons ont quelque éclat, si ces détails ont quelque saillie, si ces images qui couvrent les murs ont un si grand relief qu'elles sortent de leur plan et possèdent autant que le reste les apparences de la réalité, n'est-ce pas le défaut de la perfection, puisque défaut il y a ? n'est-ce pas l'exactitude rigoureuse de la nature ? Sommes-nous donc ici sur un théâtre où la vérité de certains objets, où l'illusion de certaines parties dépende beaucoup plus du mensonge et de l'exagération de ce qui les entoure que de la vérité complète et absolue de leur imitation ? Oh ! sans doute, un frotté d'outremer et un brun-rouge dans les fonds, d'ocre et de blanc sur les marqueteries du parquet, aurait suffisamment assourdi les uns, noyé les autres ; et les figures plus tranquilles, mieux isolées, eussent d'autant plus charmé les yeux, qu'alors on n'eut eu à leur comparer que des objets défectueux. Mais, de si pauvres moyens ne sont ni ceux de la nature, ni ceux du talent : ces ressources de l'insuffisance et de ce charlatanisme de l'art pratique, que M. Delaroche emploie si adroitement et si à propos pour cacher ce qui lui manque, toutes ces petites, dis-je, ne saurait convenir à M. Ingres. Voyez les résultats du Daguerreotype ! c'est assurément la perfection incontestable ; c'est plus que l'exactitude, c'est la nature même ; eh bien ! tout est reproduit, tout

existe ; seulement, gardez la distance convenable ; contemplez l'œuvre du point de vue de l'artiste, et non pas la loupe à la main et de si près que l'ensemble vous puisse échapper : une ligne trop dure à deux pas, disparaît d'un peu plus loin. Pour prétendre à la science comme vous le faites, il faut d'abord savoir juger selon les conditions de l'art⁶⁹⁴.

Étonnante justification dans laquelle le daguerréotype donne la mesure de l'évaluation de l'art d'Ingres dont la vérité de forme et de détail imposent une certaine distance. Le style néo-classique d'Ingres représente ainsi, au milieu des expériences formelles du romantisme, cet attachement aux formes de la nature par lequel le daguerréotype devient lui-même synonyme de vérité. Un daguerréotype qui n'est pas toujours évoqué mais qui correspond bien à l'idée que la critique se fait de l'école ingriste, comme le prouve cette description du style d'Amaury-Duval (*fig. 20*) par Jules Janin au Salon de 1839 :

À cette école patiente s'est élevé avec toutes sortes de peine et de labeurs M. Amaury-Duval ; il a obéi avec la docilité du talent à toutes les exigences de son maître, il l'a suivi pas à pas, étudiant comme lui son modèle, et ne reproduisant que ce qu'il voyait, mais le reproduisant tout-à-fait. Ces sortes d'artistes, pour qui l'inspiration n'est rien, non plus que l'imagination, pourraient inscrire au-dessous de leurs œuvres : *Ceci est, parce que cela est*. Ne demandez jamais plus qu'ils ne savent faire ; ils ne savent faire que ce qu'ils voient, mais aussi, et à coup sûr, ce qu'ils ont sous les yeux ne saurait leur échapper ; c'est une conscience incroyable, c'est une persévérance attentive ; ils s'emparent des pieds à la tête de leur modèle, et ils ne le quittent pas qu'ils n'aient achevé ; ils recommenceraient cent fois le même trait du même visage, plutôt que de s'en tenir à cette espèce d'à-peu-près si commode pour les peintres médiocres. Comme aussi, n'attendez d'eux aucune

⁶⁹⁴ [Anon.], « J. A. Ingres. La Stratonice », *L'Artiste*, 1840, 2^e série, tome VI, 10^e livraison, p. 152.

flatterie ; ils sont inflexibles ; si vous êtes laid ou vieux, ils vous feront aussi laid et aussi vieux que vous l'êtes en effet⁶⁹⁵.

2. Les formes de la vérité

Ce qui apparaissait à Louis Lacuria comme de l'abnégation⁶⁹⁶, et qui apparaît ici comme un attachement exclusif à la forme, comme une caricature de l'esprit du romantisme, sera souvent reproché aux élèves d'Ingres, d'autant plus que les apparitions des œuvres du maître se font très rares. Amaury-Duval en fera souvent les frais, Amaury-Duval à qui l'on reconnaît un réel talent dans la description de la réalité et surtout des physionomies, mais chez lequel on constate que cette description se fait au détriment de l'expression du sentiment. Albert de la Fizelière fait la description suivante de l'unique portrait qu'Amaury-Duval expose au Salon de 1846⁶⁹⁷ :

Le talent de M. Amaury-Duval est bien admirable aussi. Ce peintre simple dans ses moyens d'exécution, comme le serait un statuaire, fait de tous ses portraits une pensée profonde et accentuée qu'il revêt d'un corps, mais d'un corps qui frappe seulement nos yeux quand nous nous sommes rendu compte de la physionomie et du caractère. Rien dans le portrait de M. Amaury-Duval ne vient distraire la pensée du spectateur qui court au-devant de la pensée exprimée par le peintre, rien n'attire les yeux, rien dans la figure ne dérange le calme de l'ensemble, ni la concordance des traits. Sans sécheresse aucune, le contour est d'une pureté qui va jusqu'à l'idéal. À voir cette peinture sans relief, à teintes plates et égales, on pourrait croire que le portrait doit manquer d'animation, et pourtant il est plein de vie : on dirait que

⁶⁹⁵ Jules Janin, « Salon de 1839 – 4^e article », *L'Artiste*, 2^e série, tome II, 19^e livraison, p. 263.

⁶⁹⁶ Cf. *supra*, chapitre I, III.B.1.d. L'abnégation d'Ingres.

⁶⁹⁷ *Portrait de femme* [Mme Le Sourd], localisation inconnue.

cette bouche va s'ouvrir pour nous dire tout ce qui se passe dans ce front puissant⁶⁹⁸.

Ainsi décrite comme une peinture lisse et sans aspérités – Gautier en 1840 décrit ce style comme une disparition des « moyens naturels de la peinture⁶⁹⁹ » –, cette toile d'Amaury-Duval si elle donne l'idée de la physionomie ne peut pourtant aller au-delà de la surface : c'est la bouche qui semble devoir s'ouvrir pour dire ce qu'il se passe « dans ce front puissant », et non le peintre lui-même. Il n'est donc pas étonnant de voir de la Fizelière rapprocher le style d'Amaury-Duval de l'idée d'un daguerréotype moral sous le prétexte d'une représentation sans communication :

Pourquoi donc, avec tant de qualités que nous apprécions, qui nous attachent et nous subjuguent, préférons-nous le portrait de Mme R...lt, par M. Flandrin, au portrait de femme de M. Amaury-Duval, c'est que M. Flandrin met sa pensée à lui, en communication avec celle de son modèle, tandis qu'il peint, en sorte que le portrait naissant sous la brosse est mis en relation avec le monde extérieur, et si le spectateur se substitue au peintre, il se trouve en présence d'une image qui converse avec lui. M. Amaury-Duval au contraire, est comme un daguerréotype moral qui reproduit une pensée qu'il voit, mais qui n'est pas en rapport avec la sienne ; l'image pense, mais elle pense seule, et quand le spectateur prend la place du peintre, il reste spectateur : il n'y a pas de communication entre lui et l'image⁷⁰⁰.

Cette belle image d'un daguerréotype moral, c'est-à-dire l'idée du daguerréotype comme modèle théorique établi sur la pratique du portrait commercial, sans communication entre le photographe et son

⁶⁹⁸ Albert de la Fizelière, « Salon de 1846 – 4^e article », *Le Commerce. Journal politique et littéraire*, 8 avril 1846.

⁶⁹⁹ Théophile Gautier, « Salon de 1840 », *La Presse*, 25 mars 1840.

⁷⁰⁰ Albert de la Fizelière, « Salon de 1846 – 4^e article », *op. cit.*, 8 avril 1846.

modèle, forme une communauté d'esprit entre l'ingrisme et l'idée de vérité de la forme associée au daguerréotype : pour reprendre la formule de Jules Janin, le daguerréotype est synonyme du *ceci est, parce que cela est* et donc d'objectivité dans le traitement de l'information, comme attestation de l'immédiat présent. Il est symptomatique, en effet, qu'en 1844 paraisse à Limoux une revue intitulée *Le Daguerriotype*, qui traite de politique et non de photographie et que son auteur Jules Rouby définit ainsi dans le premier numéro : « Nous voulons attaquer l'erreur de front, sous quelque forme qu'elle se présente, et partout où nous pouvons la trouver. La vérité, ou ce que nous croyons être la vérité, voilà notre arme, et quant à nos conditions de combat, voici : nous voulons, nous, que la critique frappe fort pourvu qu'elle frappe juste⁷⁰¹. »

3. Des amours ancillaires

L'analogie entre daguerréotype et ingrisme est réactualisée à chacune des rares réapparitions du maître en public. Ainsi en 1846, Ingres accepte de participer pour la première fois depuis 1834 à une exposition collective à la galerie des Beaux-Arts, 22 boulevard Bonne-Nouvelle alors qu'il signe le portrait de Mme Reiset⁷⁰² (*fig. 21*), l'un de ses portraits les plus directs et les moins affectés⁷⁰³. Cette actualité rejaillit naturellement sur le Salon de cette même année où de nombreux critiques discutent l'actualité de son style :

⁷⁰¹ Jules Rouby, « Avant-propos », *Le Daguerriotype*, 1844, p. 1.

⁷⁰² *Augustine-Modeste-Hortense Reiset*, huile sur toile, 62 x 49 cm, 1846, Fogg Art Museum, Cambridge.

⁷⁰³ Cf. Christopher Riopelle, in Gary Tinterow (et al.) *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 362.

résultat, pour le jeune Baudelaire, d'une « attention excessive⁷⁰⁴ » et d'une « audace⁷⁰⁵ » combinée avec une telle ruse « qu'il ne recule devant aucune laideur et aucune bizarrerie⁷⁰⁶ », ce style représente pour le défenseur d'un art pour l'homme, Théophile Thoré, « une sorte de brahmanisme matérialiste, qui absorbe ses adeptes, non point dans la contemplation des choses éternelles, mais dans la monomanie de la forme extérieure et périssable⁷⁰⁷ ». Cette monomanie désigne un art « robuste et nourrissant⁷⁰⁸ » pour Baudelaire, plein de « violence et de ténacité » pour Thoré et qui fait d'Ingres, selon ce dernier, l'artiste « le plus romantique du dix-neuvième siècle, si le romantisme est l'amour exclusif de la forme, l'indifférence absolue sur tous les mystères de la vie humaine, le scepticisme en philosophie et en politique, le détachement égoïste de tous les sentiments communs et solidaires⁷⁰⁹ ». Un détachement lié à un amour de la forme que Thoré ne manque pas d'associer à l'image du daguerréotype : « Pour faire une image, il faut donc avoir un sentiment quelconque, qui saisira ensuite le spectateur. [...] On peut mettre beaucoup de sentiment humain dans une scène la plus simple du monde, dans une figure quelconque, et même dans le paysage. Mais encore faut-il que l'artiste ait premièrement éprouvé lui-même une impression, sans quoi le daguerréotype suffit à reproduire l'image⁷¹⁰. »

⁷⁰⁴ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *op. cit.*, p. 460.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 459.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ Théophile Thoré, « Salon de 1846 », *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, Librairie internationale, 1868, p. 240.

⁷⁰⁸ Charles Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *op. cit.*, p. 413.

⁷⁰⁹ Théophile Thoré, « Salon de 1846 », *op. cit.*, p. 240.

⁷¹⁰ *Ibid.*, pp. 242-243.

Se crée ainsi l'idée d'une identité d'acuité entre Ingres et le daguerréotype – Charles Blanc lui-même, fervent adversaire de la photographie⁷¹¹, n'hésitant pas à écrire dans sa biographie d'Ingres : « [...] quand il dessinait un objet dans l'unique intention de l'imiter fidèlement, Ingres avait un œil aussi clairvoyant que l'instrument du photographe⁷¹² » ; image renforcée par l'idée que laissait déjà entrevoir Delaroche dans son analyse du daguerréotype, qu'en retour c'est l'esthétique même du daguerréotype qui donne raison à la ligne et au modelé si souvent décriés, ainsi que le reconnaît, en défenseur de l'héritage néo-classique de David, Delécluze au Salon de 1850 :

Le daguerréotype, en arrivant dans ce monde avec sa rectitude et avec sa franchise un peu brutale, a produit l'effet d'un usage qui dit crûment la vérité ; en l'admirant, tout le monde s'est révolté contre lui. Mais après le premier étonnement et quelques colères, les artistes réfléchis se sont aperçus que les représentations produites par l'instrument donnaient raison à certains grands maîtres en fait de portraits, tel que Bélin [*sic*], Léonard de Vinci, Raphaël, Hans Holbein et M. Ingres, auxquels on avait reproché jusqu'ici de faire des contours trop arrêtés et de modeler d'une manière trop uniforme⁷¹³.

Obtenant ses véritables succès dans le genre du portrait alors que, parallèlement, c'est précisément le portrait qui assure l'implantation du daguerréotype sur le marché des images, une forte analogie se crée ainsi entre le travail d'Ingres et l'industrie du portrait photographique. Cette analogie mêle à la fois l'idée qu'Ingres, par sa pratique, serait un des précurseurs de la

⁷¹¹ Dans la conclusion de la *Grammaire des arts du dessin*, parue en 1867, Blanc dénonçait « les usurpations de la photographie, dont l'œil, si clairvoyant dans le monde de la matière, est aveugle quand il regarde le monde de l'esprit ». Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 623.

⁷¹² Charles Blanc, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Vve J. Renouard, 1870, p. 7.

⁷¹³ É.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850*, Paris, Comon éditeur, 1851, p. 183.

photographie, et qu'en elle consécutivement il rencontre le concurrent le plus direct. S'y confondent ainsi leurs respectives clairvoyances et s'y opposent la patience laborieuse de l'un et l'instantanéité de l'autre, le prestige et la vulgarité. Deux caricatures de Nadar (*fig. 22 et 23*) résument parfaitement cette idée qui provient de la critique. Naît avec Ingres une sorte d'hybride entre tradition et modernité, entre archaïsme et nouveauté que Baudelaire analyse à propos de la rétrospective du maître pour l'Exposition universelle de 1855 : « Je croirais volontiers que son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. C'est cet accouplement qui donne souvent à ses œuvres leur charme bizarre. Épris ainsi d'un idéal qui mêle dans un adultère agaçant la solitude calme de Raphaël avec les recherches de la petite-maîtresse, M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits⁷¹⁴. »

Par cette allusion à peine voilée à l'influence de la photographie, Baudelaire pose le problème de l'utilisation de la photographie comme modèle. Et si l'artiste peut manifester un quelconque amour pour la reproduction photographique, Baudelaire lui-même en 1855 est déjà passé plusieurs fois devant l'objectif⁷¹⁵, cet accouplement doit rester caché et non avoué. L'utilisation de la photographie, et plus précisément du daguerréotype par Ingres est

⁷¹⁴ Charles Baudelaire, « Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts », *op. cit.*, p. 586.

⁷¹⁵ Le portrait de Nadar *Baudelaire au fauteuil* date précisément de 1855. Au-delà, ou en parallèle de la critique de la photographie par Baudelaire, sur leurs rapports conflictuels voir notamment Jérôme Thélot, « “Le rêve d'un curieux” ou la photographie comme Fleur du Mal », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, ainsi que *id.*, *Baudelaire violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, plus particulièrement « Hypothèses sur l'enfer ; à propos d'une épître à Nadar », pp. 239-287.

toujours restée à l'état de supputation, notamment dans l'interprétation des analogies formelles⁷¹⁶. Cela tient notamment au fait que, la carrière d'Ingres débutant dans les années 1820, son style ne subit pas de modification notable à ce niveau après 1839. Et à l'image de Baudelaire, si la critique repère des analogies, elle n'envisage jamais clairement l'utilisation de la photographie par le maître. En revanche, le succès grandissant des petites toiles de genre et des portraits d'un peintre comme Meissonier à la toute fin des années 1830 jettera le doute sur le possible emploi par ce dernier de cet outil que la critique n'acceptera jamais mieux que maintenue dans la position non pas seulement de la petite-maîtresse – ce qui implique un amour nécessaire – mais bien de l'humble servante, opérant en coulisse, mais invisible sur la scène.

⁷¹⁶ Cf. Aaron Scharf, *Art and Photography*, *op. cit.*, pp. 49-52.

C. Le daguerréotype doit-il servir (à) l'artiste ?

Si Ernest Meissonier est présent pour la première fois au Salon de 1834 avec un sujet flamand et une aquarelle, puis, après un refus en 1835, régulièrement à partir de 1836, ce n'est qu'à partir de 1840, alors qu'il reçoit une médaille de 3^e classe pour *Le Liseur*, que ses participations commencent à se faire remarquer par la critique. Théophile Gautier, dans *La Presse*, attire l'attention sur ce dernier tableau :

Puisque nous parlons de Metz et de Mieris, tâchez de découvrir dans le grand salon du côté de la porte d'entrée [...] un cadre microscopique de M. Meissonier : le roi de Lilliput l'aurait choisi assurément pour son peintre ordinaire ; c'est une vraie perle de couleur, un tableau à couvrir d'or, ce qui ne saurait pas le payer bien cher tant il est petit ; un joyau à faire monter en broche et en chaton de bague ; c'est du génie vu par le petit bout de la lorgnette ; comme ce fauteuil est fait ! comme cette tapisserie usée est rendue, point à point, fil à fil, et comme cependant elle conserve son aspect gras et large ! Regardez avec une loupe, car les yeux n'y suffisent pas, les petites mains ridées de ce bon vieux savant, enfoncé avec la béatitude du bibliomane dans la lecture d'un Elzevir ou d'un Alde Manuce où il vient de découvrir la faute qui caractérise la bonne édition. Quelle perfection ! quelle vérité ! nous ne concevons pas qu'on puisse aller au-delà. Dans le petit coin qu'il s'est choisi, M. Meissonier arrive à l'absolu ; nous défions qui que ce soit de faire mieux, fût-ce le diable lui-même ! fût-ce Gérard Dow⁷¹⁷ !

Rapidement, Meissonier se fait une réputation et un style qui sera copié et qui constituera un genre à lui seul : sur de petits panneaux de bois, il reproduit dans des couleurs chatoyantes des

⁷¹⁷ Théophile Gautier, « Salon de 1840 », *La Presse*, 24 mars 1840.

scènes de genre parfois proches du portrait, majoritairement inspirées de la vie quotidienne du XVIII^e siècle. Ces pièces, remplies de détails pittoresques, incitent à la vision rapprochée et apparaissent comme autant de tours de force techniques dépassant les limites de ce que permet généralement l'utilisation du pinceau par un artiste. La description de Gautier le démontre assez, on transpose pour Meissonier la rhétorique utilisée pour décrire les prouesses des maîtres flamands, celle-là même qui, entre temps s'est vue utilisée pour décrire les daguerréotypes de 1839. Considérant que la science minutieuse de Meissonier s'exerce sur de très petits espaces, semblables aux dimensions des premières plaques de daguerréotype commercialisées⁷¹⁸, la critique formule très tôt le parallèle, tel Wilhelm Tenint en 1841, à propos de *La Partie d'échecs* :

Les joueurs sont assis autour d'une table de bois rose où est posé l'échiquier. La chambre est close, pleine de bien-être, boisée, ornée de microscopiques gravures dans des cadres antiques de bois noir. Les personnages, qui sont dessinés et finis avec une patience de brodeuse, sont, en dépit des détails minutieux, faits avec une expression et une largeur surprenantes. *La Partie d'échecs* ressemble à ces mordants quatrains de nos pères, où chaque mot cachait une malice, et qui en disaient plus qu'ils n'étaient gros. Que de volonté, que de persistance, que de combinaisons dans ces fronts taillés carrément et que le calcul plisse ! On a beaucoup dit de ce tableau qu'il rappelait les reproductions du daguerréotype ; ce sera vrai quand le daguerréotype aura de l'esprit, de la couleur et du sentiment⁷¹⁹.

⁷¹⁸ En moyenne, la dimension des huiles sur bois de Meissonier datant des années 1840-1850 est de 20 x 15 cm, ce qui est approximativement la taille d'un daguerréotype pleine plaque (21,5 x 16,5 cm).

⁷¹⁹ Wilhelm Tenint, *Album du Salon de 1841. Collection des principaux ouvrages exposés au Louvre*, Paris, Challamel, 1841.

L'analogie entre Meissonier et daguerréotype est, dans un premier temps, toute formelle : d'une part en ce début des années 1840 le daguerréotype est techniquement incapable de produire des scènes de genre telles que les compose Meissonier, et si d'aventure il l'était, ces images ne pourraient bénéficier d'une diffusion leur donnant le statut de modèle ; d'autre part, Meissonier n'expose que très rarement des sujets contemporains que l'on pourrait rapprocher des portraits au daguerréotype qui ne commencent qu'à peine à être visibles. Bien au contraire, les décors de ses scènes permettent une distanciation qui n'implique pas forcément une utilisation directe du daguerréotype comme modèle : inspiré par les couleurs du siècle de Watteau, Meissonier fait preuve d'esprit et de sentiment. Malgré cela, on passe pourtant de l'insinuation de Tenint en 1841, Meissonier « rappelle » le daguerréotype, à « On dirait que M. Meissonier se sert du daguerréotype pour la reproduction de ses modèles⁷²⁰ » en 1842, et à l'accusation par Théophile Thoré la même année : « Nous soupçonnons M. Meissonier de se servir des images produites par le daguerréotype⁷²¹. » De l'insinuation à l'accusation, le pas sera franchi par la critique à partir du moment où, au-delà de la simple analogie de format et de minutie, elle croira déceler dans les toiles de Meissonier les signes d'une copie sans interprétation des images daguerriennes dont l'utilisation même, si elle n'est pas condamnée en tant que telle, doit pourtant rester un secret d'atelier invisible.

⁷²⁰ [Anon.], « Salon de 1842 », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, p. 245.

⁷²¹ Georges Dupré [Théophile Thoré], « Salon de 1842 », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, t. VII, 4^e série, 1842, p. 230.

1. Le conseiller

« Un des principaux mérites des sujets de M. Meissonier c'est d'être complets, ou même, lorsqu'ils ne le sont pas, de le paraître. On est forcé de prime abord d'accepter les figures qu'il invente comme de vrais personnages, vrais de la tête aux pieds. L'envie de les discuter ne vient qu'assez tard⁷²². » Ce que la critique accorde à Meissonier c'est le mérite de la description d'un XVIII^e siècle débarrassée des afféteries des Boucher, Watteau et autres Lancret. Comme le remarque le critique de *L'Illustration*, Meissonier donne de la réalité à ces figures sorties de son imagination, il n'en doute pas : « On a prétendu que le daguerréotype joue un grand rôle dans les procédés de l'artiste, [...]. C'est là un détail de coulisse qui n'intéresse qu'une vaine curiosité. Laissez opérer l'artiste à sa manière. Le principal c'est que le résultat soit bon. Qu'il habille des mannequins en costumes Louis XV, qu'il les éclaire dans une boîte, qu'il fixe son effet au daguerréotype, si bon lui semble, cela ne peut nous émouvoir qu'autant que toutes ces laborieuses combinaisons préliminaires aboutiraient à des figures sentant le mannequin, ou révélant le daguerréotype⁷²³. »

La critique établit donc une tolérance sur l'utilisation du daguerréotype par le peintre, tolérance qui se porte sur l'utilisation de ce secret d'atelier qui, comme tant d'autres, doit rester invisible au spectateur. Quels que soit les moyens utilisés, si l'artiste se donne la possibilité de dépasser son modèle d'origine, l'utilisation du daguerréotype revêt sa fonction d'auxiliaire, intervenant en

⁷²² A.-J. Du Pays, « Salon de 1850 », *L'Illustration*, t. XVII, 1851, 15 mars, n° 420, p. 164.

⁷²³ *Ibid.*

préliminaire de l'acte créateur. Ainsi, au-delà des insinuations et des accusations, et alors que sévit au Salon de 1850 le scandale de *L'Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet⁷²⁴ (fig. 38), Delécluze qui adopte souvent une attitude pragmatique face à la photographie, voit dans le style de Meissonier l'exemple même de l'influence salutaire du daguerréotype sur la peinture, à tout le moins, il y voit une utilisation intelligente :

Puisque j'en suis sur les petits ouvrages peints à l'huile, je n'irai pas plus avant sans parler du grand maître en ce genre, M. E. Meissonier. Il y a de lui à l'exposition quatre ouvrages principaux : un *Peintre montrant des dessins*, un *Joueur de luth*, le *Dimanche* et un *Souvenir de guerre civile*. Ces peintures, remarquables par leur mérite, leur petitesse et l'exactitude de l'imitation, marqueront, je crois, une époque curieuse pour l'histoire de l'art : celle où l'influence du daguerréotype a commencé à se faire sentir sérieusement sur les études et les travaux achevés des peintres. Qu'à quelque moment que M. Meissonier se soit lancé dans la carrière des arts, il ait donné des témoignages d'un talent bien caractérisé, c'est ce dont on ne peut douter ; mais il me paraît évident que la vue des impressions daguerriennes lui a fourni des sujets d'études dont les résultats ont modifié, guidé et perfectionné l'aspect sous lequel il envisage et imite la nature⁷²⁵.

Pour Delécluze, la carrière de Meissonier est en effet indissociable de l'émergence contemporaine du daguerréotype, et pour le critique du *Journal des Débats*, Meissonier est l'exemple type d'un artiste qui, dans la constitution de son style, n'a pu être aveugle aux analogies formelles repérées entre daguerréotype et

⁷²⁴ Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, huile sur toile, 315 x 668 cm, 1849, musée d'Orsay, Paris.

⁷²⁵ É.-J. Delécluze, *Salon de 1850, op. cit.*, pp. 183-184.

« certains grands maîtres en fait de portraits, tel que Bélin, Léonard de Vinci, Raphaël, Hans Holbein et M. Ingres⁷²⁶ » :

Or, je serais bien étonné si M. Meissonier n'avait été frappé de l'identité d'aspect qui existe entre les peintures des hommes que je viens de nommer et les résultats de l'instrument inventé par M. Daguerre. Mais dans les ouvrages de M. Meissonier, il y a encore une qualité qui semble résulter des études qu'il a faites sur des épreuves daguerriennes : c'est le fini, ce qu'il ne faut pas confondre avec le *léché* ; le fini, dis-je, si simple, si vrai qu'il donne à sa peinture ; ce soin apporté également à toutes les parties sans que l'ensemble perde rien de son harmonie ; cette précision avec laquelle les plus petits détails sont rendus sans nuire aux grandes formes, car dans les compositions lilliputiennes de M. Meissonier, tout est dessiné, modelé et peint largement. [...] Mais ce qui me plaît surtout dans le tableau de M. Meissonier c'est sa véritable originalité, sa nouveauté, car les ouvrages de cet artiste ne rappellent ni ceux de Téniers, ni ceux de Watteau, Lancret ou Lépicié, qui ont traité des sujets analogues. M. Meissonier est tout à fait lui quand il compose comme quand il exécute ; s'il fallait lui chercher absolument un maître ou plutôt un conseiller, je désignerais le daguerréotype, dont il a su reproduire, en l'animant, l'exactitude scientifique⁷²⁷.

En éclairant des scènes du XVIII^e siècle à la lumière de l'exactitude daguerrienne, Meissonier crée un style sans reproduire les libertinages esthétiques que Delécluze exècre chez les peintres de ce siècle : « M. Meissonier est tout à fait lui quand il compose comme quand il exécute » ; il reste un artiste dans la conception et dans la réalisation de son art, car il ne reproduit pas le style de ses prédécesseurs et parce qu'en tirant les leçons du daguerréotype, il a su le considérer comme un conseiller, et non justement comme un

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ É.-J. Delécluze, *Salon de 1850, op. cit.*, pp. 184-186.

maître. Du daguerréotype il a su garder le meilleur, c'est-à-dire l'exactitude scientifique formelle, validée par l'analogie avec les grands maîtres de la ligne. Donc, alors que l'esthétique et la forme de Meissonier et du daguerréotype semblent extrêmement proches, Delécluze ne prononce pas l'anathème qui verrait Meissonier se faire classer dans le camp des copistes. Parce qu'il semble reconnaître le daguerréotype comme un conseiller, aux yeux du critique la copie n'est pas primordiale et l'interprétation semble prendre le dessus. Mais le rapport au daguerréotype est un rapport qui doit conserver la hiérarchie entre maître et esclave et qui ne doit pas inverser les rôles : l'instrument doit rester à l'état de conseiller et l'artiste doit en rester maître. En 1845, alors que Meissonier présente deux scènes de genre, le *Corps de garde*, et la *Partie de piquet*, Prosper Haussard du *National* fait la remarque suivante :

Ces deux petites scènes posées et intriguées si délicatement, ont chacune leurs acteurs, leurs types, leurs physionomies, leurs pantomimes admirables d'originalité, de goût fin, de justesse parfaite. Les costumes, les ajustements, les accessoires y sont d'un choix exquis. C'est là ce rare esprit d'invention dont nous faisons honneur à M. Meissonier, et qui ne se trouve pas au même degré chez les Flamands. Mais ceux-ci reprennent facilement toute leur supériorité à l'œuvre et dans le beau technique de l'art. Il dessine déjà comme eux, avec plus de pureté même, de souplesse et d'élégance ; et quand, à ce propos, il userait comme on le dit du daguerréotype, nous ne voyons pas ce que cela ôterait à son mérite : le daguerréotype et tous les autres moyens mécaniques et mathématiques, servent à ceux-là seuls qui savent les rectifier, les animer, les douer de leur sentiment comme leurs yeux et

leurs mains ; c'est la lance d'Achille, qui blesse tout ce qui n'est pas son maître⁷²⁸.

Cette lance d'Achille est celle précisément qui se retourne souvent lorsque Meissonier, abandonnant le XVIII^e siècle, présente des portraits de ses contemporains et qu'alors le daguerréotype semble plus proche encore de la copie dans l'image. Alors apparaissent les signes tangibles d'un asservissement de l'artiste à la copie d'une image dont il oublie d'éliminer les défauts.

2. Les déformations du daguerréotype

Pour que le daguerréotype fût capable d'entreprendre la réalisation véritablement pratique de portraits, les photographes eurent recours à des artifices techniques afin de raccourcir les temps de pose qui étaient l'inconvénient majeur. Marc-Antoine Gaudin, témoin actif et mémorialiste de la naissance de la photographie, se souvient des premiers portraits :

Au moment de la publication du procédé de M. Daguerre, la clarté du soleil était, pour ainsi dire, indispensable, et si un quart d'heure semblait un temps bien court pour copier les monuments et les paysages, il devenait douteux qu'on pût rendre d'une manière satisfaisante la nature vivante et surtout l'expression naturelle. Il n'est personne au monde qui puisse soutenir l'éclat du soleil pendant un quart d'heure sans sourciller ; bien plus, on pouvait attraper un coup de soleil. Les amateurs se mirent cependant à l'œuvre. Le premier portrait obtenu de la sorte que j'ai vu, fut exposé chez M. Susse, du passage des Panoramas. L'image humaine était bien noire, comparée à celle du plâtre qui figurait sur la même plaque ; il y avait contraction des traits

⁷²⁸ Pr. H. [Prosper Haussard], « Salon de 1845 », *Le National*, 23 mars 1845.

et grimace exprimant la souffrance. Néanmoins ses yeux étaient à moitié ouverts ; le patient avait tenu bon⁷²⁹.

Obtenir des portraits en quelques secondes passe par l'utilisation d'optiques de courts foyers concentrant le faisceau lumineux sur une plaque photographique aux dimensions réduites. Cette disposition technique eut une influence directe sur les images produites, essentiellement à cause du court foyer – grand angle – des optiques qui déforment les objets comme le reflet d'un miroir concave et qui ne produisent qu'une très courte plage de netteté sur le plan de l'image. Ainsi les tout premiers plans viennent en saillie de l'image alors que les objets plus éloignés rapetissent exponentiellement à mesure qu'ils sont éloignés de l'appareil et se perdent dans le flou. C'est le défaut majeur reproché aux premiers portraits au daguerréotype commercialisés de manière courante à partir de 1842. Tous les manuels de daguerréotypie du début des années 1840 préviennent l'opérateur débutant : « Nous recommandons instamment à tous les amateurs, et bien plus encore aux personnes qui feront du portrait au Daguerréotype un objet de spéculation, d'éclairer convenablement leur modèle, et surtout de lui faire prendre une pose non seulement harmonieuse, mais encore de choisir celle qui lui est la plus favorable, en ayant soin de ne pas placer les mains beaucoup plus près de l'appareil que le reste du corps. Le sentiment artistique est ici de la plus grande importance, car les deux plus grandes difficultés pour faire de bons portraits résident, selon nous (l'instrument et les matières premières étant,

⁷²⁹ M. A. Gaudin, *Traité pratique de photographie. Exposé complet des procédés relatifs au daguerréotype*, Paris, Dubochet et Cie, 1844, p. 121.

bien entendu, de première qualité), dans la bonne préparation des plaques, et dans l'heureux arrangement du modèle⁷³⁰. » Pour l'harmonie de la pose, l'opérateur devra veiller à ce qu'aucune partie du corps ne sorte du plan de la netteté au risque de devenir flou et d'engendrer des déformations fatales. Un manuel de 1842, *Le Daguerriotype mis à la portée de tous*, donne les indications suivantes :

Quant à la pose, il faut avant tout qu'elle soit naturelle ; il faut ensuite que l'épreuve soit également nette dans toutes ses parties. Or, le portrait n'étant devenu possible qu'au moyen d'objectifs à très courts foyers, il résulte de cette diminution dans la longueur focale, que la *mise au point* varie d'une manière très sensible pour des plans situés entre eux à de très courtes distances, et que quand certaine partie se dessine nettement sur la place dépolie, non seulement les autres parties s'y dessinent souvent d'une manière confuse, mais encore n'y conservent plus leur véritable proportion. On devra donc éviter de représenter les genoux de la personne qui pose, à moins qu'on ne veuille en obtenir une image excessivement réduite, car la difficulté d'une *mise au point générale* et les aberrations de sphéricité diminuent dans une proportion inverse de la distance du modèle à l'objectif. On n'oubliera pas non plus de faire placer les mains très près du corps, afin qu'elles se retrouvent dans un plan rapproché de celui de la figure, et afin de faciliter l'arrangement des mains, et d'ôter au portrait toute raideur désagréable, on pourra faire mettre le corps un peu de profil ; la tête étant alors tournée de trois quarts en regardant dans la direction de l'objectif, on obtiendra une de ces poses contrariées, si gracieuses et si généralement employées en peinture. Il est bien entendu que dans un portrait, la chose essentielle étant la figure, c'est la figure qu'on s'attachera à obtenir avec le plus de netteté⁷³¹.

⁷³⁰ Gaudin et Lerebours, *Derniers Perfectionnements apportés au daguerriotype*, Paris, Lerebours, 1841, p. 46.

⁷³¹ MM. E. T. et E. Montmirel, *Le Daguerriotype mis à la portée de tout le monde*, Paris, Montmirel, 1842, pp. 59-60.

On peut observer le respect de ces préceptes sur de nombreux daguerréotypes des années 1840 : élimination des genoux dans le cadrage, mains jointes contre l'abdomen ou modèle entièrement de profil (*fig. 24 à 27*). À l'inverse, il est aisé également d'en rencontrer d'autres qui présentent ces déformations caractéristiques, ceux-là mêmes qui seront perçus comme de mauvais daguerréotypes (*fig. 28 à 31*). Face au modèle du portrait peint qui se présente comme une retranscription de la vision naturelle corrigeant les aberrations dues aux distances, le daguerréotype ne fait au contraire que les accentuer. Pour Marc-Antoine Gaudin, cette confrontation est fatale au daguerréotype qui doit contourner ces difficultés :

La composition est pour l'ensemble du portrait, ce que l'expression est pour le visage, c'est-à-dire qu'elle est non moins indispensable pour une bonne réussite. La distance du point de vue de la chambre obscure était beaucoup moindre que celle que les peintres ont adoptée, il en résulte une disproportion de grandeur bien marquée pour les parties du corps diversement éloignées de l'objectif ; ces grosseurs étant proportionnelles à l'angle sous lequel les parties du corps apparaissent du point de vue de l'objectif. Ces mêmes parties se dessinent bien dans notre œil suivant la même loi ; mais en vertu d'un certain raisonnement ou d'une certaine perspective aérienne, dont on ne peut pas encore bien rendre compte, les parties symétriques d'une même personne vous paraissent toujours de même grandeur, lors même qu'elles se trouvent diversement éloignées de notre œil, et qu'elles forment, par conséquent, sur la rétine des images inégales, et d'une grosseur proportionnelle à la corde de l'angle qu'elles sous-tendent. Ces cordes diffèrent d'autant moins que le point de vue y est plus éloigné ; c'est pourquoi quand on ne peut opérer que de près, ce qui arrive avec des objectifs à court foyer, il faut, autant que possible, placer les parties similaires dans un même plan, pour obtenir les angles sous-tendus égaux. Cela ne suffit pas encore ; car une personne qui

regarde une épreuve compare du même coup d'œil toutes les parties du corps ; et si elles ne se trouvent pas toutes dans un même plan, elle en sentira la disproportion, c'est-à-dire que nous ne nous contentons pas de comparer les mains entre elles, et que nous les comparons aussi à la tête, comme nous comparons celle-ci aux épaules, à la taille, etc. il ne faut cependant pas prendre les choses à la rigueur et croire, par exemple, que le nez est toujours grossi, parce qu'il est nécessairement plus en avant ; la différence est trop petite pour qu'elle soit sensible. Le grossissement des traits est provoqué plutôt par leur déplacement. Si cependant la chambre obscure étant à un mètre, on place la tête renversée en arrière (ce qui n'est que trop commun), on élargirait certainement la bouche, tout en rétrécissant le front, ce qui est doublement fâcheux ; car, un front large et une petite bouche sont des éléments de beauté ; d'ailleurs les narines, vues en dessous, sont toujours déplaisantes. Il faut donc que la tête soit à peu près droite, c'est-à-dire le menton soulevé aussi peu qu'il est nécessaire pour indiquer le mouvement qui accompagne toujours le regard, ou une idée que l'on poursuit, le visage étant de trois quarts par rapport à l'appareil. Cette position, en rompant la rectitude de la tête par rapport à la ligne de corps, donne de l'aisance et de l'harmonie aux traits⁷³².

Le portrait de Balzac que les frères Bisson réalisent en 1842 (*fig. 27*) semble suivre les conseils de Gaudin à la lettre, même s'il représente un exception par rapport à la masse des portraits produits par ce studio et les autres à la même époque⁷³³. Le peintre et photographe Jules Ziegler s'en souvient encore en 1852 : « Le reproche le plus juste et le plus constant qu'aient mérité les portraits daguerriens, dès qu'ils sortaient des dimensions microscopiques, était la déformation. Les nez, les mains, les genoux étant obligés de

⁷³² M. A. Gaudin, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁷³³ Cf. Anne McCauley, « Les Bisson, "habiles photographes" : daguerréotypes et portraits », *op. cit.*, pp. 51-52.

correspondre à une même surface optique, il en résultait des poses guindées, sinon des proportions difformes⁷³⁴. »

C'est en reconnaissant la reproduction des déformations non pas d'une image de référence, mais du portrait au daguerréotype considéré comme une entité autonome, que la critique incrimine la copie servile du daguerréotype par Meissonier.

3. La lance d'Achille

Au Salon de 1843, Salon auquel il obtiendra pour la première fois une médaille de première classe, Meissonier expose justement trois tableaux : les n° 860, *Peintre dans son atelier*, n° 861, *Portrait d'homme*, identifié par Philippe Burty comme étant Claudius Carlhaut et n° 862, *Portrait d'homme*, identifié par Burty comme étant Louis, comte de Chevigné⁷³⁵ (fig. 32). Une scène de genre et deux portraits contemporains. Albert de la Fizelière dans le *Bulletin de l'alliance des arts* revient sur l'utilisation du daguerréotype par l'artiste : « Nous avons remarqué autrefois que M. Meissonier étudie ses effets dans le miroir du daguerréotype. Quelques peintres avaient déjà essayé de copier les images de la chambre noire, au lieu de copier directement la nature. Le procédé est ingénieux et réussit à M. Meissonier. C'est à cela qu'il doit la justesse de sa lumière et de son clair-obscur, les détails presque imperceptibles du modelé et la finesse des expressions. La peinture se trouve toute faite dans l'image du daguerréotype. Il ne faut plus qu'une main légère et un

⁷³⁴ Jules Ziegler, « Notes sur le collodion », *La Lumière*, 1^{er} mai 1852, p. 75. Je remercie Clément Chéroux de m'avoir signalé cette référence.

⁷³⁵ *Portrait de Louis, comte de Chevigné*, huile sur bois, 24 x 19 cm, vers 1842, National Gallery of Ireland, Dublin.

travail patient⁷³⁶. » Mais c'est dans les portraits contemporains que Fizelière repère les signes – trop – visibles de la copie du daguerréotype : « Cette reproduction de l'image du daguerréotype est bien plus sensible encore dans le *Portrait d'homme*, n°861, à ce point que M. Meissonier a conservé les disproportions de son personnage, telles que les reproduit malheureusement le procédé du daguerréotype. On sait que les parties qui avancent sur les premiers plans sont bien plus fortes que les autres. M. Meissonier a donc fait des jambes et des bottes colossales à son petit bourgeois assis dans une chaise. Cette peinture d'ailleurs, n'est pas si heureusement léchée que le *Peintre dans son atelier*⁷³⁷. »

À l'image de Du Pays, de *L'Illustration*, pour qui l'utilisation du daguerréotype peut expliquer « le grossissement des extrémités placées en avant-plan, si souvent reproché à ses figures⁷³⁸ », de nombreux critiques repèrent ce même défaut qui incrimine la copie du daguerréotype : « D'abord les mains, les genoux et les pieds de ses personnages sont hors de proportion avec le reste du corps. On dirait que M. Meissonier se sert du daguerréotype pour la réduction de ses modèles⁷³⁹. » Un défaut que l'on repère jusque dans une toile atypique pour Meissonier, présentée au Salon de 1850 et figurant une *Scène de guerre civile*⁷⁴⁰ (fig. 33) : « L'aspect, l'idée qu'avait le peintre est saisissante, mais aussi, et du premier coup, quelque chose choque, c'est un manque absolu d'ensemble [...]. Ainsi, dans la

⁷³⁶ [Anon.] [Albert de la Fizelière ?], « Salon de 1843 », *Bulletin de l'alliance des arts*, t. I, n° 20, 10 avril 1843, p. 303.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ A.-J. Du Pays, « Salon de 1850 », *op. cit.*, 15 mars 1851, p. 164.

⁷³⁹ [Anon.], « Salon de 1842 », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, 1842, p. 245.

⁷⁴⁰ *Scène de guerre civile*, huile sur toile, 29 x 22 cm, vers 1850, musée du Louvre, Paris.

figure principale, celle de l'homme en pantalon garance, qu'on voit par les pieds, le bras semble plus gros que le corps et la main droite presque aussi grosse que la tête ; comme un effet de daguerréotype qui grossit les parties qui sont en avant⁷⁴¹. » Et quand la copie du daguerréotype n'est pas incriminée directement, c'est la contamination du regard du peintre par le daguerréotype qui est supposée : « On rencontre souvent dans les tableaux de M. Meissonier de ces disproportions qui prouvent tout simplement un excès de sphéricité dans l'œil de ce peintre. Sa prunelle, jouant absolument le rôle d'un objectif de daguerréotype, lui grossit outre mesure les objets les plus rapprochés⁷⁴². »

C'est dans ce rapport entre le peintre et ce que Théophile Gautier appelle la « fidélité déformante du daguerréotype⁷⁴³ », que s'établit, hiérarchiquement, le premier appel, si ce n'est à la déconsidération du modèle photographique, à tout le moins à son maintien dans un rôle d'« humble servante⁷⁴⁴ » au risque de passer pour un « maître inavoué⁷⁴⁵ » : la copie seule de daguerréotypes, trahie par la transposition de leurs défauts sur la toile comme chez Meissonier, ne peut mener à la production d'un ouvrage d'art. La formulation de cette règle devient courante au début des années 1850, alors que les toiles du « peintre de Lilliput » font la fortune de son auteur auprès des amateurs et que la dénonciation récurrente de sa prétendue utilisation du daguerréotype a achevé d'implanter la

⁷⁴¹ Anatole de Montaiglon, « Beaux-Arts. Salon de 1851 », *Le Théâtre*, 22 janvier 1851.

⁷⁴² Louis de Geoffroy, « Le Salon de 1850 », *Revue des deux mondes*, t. IX, 1851, 1^{er} mars, p. 946.

⁷⁴³ Théophile Gautier, « Salon de 1850-51 », *La Presse*, 5 février 1851.

⁷⁴⁴ Théophile Gautier, *L'Artiste*, 1857, n° 11, 14 juin, p. 190.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

rumeur ; et si pour Du Pays de *L'Illustration* les secrets d'atelier peuvent apparaître comme des détails pittoresques pouvant distraire le public, pour Calonne, qui écrit alors à l'*Opinion publique*, il en va tout autrement :

Il y a des secrets d'atelier qu'il est cruel de trahir, mais que penseriez-vous d'un artiste qui fait de l'art de la manière que voici ? On habille un modèle d'un costume convenu du dix-huitième ou du dix-septième siècle, suivant les besoins, suivant l'inspiration puisée dans un carton plein de gravures ; ce modèle ainsi vêtu est mis dans la disposition exigée par le sujet ; un daguerréotype est là qui fait deux ou trois épreuves mathématiquement exactes du modèle ; on choisit la meilleur de ces épreuves, on en opère le décalque sur un panneau de bois ou de cuivre, et l'on se met, avec l'aide d'une loupe, à copier fidèlement, et point à point, tous les reliefs, tous les creux, tous les contours fournis par le daguerréotype. Seulement, quand on n'est pas dessinateur très habile, on altère la forme mathématique, on allonge par-ci, on raccourcit par-là, on fausse le modèle que l'on ne comprend pas ; on enlève l'exactitude sans ajouter la vie et le mouvement. Comprenez-vous maintenant, que des figures peintes d'après cette méthode soient figées et immobiles ? comprenez-vous pourquoi elles ne sauraient se mouvoir, pourquoi elles ressemblent à de petits mannequins habillés ? Ce secret d'atelier, nous le livrons pour ce qu'il vaut. Quelques artistes en renom en font usage, et leurs œuvres, par malheur, en rendent un témoignage éclatant. Quant à nous, il nous était impossible de ne pas en signaler l'abus ; nous voyons dans l'emploi du daguerréotype appliqué à la peinture un germe de mort pour l'art véritable. N'est-il pas étrange que des hommes qui ont la prétention de se connaître en peinture, et qui se posent en Mécènes, s'en viennent payer des prix fabuleux ces enluminures adroites d'épreuves photographiques ? Cela s'est vu pourtant, et cela se voit encore tous les

jours. Que l'on se plaigne après cela que nos arts s'en vont en décadence⁷⁴⁶ !

Cette copie du daguerréotype par l'artiste ne porte pas seulement la photographie au statut indigne d'œuvre d'art aux yeux des amateurs, mais essentiellement elle dévalue l'art alors que de prétendus mécènes en viennent à payer à prix d'or un produit de l'industrie, comme le sont les coloriages de portraits dès 1842⁷⁴⁷. Mais il semble qu'au-delà de cette question de forme et de la dénonciation de la supercherie d'une copie directe du daguerréotype, qui est dénoncée par la critique comme l'est la copie directe de la nature avec ses imperfections, le « germe de mort » véhiculé par la photographie soit plus puissant dans un autre modèle photographique, qui n'est plus seulement formel, mais qui verrait appliquer à l'art la manière dont la photographie reproduit le réel : car si le daguerréotype comme support de création peut être accepté à condition d'être dépassé, on l'a vu, le daguerréotype comme modèle de création, comme modèle théorique concrétise, lui, une véritable peur pour la critique d'art. Autrement dit, en copiant des daguerréotypes, des peintres comme Meissonier prennent le risque d'imiter le daguerréotype lui-même dans la manière qu'il a de reproduire la réalité. Un art comme celui de Meissonier deviendrait ainsi le Cheval de Troie par lequel le photographique ferait son entrée dans le pictural : non plus seulement copier le daguerréotype, mais copier *comme* le daguerréotype au risque de reconnaître le daguerréotype comme norme de création.

⁷⁴⁶ Alphonse de Calonne, « Exposition de 1850-1851 », *L'Opinion publique*, 21 février 1851.

⁷⁴⁷ Cf. Janet E. Buerger, *French Daguerreotypes*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, pp. 122-133.

II. Le daguerréotype comme modèle de création – part photographique de l’art contemporain

L’idée de copier des daguerréotypes, si elle est considérée comme un secret d’atelier, pose un problème plus profond qui apparaît lorsqu’il semble que l’artiste copie ce daguerréotype trait pour trait : il y aurait une contamination de la forme par “l’esprit” du daguerréotype, à savoir considérer le standard d’exactitude du daguerréotype comme une norme de création artistique. Poursuivant la circonscription du photographique dans l’art contemporain, l’exactitude du daguerréotype comme modèle s’étend au-delà de la simple forme et influencerait la manière dont l’artiste imite le réel. C’est autour de cette question que la relation entre réalisme et photographie s’impose mais à laquelle elle n’est pas circonscrite. Ainsi le photographique ne donne pas une définition du réalisme, mais le réalisme est le mouvement par lequel le modèle photographique impose sa véritable originalité, sa véritable spécificité face au modèle naturel. Delécluze en 1842 avait défini la menace du trop d’exactitude dans l’art contemporain – un trop d’exactitude auquel pour lui Meissonier ne satisfait pas ; quels seront alors les signes qui entraînent l’association d’un artiste avec l’esprit du daguerréotype, quels sont, au-delà de la forme permettant l’analogie, les signes de la part photographique de l’art contemporain ?

A. De Charybde en Scylla : du risque de tomber dans le daguerréotype

La conformation en 1839 du vocabulaire du daguerréotype au vocabulaire de l'art procède à une redéfinition de l'exactitude par le standard imposé par le daguerréotype. L'exactitude du daguerréotype devient un symbole fort et qui fournit à la critique un modèle extérieur afin de juger de la perfection de cette exactitude dans le pictural. Ainsi, reconnaître un semblant de conformation de l'exactitude picturale à l'exactitude du daguerréotype fait sortir l'œuvre du territoire de l'art pour rejoindre celui du document photographique et la faire tomber dans le daguerréotype. Entre Charybde et Scylla, c'est le risque de copier l'exactitude du daguerréotype reconnu alors comme norme de création et qui mène au réalisme. Ainsi, une fois de plus, nous suivrons la critique à la recherche du maître de Meissonier, et nous verrons comment se définit l'excès d'exactitude chez Auguste Couder et chez Horace Vernet.

1. Couder : l'excès d'exactitude

« Le succès de M. Meissonier est légitime, mais dans une mesure raisonnable. Nous ne sommes pas de ceux qui cherchent partout des prétextes pour se refuser à l'admiration. Nous avons toujours soutenu qu'il n'y a point de petite peinture, et que la dimension d'une toile ne fait rien au résultat⁷⁴⁸. » Pourtant, pour Théophile Thoré, ce succès est dangereux car à trop louer cette

⁷⁴⁸ George Dupré [Théophile Thoré], « Salon de 1842 », *op. cit.*, 1^{er} mai 1842, p. 230.

manière, la critique prend le risque « de circonscrire la peinture dans des bornes restreintes, et de comprimer tous les épanouissements de l'art, pour un art microscopique⁷⁴⁹ » :

Les moyens de l'art sont infinis, et son but recule sans cesse devant nos efforts. Le talent de M. Meissonier pourrait bien tourner à un réalisme mesquin qui nierait promptement tous les élans de la poésie et substituerait l'adresse mécanique à l'originalité des impressions de l'artiste, à la spontanéité d'une exécution spontanée. Que Dieu nous préserve de tomber dans la chambre noire et le daguerréotype ! Déjà les sculpteurs abusent un peu du moulage dont ils copient quelquefois tout bonnement les épreuves encore chaudes. Nous soupçonnons M. Meissonier de se servir des images produites par le daguerréotype⁷⁵⁰.

Le soupçon de Thoré sur l'emploi du daguerréotype par Meissonier mène plus loin, vers le risque général de « tomber dans le daguerréotype » : l'emploi du daguerréotype comme germe de mort d'un art substituant le modèle poétique au modèle photographique, passant de Charybde en Scylla. La lente décadence de l'art mène tout droit à un *réalisme mesquin*, inspiré de la fidélité mécanique du daguerréotype.

Cette pente réaliste passe donc par la ruine de la poésie et se repère dans les signes d'un excès d'exactitude. Dans le premier article qu'il consacre au Salon de 1844, Delécluze débute ainsi : « Puisqu'on m'a demandé de choisir un ouvrage éminent, et de m'en servir comme d'un texte pour développer quelques grands principes de l'art, je ne pouvais pas mieux tomber que sur le tableau de la *Fédération*, parce que, relativement au sujet et aux conditions que

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*, pp. 230-231.

l'artiste devait remplir, il était impossible de résoudre le problème plus habilement qu'il ne l'a fait⁷⁵¹. » Dans cette toile d'Auguste Couder représentant la Fête de la Fédération⁷⁵² (fig. 34), célébration d'union nationale du premier anniversaire de la prise de la Bastille, commandée par l'État en 1838 pour le musée du château de Versailles, Delécluze célèbre en premier lieu le travail de l'imitation : « Sous ce rapport, plus on regardera la *Fédération* avec soin, dans tous ses détails et plus on trouvera l'occasion de louer l'artiste pour la vérité et la variété qu'il a su mettre dans la condition, la tournure, le mouvement et l'expression de cette multitude de personnages rassemblés dans le Champ-de-Mars⁷⁵³. » Pourtant, dans un second temps, Delécluze précise que cette imitation est au service d'une qualité qui sort du domaine de l'art :

Tous ceux qui ont vu cette grande et fameuse cérémonie pourront, ainsi que moi qui y ait assisté, témoigner de la vérité de l'aspect général et des plus petits détails même de la composition de M. Couder. Il y a dans cet ouvrage quelque chose de l'exactitude du daguerréotype.

Mais cette exactitude, si précieuse pour l'histoire, ruine la poésie. Elle préoccupe l'attention aux dépens des sentiments du cœur et de l'âme. On comprend sans sentir ; on regarde avec curiosité, mais sans sympathie ; et la multiplicité même des objets rend la durée de toute émotion, quand elle vient, impossible.

La faculté de nos sens, comme celle de notre âme, sont limitées ; et de même que notre œil ne perçoit plus, quand on le force à comprendre beaucoup d'objets visibles dans un angle trop ouvert, de même notre esprit et notre âme font défaut, si on les frappe par trop

⁷⁵¹ É.-J. Delécluze, « Salon de 1844 », *Journal des Débats*, 21 mars 1844.

⁷⁵² Auguste Couder (1789-1873), *Fête de la Fédération nationale au Champs-de-Mars, 14 juillet 1790*, huile sur toile, 451 cm x 847 cm, 1844, musée national du château de Versailles.

⁷⁵³ É.-J. Delécluze, « Salon de 1844 », *Journal des Débats*, *op. cit.*

d'images, par des idées et des sentiments trop multiples. L'art du peintre consiste donc à n'offrir au spectateur que ce que l'œil, l'esprit et l'âme peuvent voir, comprendre et sentir simultanément⁷⁵⁴.

Ainsi, à la question du degré d'exactitude possible dans l'œuvre d'art, question que Delécluze posait en 1842, lui-même répond en 1844 par l'analyse de la toile de Couder : le trop d'exactitude est celui du daguerréotype, nécessaire pour l'histoire mais trop puissant, d'une présence trop évidente pour éveiller les sentiments du spectateur et pour laisser place à la poésie qui est avant tout l'interprétation. Par l'exactitude du daguerréotype, la représentation s'impose au spectateur et ne permet pas l'expression de l'idée présente dans l'œuvre. Mais Delécluze, revenant sur cette idée l'année suivante, trouve sans doute ici une cause à la diffusion de ce modèle :

Chacun, dans le cours de sa vie, a été à même de reconnaître deux classes d'hommes bien distincts : les uns ont l'âme et l'esprit très élevés, l'imagination brillante et féconde ; ce sont si l'on veut des *génies* ; mais le ciel leur a refusé la faculté de rendre ce qu'ils éprouvent et ce qu'ils inventent ; leur cerveau ne peut enfanter ni vers ni prose, ou leurs yeux ne voient pas, et leurs mains restent inhabiles à tracer une figure. Les autres, au contraire, ont une faculté et la rage d'écrire dans tous les modes ; ou comme des daguerréotypes vivants, reproduisent tout ce qu'ils voient ; mais ils n'ont pas une idée dans la tête. [...] Ceux-ci s'emparent de tous les progrès acquis, et, semblables à l'instrument de physique auquel je les comparais, ils profitent de ces améliorations sans les comprendre, font mieux sans savoir pourquoi ni comment, et se trouvent tout à coup artificiellement pourvus d'une

⁷⁵⁴ *Ibid.*

puissance et d'une facilité d'expression qui font croire à eux-mêmes et aux autres qu'ils ont quelque chose à dire⁷⁵⁵.

Tel est le risque de l'exactitude du daguerréotype reproduite mais non comprise, comme Meissonier, par l'artiste : que cette « facilité effrayante⁷⁵⁶ » issue du daguerréotype vienne dissimuler l'absence d'idée dans la figuration ; et non seulement qu'elle dissimule cette absence d'idée mais qu'elle remplace dans l'objectif du peintre la nécessaire expression poétique. Que l'exactitude du daguerréotype, par la reproduction minutieuse du foisonnement des détails, vienne prendre le pas sur la vérité poétique. L'art n'est pas la figuration d'un document d'histoire, mais l'expression d'une impression poétique dont le sentiment doit produire l'harmonie de l'imitation. Théophile Thoré rencontrant la *Fédération* de Couder au Salon de 1844 abonde dans le sens du critique du *Journal des Débats* : « La composition manque absolument d'unité. On cherche en vain le centre de l'action. Est-ce le groupe de Louis XVI et de sa famille ? Est-ce l'autel où Talleyrand célèbre l'office ? Est-ce la Constituante ? Est-ce la municipalité de Paris ? L'œil se perd dans les détails, sans pouvoir saisir l'ensemble. On remarque seulement les petites figures coquettes et brillantes du premier plan, qui montent les gradins : les épisodes couvrent le point principal⁷⁵⁷. » Ce même Salon de 1844 dès l'introduction duquel Thoré pose cette question :

⁷⁵⁵ Delécluze, « Salon de 1845 », *Journal des Débats*, 22 mars 1845.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ Théophile Thoré, « Salon de 1844 », *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, op. cit.*, p. 24.

Où est l'art ? nous ne trouvons que l'industrie au lieu de l'art. Demandez à ces ouvriers sans inspiration quel est le principe de la peinture. Ils n'en savent rien. La plupart vous diront que c'est l'imitation de la réalité. On pourrait alors les renvoyer au daguerréotype et à la chambre noire⁷⁵⁸.

Plus généralement, la critique s'interroge sur la définition de ces nouvelles conditions formelles d'assujettissement de la peinture au standard photographique : entre les ouvrages des artistes et la photographie se crée une « rivalité inquiétante⁷⁵⁹ » qui a pour résultat immédiat de « forcer la peinture en particulier à augmenter l'illusion matérielle par l'imitation toujours plus exacte et plus minutieuse des formes⁷⁶⁰ » ; et l'« imitation stricte ayant pris un caractère d'exactitude scientifique⁷⁶¹ », Delécluze reformule en 1852 la tenaille dans laquelle l'artiste se trouve enserré : « Prenons-y garde ! l'art est menacé par deux ennemis très redoutables : d'un côté, le goût Pompadour ; de l'autre, la manie de tout soumettre au joug de la science⁷⁶². » Car, par la photographie, quelque chose de nouveau est en train d'advenir dans lequel Delécluze voit les « prémices d'un art ou d'une science, car [il] ne sai[t] quel nom lui donner, dont il est impossible de deviner quel sera l'avenir⁷⁶³ » mais par lequel le modèle d'exactitude scientifique se diffuse dans la pratique de l'artiste. En 1841, le même Delécluze remarquait : « La science est comme la marée montante : on a beau faire, elle envahit tout, et déjà les arts sont forcés [...] de reproduire la vérité exacte, celle qui

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ Delécluze, « Exposition de 1852 », *Journal des Débats*, 5 juin 1852.

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² *Ibid.*

⁷⁶³ *Ibid.*

s'adresse plus particulièrement à l'esprit qu'à l'imagination⁷⁶⁴ ». Dix ans plus tard, ce modèle rationaliste prend le pas sur le modèle poétique : « On s'occupe beaucoup d'art, sans doute ; cependant, c'est au fond la science qui nous tient, qui nous mène, qui s'empare de nos facultés⁷⁶⁵. » Les batailles d'Horace Vernet en seront un bon exemple.

2. Vernet : la curiosité de la science

L'exposition régulière des commande de l'État à Horace Vernet au Salon est l'occasion pour la critique de discuter de l'utilité de telles machines. Au Salon de 1852, Delécluze trouve l'exemple type d'une subordination de l'esprit poétique à l'exactitude scientifique :

En voyant le *Siège de Rome*, peint par M. Horace Vernet, on n'est point frappé de cette éclatante lucidité qui règne ordinairement dans les compositions les plus compliquées de cet éminent artiste. Ce n'est même qu'en étudiant toutes les parties de son dernier ouvrage que l'on parvient à dissiper la confusion apparente qui semble y régner. [...] Cette composition, dans beaucoup de détails de laquelle le talent de M. Horace Vernet a pu vaincre les difficultés que représentait l'ensemble du sujet, fait sentir cependant l'inconvénient qu'il y a à subordonner complètement les combinaisons pittoresques aux exigences de la stratégie. Au lieu d'intéresser et d'émouvoir, alors le peintre n'excite plus que la curiosité ; au lieu d'être pathétique, il devient savant, et, une fois le spectateur entré dans la voie scientifique, il oublie l'art, il devient indifférent à la mort des officiers ou des soldats morts sur le champ de bataille, parce que le fait devenu important pour lui est de savoir précisément à quelle place ils ont été tués. Une fois l'attention et l'esprit du spectateur poussés dans cette direction, rien ne les arrête, et ils ne sont complètement satisfaits qu'en voyant des dessins et des

⁷⁶⁴ Delécluze, « Salon de 1841 », *Journal des Débats*, 24 avril 1841.

⁷⁶⁵ *Id.*, « Exposition de 1852 », *op. cit.*, 24 juin 1852.

tableaux tels que ceux exécutés pour le dépôt de la guerre par MM. G. Gobant et T. Jung, où ces artistes ont rendu avec autant d'exactitude que de talent, l'un la *Vue du siège de Rome* en 1849, l'autre une *Vue générale de la ville de Rome et des travaux du siège exécutés par l'armée française la veille de la reddition de la place*⁷⁶⁶.

En subordonnant sa pratique au modèle scientifique, Horace Vernet réveille non plus le sentiment du spectateur mais uniquement sa curiosité ; et c'est parce que les batailles de Vernet ont la prétention d'être la représentation exacte des faits que la contemplation fait place à l'étonnement du public. Dans ses ersatz de peinture d'histoire, Vernet, comme Couder, met toute la composition et les détails sous l'empreinte de l'exactitude scientifique. Et pour Gustave Planche, c'est bien sous le rapport de la composition que s'imprime cette dictature :

Je professe en toute occasion le plus grand respect pour l'exactitude, je suis toujours disposé à traiter avec les plus grands égards ceux qui s'entourent de documents authentiques avant d'essayer le récit ou la représentation d'un fait. Cependant, j'avouerai sans détours, je ne comprends guère les tableaux composés exclusivement d'après les données fournies par l'état-major. Il est probable que M. Vernet n'a rien négligé pour connaître les éléments réels du sujet qu'il avait à traiter. J'incline à penser que les officiers présents à l'action trouveront dans le tableau de M. Vernet la transcription littérale de leurs souvenirs. C'est là sans doute un mérite très positif ; est-ce un mérite qui relève de la peinture ? Je ne le pense pas. L'exactitude la plus scrupuleuse n'a rien à démêler avec la composition d'un tableau⁷⁶⁷.

Les travaux de Vernet sont pour la critique un terrain aisé afin de démontrer que l'exactitude ne doit pas être l'élément déterminant

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 5 juin 1852.

⁷⁶⁷ Gustave Planche, « Salon de 1852 », *Revue des deux mondes*, 1852, t. 14, p. 672.

prévalant à la composition d'une toile et que quel que soit le degré de précision de Vernet, ce n'est pas, comme l'explique Théophile Gautier en 1855, ce que l'on est en droit d'attendre de la part d'un artiste :

M. Horace Vernet connaît à fond les uniformes de l'armée française depuis 1792 jusqu'à nos jours ; il ne se trompera pas d'un bouton ou d'un passepoil, et il habille ses recrues avec la prestesse la plus exacte. [...] M. Horace Vernet a peint tout cela d'une brosse aussi sûre qu'un emporte-pièce, en façon de trompe-l'œil, avec cette illusion facile qui plaît tant aux masses. Nous aurions désiré un chatolement plus vif, une couleur plus curieuse et plus rare ; mais tous ces détails, quoique traités rapidement, sont aussi ressemblants que des épreuves de daguerréotype. [...] Ce que le peintre emprunte à la nature, il l'agrandit, en élague les détails et l'entoure d'une atmosphère spéciale ; c'est une création encore plus qu'une copie, quoique le monde extérieur en ait fourni les formes. Les scènes et les sujets contemporains sont particulièrement rebelles à ce travail d'idéalisation. Il est trop aisé de comparer le type avec l'œuvre, et les esprits exacts relèvent sévèrement toute différence, sans penser que la prunelle de l'artiste n'est pas l'objectif d'un daguerréotype, et qu'un vrai peintre doit mêler son sentiment à la reproduction des choses⁷⁶⁸.

Doté par la légende d'une fabuleuse mémoire visuelle, Horace Vernet précipitera l'analogie entre cette faculté légendaire et l'enregistrement photographique en étant un des premiers à embarquer un équipement de daguerréotypie lors de son voyage en Orient en 1839. Delgorgue Cordier, dans son « Essai sur l'influence des machines dans les arts⁷⁶⁹ » paru dans le *Journal des Artistes*, le cite en exemple :

⁷⁶⁸ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Paris, Michel Lévy, 1856, tome 2, pp. 10-18.

⁷⁶⁹ Delgorgue Cordier, « Essai sur l'influence des machines dans les arts », *op. cit.*

C'est ainsi que Vernet, au Daguerriéotype,
De l'Égypte, en passant va prendre le vrai type.
Il en rapportera ces monuments fameux,
Dont le pied touche terre et la tête est aux cieux ;
Ces colonnes, ce sphinx, ce gigantesque oracle ;
Ce fleuve, à chaque pas marqué par le miracle.
Au retour, enrichi de ces matériaux,
Horace enfantera des chefs-d'œuvre nouveaux⁷⁷⁰.

En tant que générateur de « dépôt précieux⁷⁷¹ », le daguerriéotype apparaît comme modèle théorique de fonctionnement de la mémoire visuelle de l'artiste, modèle théorique de la mémoire comme réservoir de formes et de types parfaits jusque dans les moindres détails. Les notes prises par Frédéric Goupil-Fesquet, assistant et opérateur de Horace Vernet en Égypte en 1839, confirment cette analogie entre le fonctionnement du daguerriéotype et la mémoire du peintre des batailles :

Toutes ces choses variées et nombreuses s'écoulent bien rapidement, trop rapidement, pour moi surtout, qui ne suis pas doué de cette mémoire prodigieuse que possède à un degré si éminent M. H. Vernet. Il semble que tout s'y grave pour l'éternité, avec la fidélité d'un miroir. L'artiste qui la possède y sait retrouver jusqu'aux moindres détails d'un costume, d'un type humain, saisi pour ainsi dire au vol et en passant. La nature s'y fixe par les yeux, s'y classe dans le cerveau avec ordre et netteté ; chaque objet a sa case conservatrice, particulière. Aussi M. H. Vernet ne fait-il que très peu de croquis en voyage ; sa mémoire est un don magique, fait pour lui épargner toutes peines ; quand il compose un tableau, il invoque ses souvenirs, comme nos peintres ordinaires feuilletent un album pour y faire choix d'un sujet ; puis, prenant une toile blanche, il fait naître sous son pinceau un sujet

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*

comme un rêve qu'il fait durer à volonté ; on serait tenté de croire qu'il y a du daguerréotype dans cette mystérieuse et extraordinaire faculté. L'exercice a contribué à son développement sans doute, mais Dieu a fait le principal. Que de plaisirs divers et intarissables un si complet artiste ne doit-il pas éprouver dans des pays nouveaux, en présence de tous les genres de nature, qu'il peut comparer si facilement ! Rien pour lui n'est travail. Les matériaux s'accumulent sans fatigue, sous l'impression des réalités extérieures, pour prendre corps dans son atelier, quand le caprice lui en viendra⁷⁷².

Constatant la diffusion de ce modèle théorique, le philologue et salonnier occasionnel Francis Wey note, dans son ouvrage *Remarques sur la langue française au XIX^e siècle* paru en 1845, au chapitre « De l'influence de la mode », que déjà « plusieurs auteurs parlent [...] d'une image *daguerréotypée* dans le souvenir⁷⁷³ ». Ces analogies entre daguerréotype et mémoire de l'artiste démontrent que si, en effet, le daguerréotype ne peut prétendre au titre de création, il est formellement conforme aux formes prises par la nature telle que sélectionnée et combinée par l'artiste dans l'œuvre.

Mais le risque avec l'exactitude, qui oppose la science au sentiment, c'est de ne plus faire de l'art qu'une simple attention portée à la forme et au nombre des boutons de guêtres des uniformes ; ne plus laisser d'espace à l'interprétation, à la rêverie. Pour Charles Périer de *L'Artiste*, « dans toutes les œuvres de l'esprit, le but nous paraît en partie manqué si le spectateur ne peut y trouver une source d'inspiration personnelle. Il faut considérer l'art non seulement en lui-même, mais encore dans son but extérieur.

⁷⁷² Frédéric Goupil-Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, notes du 17 novembre 1839, cité par André Rouillé, *La Photographie en France, op. cit.*, pp. 56-57.

⁷⁷³ Francis Wey, *Remarques sur la langue française au XIX^e siècle, sur le style et la composition*, Paris, Firmin Didot, 1845, volume 2, p. 597.

Puisqu'il est entendu que l'art est une initiation à l'étude du beau, il nous semble qu'il n'y a plus profit pour personne, mais simple satisfaction de la curiosité dès que tout est dit et que la pensée du spectateur n'a plus rien à faire⁷⁷⁴. » Abandonner le modèle poétique pour le modèle scientifique de l'exactitude c'est non pas attiser la curiosité du public mais transformer l'art en simple curiosité, c'est-à-dire en faire un objet d'étonnement et non plus d'admiration. La science appelle la curiosité, l'art appelle le sentiment. Tout comme Rodolphe Töpffer jugeant le daguerréotype « curieux et admirable⁷⁷⁵ », pour Du Pays de *L'Illustration*, « que le daguerréotype se perfectionne, qu'il se débarrasse de ses déformations, qu'il arrive à reproduire la teinte aussi bien que le ton, et cette merveille de l'imitation ne sera toujours qu'une curiosité ; l'art n'aura rien à voir là-dedans. C'est à ce but cependant que semblent aspirer les artistes réalistes modernes. Ils poussent trop loin une réaction utile en son temps. L'abus de style appelait le réveil de la réalité, l'abus de réalité provoquera un retour du style⁷⁷⁶. » Entre Charybde et Scylla, entre l'abus de style et l'abus d'exactitude, l'art moderne tombe dans la curiosité du daguerréotype qui lui imprime sa pente réaliste, réalisme étant ici pris dans le sens d'un respect trop scrupuleux de l'exactitude dans la retranscription des signes de la réalité. Faire de l'art une simple curiosité, « un miracle du procédé », pour reprendre Töpffer, dans la reproduction de la nature. Précisément ce à quoi Meissonier peut tendre lorsqu'il ne se contente

⁷⁷⁴ Ch. Périer, « Exposition universelle des beaux-arts », *L'Artiste*, 5^e série, tome XV, 4^e livraison, 27 mai 1855, p. 44.

⁷⁷⁵ Cf. *supra* Chapitre II, III.B.2. Menus propos.

⁷⁷⁶ A.-J. Du Pays, « Salon de 1850 », *op. cit.*, 15 mars 1851, p. 163.

pas de copier des daguerréotypes, mais lorsque lui-même dans sa pratique frise le daguerréotype.

3. Les minuties de Meissonier

Précisément, par-delà l'utilisation par Meissonier de l'humble servante, le vrai risque de cette méthode est que la manière du peintre ne soit contaminée par la copie du seul modèle choisi : « Ce que je veux et peux dire, je crois, sans paradoxe, c'est que les peintres qui consultent beaucoup la nature ne font rien sans modèle, tendent tous plus ou moins au détail et au fini, tandis que ceux qui exécutent d'imagination et de sentiment, procèdent par masses et suppriment les particularités. [...] M. Meissonier appartient bien évidemment à la première catégorie ; il se rattache, sous ce rapport, aux maîtres hollandais. Il a toujours, comme eux, la vérité nette et précise du caractère, quelquefois la largeur d'exécution, moins souvent l'effet et l'harmonie pittoresques. [...] Son exécution, avec sa merveilleuse dextérité, étonne plus qu'elle ne séduit ; elle pique la curiosité comme un secret, sans toucher beaucoup l'œil et le sentiment⁷⁷⁷. »

Deux registres se côtoient chez Meissonier, deux registres qui s'accusent lorsque le peintre, délaissant parfois le pittoresque du XVIII^e siècle, choisit des sujets plus contemporains dont la réalité semble rejaillir sur le procédé lui-même. J. de la Rochemore repère cette dénivelée lors de l'Exposition universelle de 1855 : « M. Meissonier, en se rapprochant de la vérité banale, s'est éloigné de la

⁷⁷⁷ Louis Peisse, « Salon de 1850 », *Le Constitutionnel*, 2 mars 1851.

réalité idéale. Plus il a voulu atteindre la perfection matérielle, plus il a côtoyé la vulgarité ; et plus il a voulu substituer la pure imitation technique [...], plus il a coudoyé le trivial. Dans les *Bravi*⁷⁷⁸ [fig. 35] il y a plus de vague et on devine que ces bandits vont commettre une lâcheté. La pensée existe, et le peintre en s'effaçant, fait place au poète. Dans les *Joueurs de boule*, nous retrouvons le procédé et nous frisons le daguerréotype. C'est trop vrai pour être beau⁷⁷⁹. » Pour Rochemore, pour qui « peindre et penser sont loin d'être synonymes⁷⁸⁰ », le choix d'un sujet banal rejaillit nécessairement sur la forme : trivialité du sujet et vulgarité de l'exécution sont liés et rapproche la peinture du daguerréotype. « Friser » le daguerréotype c'est le choix d'une scène banale rendue vulgairement à force de vouloir concurrencer le vrai qui s'oppose à la vérité de l'art. C'est l'extension de ce réalisme que Gustave Planche incriminait en conclusion de son Salon de 1847 :

L'habileté matérielle devient plus générale de jour en jour. Les ouvriers adroits se multiplient, et le nombre en sera bientôt difficile à compter ; les vrais artistes deviennent de plus en plus rares, et pour retenir leurs noms, il n'est pas besoin d'une vaste mémoire. La partie intellectuelle des arts du dessin semble à peine comprise par ceux qui les cultivent, et, disons-le avec une égale franchise, de ceux qui la regardent et qui la jugent. Les données les plus élémentaires, les principes les plus évidents sont méconnus avec obstination ; le réalisme le plus prosaïque envahit le domaine de la peinture et de la statuaire. Le temps est venu de réagir avec énergie contre les doctrines déplorables qui transforment l'art en métier. C'est une mission que la critique la

⁷⁷⁸ Ernest Meissonier, *Les Bravi*, huile sur bois, 38,1 x 28,7 cm, 1852, Wallace Collection, Londres.

⁷⁷⁹ J. de la Rochemore, *Exposition universelle des beaux-arts. Le Salon de 1855 apprécié à sa juste valeur*, Paris, Martinon, 1855, p. 79.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

plus sévère, la plus éclairée, ne pourrait accomplir avec ses seules forces. C'est aux artistes éminents qui comprennent encore la grandeur, le caractère divin de la pensée, qu'il appartient de ramener la peinture et la statuaire dans la voie de la vérité⁷⁸¹.

La pente réaliste est donnée à l'école française par ces artistes qui choisissent de rendre scrupuleusement des sujets dont la poésie semble absente, vides d'idéal et qui ne sont que des prétextes à l'exercice technique. C'est en ce sens que la peinture de Meissonier peut être qualifiée par la critique de réaliste : « Oui Meissonier, ce fin et charmant Meissonier ; il est devenu froid et gris ; il a perdu sa petite fierté de touche et de style. [...] Or, dites-moi ce qui reste quand il n'y a plus ni imagination, ni sentiment, ni poésie. Cette décadence, sans doute temporaire, mais profonde, de quelques-uns, vous montre le danger de cette voie quelquefois heureuse, souvent fatale, de *la peinture pour la peinture* où s'engagent ceux qui aiment à pétrir la pâte et à la faire cuire sous la laque jaune onquée de blanc, sans s'inquiéter de la pensée, ces splendeurs visibles et invisibles, de l'horizon radieux de l'idéal. Je sais bien qu'il faut laisser Meissonier à ses Joueurs de Cartes et à ses Joueurs de Boules, qu'il ne faut pas lui demander une Résurrection de Lazare ou une Mort de Socrate ; mais je vois avec quelque frayeur pour l'avenir de l'école française que le réalisme entraîne trop de jeune artistes⁷⁸². »

Ne faire de l'art qu'une curiosité, un miracle du procédé dans la copie du réel précipite la peinture dans la décadence de l'unique culte des moyens de l'art, en omettant ses buts. Théophile Thoré au

⁷⁸¹ Gustave Planche, « Le Salon de 1847 », *Revue des deux mondes*, t. XXIII, 1847, 1^{er} mai, p. 553.

⁷⁸² Feu Diderot [Arsène Houssaye], « Salon de 1849 », *L'Artiste – Revue de Paris*, 1849, 5^e série, t. III, 1^{er} juillet 1849, 7^e livraison, p. 99.

Salon de 1847 : « Il ne faut pas se dissimuler que l'art pour l'art, c'est-à-dire l'art sans passion profonde, sans conviction sociale, triomphe pleinement en peinture, comme aux époques de décadence⁷⁸³. » Le spectre de l'art pour l'art, c'est-à-dire du culte de la forme pour la forme issu de la querelle romantique, rejaillit et se confond avec l'émergence de sa progéniture réaliste : « L'art moderne doit, avant tout, se proposer un but d'utilité générale : l'art pour l'art a fait son temps : il peut être avantageusement remplacé aujourd'hui par le daguerréotype : l'art doit ainsi être une brillante prédiction évangélique, une puissante prédication humanitaire, ou tout au moins une action sérieuse⁷⁸⁴. »

La critique se désole à constater que l'art pour l'art – pour Töpffer, « *l'art pour l'art*, c'est en effet *la forme pour la forme*, la forme servant à elle-même de but et de moyen⁷⁸⁵ » –, le procédé pour le procédé, l'imitation pour l'imitation que le daguerréotype a poussé à son maximum et dont il peut en effet passer pour le paradigme, semble se généraliser par l'exhibition de curiosités réalisées par une nouvelle génération de peintres comme Meissonier, qui plaît au public mais qui se distingue par la médiocrité de ses ambitions : un réalisme qui vide l'art de son contenu : « Dans les arts du dessin, l'habileté matérielle s'accroît de jour en jour, tandis que le rôle de l'intelligence s'amointrit et perd crédit. L'imitation pure prend la place de l'invention⁷⁸⁶. » Et dans cette menace, si le daguerréotype

⁷⁸³ Théophile Thoré, « Salon de 1847 », *op. cit.*, p. 513.

⁷⁸⁴ Eugène Bonnassieux, « Beaux-arts. Salon de 1850-1851 », *Le Journal des femmes*, 11^e année, n^o 3, 5 mars, p. 17.

⁷⁸⁵ Rodolphe Töpffer, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁸⁶ Gustave Planche, « Exposition des beaux-arts. L'École française », *Revue des deux mondes*, n. pér., 2^e série, t. XI, 1855, p. 1165.

n'est pas désigné comme responsable, c'est l'artiste lui-même, dans les sous-entendus de la description de sa pratique qui se change en daguerréotype :

M. Meissonier a trois tableaux, grands comme un in-octavo : ici, un homme qui essaie une épée ; là, deux estafiers attendant à une porte quelqu'un à assassiner ; plus loin, un homme qui écrit. Ces trois tableaux sont comme tous ceux de M. Meissonier, exécutés avec une finesse si habile, si minutieuse, qu'on fait à peine attention à la monotonie du ton et à la dureté métallique des vêtements. Ces petits personnages sont des marionnettes de bois, bien habillées ; mais ils sont gentils et amusants : aussi il faut voir la foule des amateurs penchés, la loupe à la main, pour les examiner et s'extasier ; chacun se relève en s'écriant : « C'est admirable ! » C'est donc le *summum* de l'art aujourd'hui ! oui ! l'art pour l'art ! Ces toiles ne disent rien à l'âme et à l'esprit ; seulement elles sont jolies, c'est bien fait ; en voilà assez. L'artiste peut continuer ainsi une éternité, il ne se fatiguera pas ; il n'a besoin ni de pensée, ni d'invention. Aujourd'hui, *Un homme qui fume* ; demain, *Une femme qui boit du café*, etc. ; il ne lui faut que beaucoup de patience et de temps. Est-ce de l'art ? Non ! c'est un métier. Est-ce un artiste que j'ai devant moi ? non, un artisan. Si c'était de l'art, ce serait difficile à imiter, car, dans l'art, il y a de la pensée et de la passion, et la pensée et la passion ne s'imitent pas ; mais au contraire, c'est une manière de faire, un procédé, et en l'étudiant avec un peu de soin, on l'apprend et on l'applique⁷⁸⁷.

Tomber dans le daguerréotype, friser le daguerréotype c'est le risque d'appliquer à l'art l'exactitude de la photographie reconnue comme dogme ; c'est le risque d'accepter le daguerréotype comme norme de figuration. Par analogie, c'est pour l'artiste le risque de ne plus faire de sa pratique qu'une exposition d'un procédé ne demandant ni pensée ni intelligence, mais patience et pratique – à

⁷⁸⁷ Eugène Loudun [Eugène Balleyguier], *Le Salon de 1852*, Paris, L. Hervé, 1852, p. 14.

l'inverse de la promptitude vantée en 1839, la pratique du daguerréotype est par la suite devenue synonyme de patience imbécile (*fig. 36 et 37*) – et piquant la curiosité du public. Reconnaître l'exactitude du daguerréotype comme norme de figuration, c'est le risque de remplacer l'artiste par le daguerréotype et la poésie par la nature seule ; c'est le risque réellement inquiétant pour la critique de constater que l'artiste reconnaît le daguerréotype non plus comme conseiller mais comme maître et qu'il prenne la manière dont le daguerréotype génère son exactitude comme un modèle de création. L'artiste se conformant au daguerréotype comme modèle de création, c'est le risque, à terme, de voir l'art disparaître au profit de l'industrie d'un art sans idée.

B. « Faire nature », ou le comble de l'image naturelle

Rodolphe Töpffer, prenant la mesure de l'opinion sur l'évaluation de l'imitation, mettait en cause cette exclamation d'admiration qu'il se refusait à voir non seulement comme le seul but, mais également comme le seul moyen de l'artiste : « C'est la nature même !⁷⁸⁸ » Ce même refus se fait sentir par l'ensemble d'une critique d'art qui ne peut accepter cette idée d'une image de la nature reproduite comme par elle-même comme un acte créateur car elle y voit, au mieux, la transformation de l'art en industrie, au pire les prémices d'une disparition de l'artiste en tant que créateur. Au centre de ce débat, le paradigme du daguerréotype comme image naturelle fournit un modèle pour critiquer cette décadence.

1. L'industrie de la nature

« Au moment de la découverte du daguerréotype, on raconte que plusieurs bourgeois retirèrent leurs fils des ateliers de peinture, s'imaginant que l'art du peintre allait être remplacé par un procédé mécanique. Mais tous les miroirs du monde ne sauraient ajouter à une image ce qui lui donne son caractère poétique⁷⁸⁹. » Théophile Thoré revient souvent sur cette idée dans son Salon de 1847 pour distinguer l'art de la seule reproduction de la nature par un procédé mécanique, dans une réflexion proche de celle de Töpffer diffusée en France à partir du mois d'août de la même année⁷⁹⁰ :

⁷⁸⁸ Rodolphe Töpffer, *op. cit.*, p. 147. Cf. *supra* Chapitre II, III.B.2. Menus propos.

⁷⁸⁹ Théophile Thoré, « Salon de 1847 », *op. cit.*, p. 445.

⁷⁹⁰ Le Salon ayant lieu traditionnellement au printemps cette année-là, on ne peut établir de lien direct entre la réflexion de Thoré et celle de Töpffer dont les *Réflexions et menus propos* dans l'édition Dubochet, apparaissent dans la bibliographie de France au mois d'août. L'ouvrage sera

L'art étant la forme, l'image d'une pensée, ou, si l'on veut, la traduction humaine des images présentées par la nature, l'art doit être le plus *humain* qu'il est possible. Plus l'artiste a transformé la réalité extérieure, plus il a mis de soi dans son œuvre, plus il a élevé l'image vers l'idéal que chaque homme recèle en son cœur, – et plus il s'est avancé dans le monde poétique. Au contraire, s'il n'a rien ajouté à la nature envisagée vulgairement, il a fait acte d'industriel et non point d'artiste. Une mécanique y aurait suffi. *Faire nature*, comme on dit, c'est une bêtise. Prenez une chambre noire ou un daguerréotype⁷⁹¹.

Pour Thoré, comme pour Töpffer, faire entrer en concurrence art et nature, « faire nature » est une impasse qui mène au daguerréotype et qui confine à l'industrie, production automatique et machinale de l'image. Il s'en convainc en décrivant une toile de Josephuis-Laurentius Dyckmans, le « Gérard Dow belge » :

La *Cuisinière* de M. Dyckmans est assise de face et vue jusqu'aux genoux ; elle porte un bonnet de paysanne sous lequel ses cheveux gros sont retroussés à la chinoise, et autour du cou un mouchoir blanc, bordé de dessins roses. À droite, un chat monté sur une chaise avance tendrement sa patte vers le coq. Chat, coq et femme, sont dignes de l'*Intérieur de cuisine* de Drolling. On appelle cela faire nature. Mon Dieu ! que c'est laid ! Mais c'est un prodige, qui a coûté bien du temps. [...] Les auteurs de ces marqueteries précieuses sont bien à plaindre de ne pas voir autre chose dans les spectacles magiques de la création. Il faudrait cependant savoir si c'est de l'art ou de l'industrie. Où finit l'industrie ? où commence l'art ? À l'endroit où l'homme met quelque chose de lui-même dans son œuvre⁷⁹².

Et si cette manière est une impasse dans la peinture de genre, elle l'est tout autant au chapitre du paysage pour lequel Thoré pose

discuté par Théophile Gautier dans « Du beau dans l'art », *Revue des deux mondes*, 1847, t. 19, août 1847, pp. 887-908.

⁷⁹¹ Théophile Thoré, « Salon de 1847 », *op. cit.*, pp. 448-449.

⁷⁹² *Ibid.*, pp. 507-508.

cette question : « Comment pourrait-on dans les arts, copier la réalité ? » Question à laquelle l'école naturaliste semble vouloir répondre par une abnégation sans faille : « Laissons donc de côté ce prétendu naturalisme qui contrarie la nature et ne saurait même exister, cette théorie absurde de l'imitation *matérielle*, qui supposerait d'abord le suicide de l'artiste et le néant de toute chose ; car il faudrait enlever du même coup l'âme du peintre et la vie incessamment mobile de l'être qu'il veut peindre⁷⁹³. » Déjà Delaberge avait fait entrevoir la difficulté d'une telle entreprise qui apparaît aux yeux de Thoré comme irréalisable, parce que, d'une part cela implique en effet la disparition du peintre comme individualité, et d'autre part, que le peintre ne peut suivre la rapidité des modifications de lumière, de teintes et d'effets qui ont lieu dans la nature. Et quand bien même l'artiste en viendrait à s'aider du daguerréotype, comme Thoré en soupçonne Meissonier en 1842, le danger est identique :

Sans doute l'artiste doit employer tous les procédés que la matière et l'industrie de la science lui offrent pour préciser son impression après avoir étudié la nature ; mais il ne doit jamais arriver à substituer les machines à l'homme. C'est ce qui distingue l'art, profondément et à jamais, de l'industrie. Tandis que dans celle-ci l'homme tend à affranchir de plus en plus sa personnalité de toute servitude matérielle et du contact direct avec les corps, dans l'art au contraire, la personnalité de l'homme tend de plus en plus à jouer le principal rôle et à graver son caractère sur la nature, à absorber en quelque sorte la nature dans sa propre originalité. Nous ne sommes même en décadence aujourd'hui, que parce que les artistes ont oublié leur divine mission qui est de créer à leur image, comme fit Dieu pour

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 478.

l'homme dans le symbole de la Genèse. L'art n'est pas l'imitation, mais la création. Une véritable œuvre d'art n'est pas une reproduction matérielle de la nature, mais bien la substance de l'artiste et l'incarnation de sa vie⁷⁹⁴.

Dès 1842, pour la critique, le daguerréotype est synonyme d'industrie par la promotion de la machine photographique productrice automatique – sans auteur – d'image ; identité qui sera renforcée par le marché du portrait au daguerréotype associé à un public bourgeois et matérialiste : « Le sens de l'art, la vision de la beauté, l'amour de la nature, l'enthousiasme de la vie, sont bien rares. Aujourd'hui la société bourgeoise est tournée vers l'exploration des choses mortes, sous le nom de l'industrie. Mais l'industrie n'est que le revers de la médaille sociale⁷⁹⁵. » Industrie à laquelle on associera les qualités de la pratique daguerrienne : patience et adresse vulgaire. Une césure entre art et industrie affirmée par la séparation des exhibitions régulières de leurs produits respectifs. Un bon moyen pour la critique de protester parfois contre la confusion introduite au Salon des beaux-arts : l'indignité de certaines productions accrochées aux cimaises ferait rejaillir sur le Salon lui-même la vulgarité des espaces dans lesquels ces productions trouvent logiquement leur place :

Ce qui frappe donc au premier coup d'œil à l'exposition de 1844, c'est la diversité des manières ; chaque artiste se révèle avec une allure originale, je parle des hommes de talent, les autres ne se font pas regarder et n'ont pas d'allure ; pour les autres c'est l'exposition des produits de l'industrie : peinture d'enseigne, tableau de famille, portrait

⁷⁹⁴ Georges Dupré [Théophile Thoré], « Salon de 1842 », *op. cit.*, 1^{er} mai 1842, pp. 230-231.

⁷⁹⁵ Théophile Thoré, « Salon de 1844 », *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, *op. cit.*, p. 8.

d'un chien favori ou d'une robe de satin. On n'a pas à s'inquiéter de cette peinture-là ; il y a eu de tout temps la boutique et l'atelier, l'ouvrier et l'artiste⁷⁹⁶.

Pour Thoré, si « il est bien vrai que l'industrie est aussi humaine que l'art, il est bien vrai qu'elle se lie aux arts par des affinités encore mystérieuses ; mais jusqu'ici ce sont deux mondes presque séparés⁷⁹⁷ » ; deux mondes séparés qui font la différence entre l'ouvrier et l'artiste, et entre l'industrie des images indignes et les productions de l'art. Souvenons-nous de Gustave Planche se plaignant de voir le Salon se changer en succursale de Susse et Giroux, un des plus importants marchands d'estampes de Paris⁷⁹⁸. Ainsi c'est la crainte de voir l'art comme production de l'industrie se changer en marchandise au prix d'une substitution de l'humain au profit de la valeur d'échange : « Nous sommes arrivés à une époque où les arts, dégénérés en marchandise, se sont constitués au rabais ; on monnaie le génie, on marchande un tableau, une statue ; on fait supprimer à l'architecte ses plus belles lignes par économie ; on remplace le peintre par le Daguerrotypage, le sculpteur par le physionotype et par le mouleur, l'architecte par le maçon : on coupe les ailes au génie, tout en lui criant : Élance-toi jusqu'aux nues ! S'il hésite, on l'accuse de faiblesse, de timidité. Tandis qu'on frappe des mains, qu'on trépigne des pieds aux sauts périlleux de l'artiste aventureux qui se livre aux tours de force et qui sacrifie l'art au charlatanisme⁷⁹⁹. »

⁷⁹⁶ A. Houssaye, « Le Salon – II », *L'Artiste*, 3^e série, tome V, 1844, 10^e livraison, p. 161.

⁷⁹⁷ Théophile Thoré, « Salon de 1844 », *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹⁸ Cf. *supra* chapitre II, II.C.3. Le pouvoir du public.

⁷⁹⁹ Huard, « Salon de 1840 », *Journal des Artistes*, n^o 5, 2 février 1840, p. 67.

Que l'art se dissolve dans l'industrie et c'est l'artiste qui disparaît dans la marchandise. L'imitation de la nature au plus près est, au même titre que le daguerréotype, une industrie qui vide l'art de son contenu, l'idée au profit du contenant devenu démonstration de patience et d'adresse vulgaire. Que l'artiste se réclame dans sa pratique de ce naturalisme brut du *faire nature* comparable à l'image naturelle et automatique du daguerréotype, qu'il se « constitue volontairement machine » (Delécluze), et alors sa production ne sera plus seulement comparée au daguerréotype, mais lui-même sera assimilé à la machine daguerrienne, association qui revient à mettre en doute l'honnêteté de l'artiste lui-même et qui confine à l'insulte.

2. Figures de l'artiste en daguerréotype

Plus que tout autre, Gustave Courbet sera celui qui, soudainement, par l'arrogance de son style – la transposition de scènes de genre au format de la peinture d'histoire – cristallisera cette association entre peintre et daguerréotype. On a déjà vu, avec la réaction de Delécluze face à la *Fédération* d'Auguste Couder, que la critique pouvait trouver les qualités du daguerréotype dans des travaux qui excédaient largement le format et la forme même d'un daguerréotype. Et c'est sur le même motif d'un excès d'exactitude dans la représentation, excès d'exactitude dans lequel Delécluze voulait voir la dissimulation de la disparition de l'idée, et qui s'affirme dans *L'Enterrement à Ornans* (fig. 38), et dans une moindre mesure avec les *Casseurs de pierres*⁸⁰⁰ (fig. 39), par le

⁸⁰⁰ Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, huile sur toile, 165 x 257 cm, 1849 (détruit).

traitement visiblement non idéalisé d'une scène quotidienne de la vie contemporaine, que l'association entre Courbet et le daguerréotype opère.

a. La brutalité du daguerréotype

Formellement, il n'existe aucune logique d'association entre *L'Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet et le daguerréotype, aucune logique entre une plaque de métal miroitante de quelques centimètres carrés reproduisant en noir et blanc la réalité et dont le portrait individuel constitue le modèle global pour la critique et une toile de 3,15 mètres de haut sur 6,68 mètres de long, peinte en couleurs – même sombres – à coups de larges touches au pinceau et parfois même au couteau. Si on a depuis longtemps établi une généalogie entre l'imagerie populaire et la toile de Courbet⁸⁰¹, il est impossible par contre de trouver des scènes analogues, si ce n'est approchant en complexité, au daguerréotype à la même époque. Alors que l'on peut établir une logique d'association entre Meissonier et le daguerréotype en ce qui concerne la forme et les sujets, il semble en revanche que tout dans les travaux de Courbet l'éloigne de ce modèle.

Les causes de cette association soudaine entre Courbet et le daguerréotype sont multiples, mais il apparaît en résumé qu'elles sont inhérentes au choix formel qui passe pour le meilleur indice d'une exactitude excessive, brutale, dans la retranscription du sujet. Si, comme on le verra pour *L'Enterrement à Ornans*, ce n'est pas

⁸⁰¹ Cf. Meyer Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire », *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990.

tant le sujet choisis qui est reproché que l'exactitude avec laquelle il est traité, il semble que ce soit à travers l'exactitude, dans le respect de l'exactitude abstraite, celle de la couleur locale romantique adaptée au trivial d'une scène contemporaine, que pointe l'accusation d'une reconnaissance du daguerréotype comme maître pour le peintre d'Ornans. Ainsi le daguerréotype n'est pas, ou peu, opérant pour critiquer la forme mais il opère surtout pour critiquer la structure qui construit l'œuvre autour du sujet. Et en premier lieu – et qui précipite la première association au daguerréotype et qui soutendra toutes les suivantes –, la brutalité de la représentation.

« L'art n'a plus aujourd'hui à sa disposition que des idées mortes et des formules qui ne correspondent plus à ses besoins. De là cette inquiétude, ce vague, cette diffusion, cette facilité de passer d'un extrême à l'autre, cet éclectisme et ce cosmopolitisme, ce voyage dans tous les mondes du possible, qui va du byzantin au daguerréotype, du maniérisme cherché à la brutalité voulue⁸⁰². » Cette version désabusée du « Charybde en Scylla » par Gautier en 1852 résume bien le sentiment dans lequel les représentations du daguerréotype furent reçues : comparativement aux productions graphiques classiques, ce qui distingue le daguerréotype, c'est sa brutalité. Delécluze parlait de « sa rectitude⁸⁰³ », de « sa franchise un peu brutale⁸⁰⁴ ». La brutalité du daguerréotype c'est à la fois son exactitude, son œil non sélectif, sa froideur, sa sécheresse, sa candeur, pour ne pas dire sa bêtise et son incorruptibilité face au réel qui fondent sa curiosité. Et c'est précisément sur ce registre que

⁸⁰² Théophile Gautier, « Salon de 1852 », *La Presse*, 4 mai 1852.

⁸⁰³ É.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850*, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

Delécluze, découvrant dans *L'Enterrement à Ornans* au Salon de 1850 un travail répondant pleinement à sa menace de 1842, attaque Courbet de front dès l'introduction de sa recension :

De nos jours les descendants de Polygnote sont rares, mais nous sommes riches en peintres qui, comme Pauson, se plaisent, tant par le choix des sujets que par celui des formes, à montrer l'homme sous ses aspects laids, grotesques et repoussants. Jamais peut-être le culte de la laideur n'a été exercé avec plus de franchise que cette fois par M. Courbet, dans son tableau d'*un Enterrement de campagne* (à Ornus [sic]). [...] Dans cette scène, qui pourrait passer pour le résultat d'une impression de daguerréotype mal venue, il y a le naturel brut que l'on obtient toujours en prenant la nature sur le fait, et en la reproduisant telle qu'on l'a saisie. Quant à de l'art, non-seulement il n'y en a pas ombre dans cette composition, mais il est évident que l'auteur s'est très-volontairement gardé d'en mettre, et qu'il a même affecté une ignorance et une simplicité qu'il est loin d'avoir. C'est un parti pris, je dirais presque une gageure de l'auteur avec lui-même, de se transformer, comme je le disais, en daguerréotype et de faire abnégation de son intelligence pour replacer sur la toile ce qui lui a sauté aux yeux. Mais en 1850, on ne peut plus être dupe de ces petites supercheries : chacun sait bien que depuis vingt-cinq ans déjà, l'ignorance complète d'une science ou d'un art est devenue chose impossible pour nous tous qui vivons dans une atmosphère encyclopédique dont la haute température est sans cesse entretenue par les cours, les livres, les manuels, les musées, les gravures, qui parlent de tout à tous. Comment croire que M. Courbet aurait pu, lui seul, échapper à ce chaos scientifique au milieu duquel nous vivons, surtout si, après avoir accoutumé son œil à l'aspect repoussant de son tableau d'*enterrement*, on découvre dans certains détails de cette toile des parties très bien peintes et jusqu'à des figures entières qui décèlent une habileté peu commune ? [...] Non, malgré les grossiers défauts qui déparent le grand tableau de M. Courbet, cet ouvrage renferme des

qualités trop solides, et certaines parties sont trop bien peintes, pour que l'on croie à la *sauvagerie* et à l'ignorance affectées de cet artiste⁸⁰⁵.

Ainsi, dans *L'Enterrement à Ornans*, c'est tout d'abord la brutalité de la représentation qui est relevée : « On appelle cela de l'énergie ; c'est brutal et violent : c'est encore moins de la *réalité* que de la *trivialité*. – Et quand ce serait de la *réalité* ? – La *réalité* n'est pas *l'art* : elle est plutôt le contraire de l'art⁸⁰⁶. » C'est une technique révélant un certain talent, mise au service d'une représentation brutale, sans choix, qui associe le peintre au daguerréotype. Courbet n'a pas copié un daguerréotype, il a donné naissance à une représentation dans laquelle l'absence d'art, c'est-à-dire nous le verrons, l'absence de choix et de composition, singe l'ignorance et associe sa pratique à la reproduction brute de la réalité comme au daguerréotype. *L'Enterrement à Ornans* n'est pas la copie d'un daguerréotype ; c'est un – mauvais – daguerréotype, une représentation brutale produite par un peintre qui s'est lui-même transformé en chambre noire pour retranscrire la nature sans choix. Cet système de « peinture sauvage⁸⁰⁷ » pour Delécluze est directement associé à l'attitude d'un peintre reproduisant la réalité, quelle qu'elle soit, avec indifférence, ramenant l'art du peintre à l'enfance de l'art, un art de la seule imitation. Louis de Geoffroy dans la *Revue des deux mondes*, s'effrayant de la même candeur feinte fait un constat identique : « Évidemment, M. Courbet est un homme qui se figure avoir tenté une grande rénovation, et ne s'aperçoit pas qu'il ramène l'art tout simplement à son point de

⁸⁰⁵ *Ibid.*, pp. 28-31.

⁸⁰⁶ L. Enault, « Salon de 1850 », *La Chronique de Paris*, t. II, 16 février 1851, p. 120.

⁸⁰⁷ É.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850*, *op. cit.*, p. 231.

départ, à la grossière industrie des maîtres imagiers⁸⁰⁸. » On reconnaîtra la critique de la Société libre des beaux-arts ironisant en 1834 sur le physionotype, sculpture à la mécanique praticable par le « premier *sauvage* venu⁸⁰⁹ ».

b. Du daguerréotype comme insulte

Ici se trouve toute la différence pour la critique entre les artistes tirant les leçons formelles du daguerréotype, et ceux qui « regardant l'imitation comme le but final de l'art, prétendent que tout, jusqu'au laid et à l'ignoble, peut et doit être représenté, sous la condition seulement que l'imitation sera fidèle⁸¹⁰ ». Reconnaître les signes d'une fidèle imitation « toute sèche d'un modèle inimitable⁸¹¹ », c'est constater que le peintre lui-même, a réduit volontairement son rôle à celui « de l'écho qui répète un son ou du miroir qui répète une vue⁸¹² », et qu'il a pour seule ambition de « rivaliser avec le daguerréotype⁸¹³ », réduisant ainsi la part de l'artiste « à l'état passif d'une machine à copier⁸¹⁴ ».

Dans son ouvrage *Le Réalisme*, Champfleury constatait en 1857, à propos de la déclaration d'intention de Challes dans *Les Illustres Françaises*, la diffusion de cette assimilation dans le champ de la littérature : « Le daguerréotype n'était pas inventé au dix-septième siècle, et cette invention a manqué aux critiques d'alors, qui n'auraient pas manqué, à propos de sa déclaration, d'accuser

⁸⁰⁸ Louis de Geoffroy, « Le Salon de 1850 », *Revue des deux mondes*, t. IX, 1851, 1^{er} mars, p. 928.

⁸⁰⁹ Cf., *supra* chapitre II, I.B.2. Du complot contre les arts libéraux.

⁸¹⁰ É.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850*, p. 32.

⁸¹¹ H. Robert, « Beaux-arts. – Salon de 1842 », *Le National*, 8 mars 1842.

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ *Ibid.*

Challes de se servir du daguerréotype pour rendre sa pensée. Aujourd'hui l'injure est à la mode. Qu'un écrivain étudie sérieusement la nature et s'essaye à faire entrer le plus de *Vrai* possible dans une création, on le compare au daguerréotype⁸¹⁵. » Dans le champ pictural, parce que certains artistes semblent en donner les signes, cette assimilation confine également à l'insulte : Alphonse de Calonne, qui se plaignait dans l'*Opinion publique* en 1851 de l'asservissement de Meissonier au modèle du daguerréotype, statue en 1857 : « C'est le plus déplorable éloge, selon moi, que l'on puisse faire d'un peintre que de comparer ses œuvres à la photographie ; c'est abaisser son art au niveau d'un produit mécanique⁸¹⁶ ». On comprendra, en lisant la célèbre critique que Gustave Planche adresse à Clésinger en 1847, comment l'éloge déplorable d'une comparaison des travaux d'un artiste au daguerréotype mène à l'assimilation de l'artiste au daguerréotype lui-même :

Je suis très loin de partager l'engouement de la foule pour la *Femme piquée par un serpent*, de M. Clésinger⁸¹⁷ [fig. 40]. [...] Je n'hésite pas à le dire, et j'ai la certitude que tous les hommes familiarisés avec les monuments les plus purs de l'art antique et de l'art moderne formuleraient au besoin la même opinion, le procédé employé par M. Clésinger est, à la statuaire, ce que le daguerréotype est à la peinture. Ce procédé, quel est-il ? À cet égard, il me semble que le doute n'est pas permis. L'œuvre de Clésinger n'a pas le caractère d'une figure modelée, mais bien d'une figure moulée. Pour le croire, pour l'affirmer, il suffit d'étudier attentivement tous les morceaux dont se

⁸¹⁵ Champfleury, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 91.

⁸¹⁶ Alphonse de Calonne, « Exposition des beaux-arts de 1857 », *Revue contemporaine*, t. XXXII, 1^{er} juillet 1857, p. 608.

⁸¹⁷ Jean-Baptiste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 56,5 x 180 x 70 cm, marbre, 1847, musée d'Orsay, Paris.

compose cette figure. Partout l'œil aperçoit des traces manifestes d'un art impersonnel. Le modèle offrait de belles parties qui sont demeurées ce qu'elles étaient et qui séduisent ; mais il offrait aussi bien des pauvretés, bien des détails mesquins, que l'art sérieux dédaigne et néglige à bon droit, et que M. Clésinger n'a pas pu effacer. [...] Si M. Clésinger se fût borné à mouler quelques morceaux pour les interpréter, pour les copier à loisir quand le modèle n'était plus devant lui, je ne songerais pas à le blâmer ; et pourtant, il faut toujours mieux travailler d'après la nature vivante, que d'après des morceaux moulés. Dans son amour aveugle pour la réalité, il ne s'en est pas tenu là. Au lieu de mouler quelques parties, il est évident qu'il a moulé la figure entière, à l'exception de la tête, qu'il a réuni les morceaux et livré le plâtre au praticien, qui l'a mis au point. Un tel procédé peut éblouir, pendant quelques semaines, les yeux de la foule, mais n'a rien à démêler avec la statuaire proprement dite⁸¹⁸.

D'après la légende, suite à cette attaque, Clésinger voulut provoquer Gustave Planche en duel, le contraignant ainsi à une rétractation. Au-delà de l'anecdote, cet épisode prouve la *violence* symbolique, tout autant que la *force* symbolique de cette association. Exactement comme pour l'œuvre de Courbet, il est possible pour l'œuvre de Clésinger de relever les différences essentielles entre le daguerréotype comme image et une sculpture représentant un nu étendu, figé dans la dynamique d'un mouvement convulsif qui se rapproche d'un instantané auquel le daguerréotype en 1847 ne peut prétendre ; quant au relief, le daguerréotype ne pourra en donner l'illusion qu'à partir de 1851. Eugène Delacroix, approuvant dans son journal l'assimilation par Planche de la *Femme piquée par un*

⁸¹⁸ Gustave Planche, « Le Salon de 1847 – La sculpture », *Revue des deux mondes*, n. ser., tome 18, 1^{er} mai 1847, pp. 541-543.

serpent avec le daguerréotype⁸¹⁹ démontre, s'il en était besoin après *L'Enterrement à Ornans*, qu'il n'est pas nécessaire qu'existe une analogie formelle entre la photographie et l'œuvre incriminée pour que l'assimilation au daguerréotype fonctionne. La reconnaissance du daguerréotype comme système, comme modèle théorique d'imitation dépasse le daguerréotype lui-même dans ses formes et ses capacités. Ce n'est que par ce biais qu'il est possible de dénoncer la prétendue reconnaissance par certains artistes du daguerréotype comme modèle.

c. Du daguerréotype comme maître

Quelques semaines avant que n'éclate au Salon le scandale de *L'Enterrement à Ornans*, Delacroix publie dans la *Revue des deux mondes* une recension⁸²⁰ de l'ouvrage de Mme Cavé, *Le Dessin sans maître*⁸²¹. Discutant la méthode d'apprentissage du dessin de Mme Cavé qui vise à l'assimilation dans la mémoire des formes calquées sur le modèle vivant, Delacroix en vient à évoquer l'usage similaire du daguerréotype par l'artiste : « Conduits par une idée analogue, beaucoup d'artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l'œil : je soutiendrai avec eux, [...] que l'étude du daguerréotype, si elle est bien comprise, peut à elle seule remédier aux lacunes de l'enseignement⁸²². » Voyant dans le daguerréotype « plus que le calque⁸²³ », « le miroir de l'objet⁸²⁴ », Delacroix

⁸¹⁹ « J'ai été voir la figure de Clésinger. Hélas ! je crois que Planche a raison : c'est du daguerréotype en sculpture », Eugène Delacroix, *Journal. 1822-1863*, Paris, Plon, éd. 1996, p. 154.

⁸²⁰ Eugène Delacroix, « De l'enseignement du dessin », *Revue des deux mondes*, n. pér., t. 7, 15 septembre 1850, pp. 1139-1146.

⁸²¹ Marie-Elisabeth Cavé, *Le Dessin sans maître*, Paris, Susse, 1850.

⁸²² Eugène Delacroix, « De l'enseignement du dessin », *op. cit.*, p. 1143.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ *Ibid.*

prévient : « Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le daguerréotype ne doit pas être considéré que comme un traducteur chargé de nous initier plus avant dans les secrets de la nature ; car malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie, fautive en quelque sorte à force d'être exacte⁸²⁵. » Une copie fautive face à la vérité de l'art à cause de son exactitude ; et Delacroix le souligne après Delécluze : « [...] *dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit, et non la science qui parle à la science*⁸²⁶. » Et c'est à ce titre que le modèle photographique devient dangereux pour ces artistes qui, « au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme une espèce de dictionnaire, en font le tableau même. Ils croient être bien plus près de la nature quand, à force de peines, ils n'ont pas trop gâté dans leur peinture le résultat obtenu d'abord mécaniquement. [...] Leur ouvrage n'est donc que la copie nécessairement froide de cette copie imparfaite à d'autres égards. L'artiste, en un mot, devient une machine attelée à une autre machine⁸²⁷. »

C'est sur le même motif d'une confusion entre réalité et vérité que Courbet sera systématiquement confondu en 1850 avec le daguerréotype : « M. Courbet paraît croire que l'art est l'imitation stricte et exclusive de la réalité ; il faudrait ainsi remplacer la brosse et le pinceau par la chambre noire et le daguerréotype⁸²⁸. » Réflexion sur laquelle se fonde le mot d'Edmond et Jules de Goncourt : « Le réalisme naît et éclate alors que le daguerréotype et la photographie

⁸²⁵ *Ibid.*, pp. 1143-1144

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 1144.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ Eugène Bonlassieux, « Beaux-arts. Salon de 1850-51 », *Le Journal des femmes*, *op. cit.*, p. 17.

démontrent combien l'art diffère du vrai.⁸²⁹ » Ainsi Courbet, dont les toiles « sortent du domaine de l'art et de la critique⁸³⁰ », justifie la présence des éléments de ses compositions par sa fidélité daguerrienne. Pour la critique, l'inexplicable du réalisme de Courbet trouve sa cause et sa justification par l'analogie du travail du peintre avec la photographie. À propos de la figuration des représentants de l'église dans *L'Enterrement à Ornans*, Frédéric Henriet du *Théâtre* écrit : « Si le peintre y a appelé la religion, ce n'est pas qu'il comprenne ou qu'il exprime la sainteté de son ministère ; c'est uniquement par respect pour la vérité. Une épreuve de daguerréotype en eût fait autant⁸³¹ ! » Semblant se refuser à l'idéal, Courbet « décourage par la froide image du néant⁸³² » qu'il propose au regard du spectateur et devient l'égal de cet « instrument impartial qui n'a aucune raison de mentir⁸³³ » d'après les propres mots de Paul Mantz au Salon de 1853.

Pour la critique, le *Souvenir de guerre civile* que Meissonier présente au même Salon de 1850, toile dans laquelle on accusait déjà la copie du daguerréotype, malgré des différences essentielles de forme avec *L'Enterrement à Ornans* présente, par son réalisme cru, une même identification du peintre au daguerréotype :

⁸²⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I. 1851-1865, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 212 (30 octobre 1856).

⁸³⁰ « Nous pourrions, à tout prendre, y voir une réclame, une manière adroite d'attirer l'attention sur son nom ; mais discuter de semblables choses, indiquer pourquoi elles sont mauvaises, et pourquoi elles sortent du domaine de l'art et de la critique, ce serait revenir à des notions tellement élémentaires, que nos lecteurs pourraient aussi penser que nous abusons de leur bonne foi et nous nous moquons d'eux. » L. Clément de Ris, « Salon de 1850-51 », *L'Artiste*, t. VI, n°3, 1^{er} mars 1851, p. 35.

⁸³¹ Frédéric Henriet, « Beaux-Arts. Salon de 1851 », *Le Théâtre*, 18 janvier 1851.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ Paul Mantz, « Salon de 1853 », *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1853, p. 78.

Par le sujet, c'est une œuvre exceptionnelle et tout à fait imprévue. Ce n'est pas, il est vrai, une composition dans le sens ordinaire du mot ; elle est trop en dehors de la logique du talent et de l'esprit de M. Meissonier pour être de son invention. Le caractère de réalité qui y est si fortement empreint exclut l'idée de toute combinaison d'art. C'est une vue d'après nature, une sorte de portrait. Cette rue déserte, silencieuse, où pas un bruit, un mouvement, ne révèlent la vie, ce tas de pavés amoncelés et bouleversés par le canon, ces cadavres d'hommes étendus, ployés, tordus suivant les circonstances variées de leur chute et de la place où ils sont tombés, ces poitrines demi-nues, ces mains noircies de poudre, ces lambeaux de vêtements souillés de sang caillé, ces bouches entr'ouvertes, ces yeux sans regard ; tout cet horrible ensemble de particularités locales, individuelles, et en quelque sorte spécifiques, ne s'imagine point. Tout cela a matériellement existé ainsi, dans telle rue, sur telle barricade, à un jour ou à une heure déterminés. L'artiste l'a vu de ses yeux, et, obsédé de cette navrante image, il l'a attachée à la toile avec l'impitoyable fidélité du daguerréotype⁸³⁴.

Si pour Delécluze, Meissonier « est tout à fait lui quand il compose comme quand il exécute » dans l'interprétation de l'exactitude scientifique du daguerréotype appliqué à des scènes de genre du XVIII^e siècle, en revanche, cette exactitude appliquée à une scène contemporaine semble démontrer que la scène ne sort pas de l'imagination du peintre. Pour le critique Sabatier-Unger, rare supporter de Courbet au Salon de 1850, cette froide description est au contraire le signe d'une œuvre assimilable au genre de la peinture d'histoire :

De tous les tableaux de salon celui qui mérite le plus incontestablement le titre de tableau d'histoire, est le *Souvenir de guerre civile* de M. Meissonier. Sombre début. Le sujet affreusement

⁸³⁴ Louis Peisse, « Salon de 1850 », *Le Constitutionnel*, 2 mars 1851.

tragique est rendu plus tragique encore par l'horrible naïveté avec laquelle il est rendu. Ce tableau fait avec une patiente bonhomie, indifférent comme un daguerréotype, mais éloquent comme la réalité, me rappelle la phrase effroyable de ce chroniqueur qui dit en parlant de la peste du quatorzième siècle, avec un sang-froid plus significatif que tout ce qu'il aurait pu dire : « et il y eut cette année une peste dont mourut bien la tierce partie du genre humain », et qui passe ensuite à autre chose. [...] Comme œuvre d'art ce tableau manque de puissance, mais c'est une page d'histoire écrite dans le bronze. Il y a certaines choses qui ne s'expliquent pas dans cette omelette d'hommes ; il n'y a guère de composition : on dirait un daguerréotype⁸³⁵.

Comme on le voit dans ce dernier exemple sur Meissonier, l'assimilation du peintre au daguerréotype a pour conséquence directe la définition d'un art dont le défaut essentiel serait l'absence même d'artiste. La figure de l'artiste en daguerréotype sera pour la critique le meilleur moyen de justifier l'apparente absence d'artiste prévalant dans le naturalisme, comme la définition d'une image naturelle. Conséquemment, on y repérera les signes de l'absence d'idée dans les œuvres se réclamant de ce « système [qui] prêche la représentation exacte de la nature dans toute sa trivialité, sans choix, sans arrangement avec la fidélité difforme du daguerréotype⁸³⁶ ».

⁸³⁵ F. Sabatier-Unger, *Salon de 1851*, Paris, Librairie phalanstérienne, mars 1851, pp. 56-57. Eugène Delacroix fut frappé par l'esquisse de cette œuvre de Meissonier. Il en fait la description dans son *Journal*, où l'on sent bien la pression exercée par le modèle photographique, même chez ce maître du romantisme : « En attendant son arrivée, j'ai été avec Meissonier chez lui, voir son dessin de la *Barricade*. C'est horrible de vérité, et quoiqu'on ne puisse dire que ce ne puisse être exact, peut-être manque-t-il le je ne sais quoi qui fait un *objet d'art d'un objet odieux*. J'en dis autant de ses études sur la nature ; elles sont plus froides que sa composition et tracées du même crayon dont Watteau eût dessiné ses coquettes et ses jolies figures de bergers. Immense mérite malgré cela. J'y vois de plus en plus pour mon instruction et pour ma consolation, la confirmation de ce que me disait Cogniet l'année dernière à propos de l'*Homme dévoré par un lion*, lorsqu'il voyait ce tableau à côté des vaches de Mlle Bonheur, à savoir qu'il y a dans la peinture autre chose que l'exactitude et le rendu précis d'après le modèle. » Eugène Delacroix, *Journal, op. cit.*, p. 182 (lundi 5 mars 1849).

⁸³⁶ Théophile Gautier, « Salon 1850-51 », *op. cit.*

3. Un art sans artiste

Pour Alphonse de Calonne, effrayé par les similitudes entre le style de Meissonier et le daguerréotype, l'emploi de ce dernier appliqué à la peinture recélait un « germe de mort⁸³⁷ ». La mort que de Calonne entrevoit, c'est la mort de l'art. Mais plus particulièrement, pour la critique, l'application du modèle imitatif daguerrien mène avant tout à la disparition de l'idée dans la représentation, signifiant l'absence d'individualité consciente réalisant la toile, et donc menant à la disparition de l'artiste.

a. Le système réaliste

Comme nous l'avons déjà vu, le vrai risque du daguerréotype comme modèle formel est la contamination de l'esprit par la forme. Delécluze formule explicitement ce risque en 1853 : fustigeant une fois de plus la dispersion des secrets de l'art dans un public sans éducation artistique, le critique du *Journal des Débats* dénonce « l'inconvénient grave qui résulte de l'emploi indiscret de certains procédés par une foule de gens complètement étrangers aux arts, poussés seulement par la curiosité ou par l'esprit de spéculation, et qui produisent comme les machines et les appareils dont ils font usage, c'est-à-dire, sans intelligence, des images insignifiantes⁸³⁸ » : en imitant la manière dont le daguerréotype copie la nature, produire, sans intelligence, des images insignifiantes. Comme on pouvait le pressentir dans les assimilations de l'artiste au daguerréotype, ce qui pointe dans la reconnaissance de ce modèle, c'est la crainte d'une

⁸³⁷ Alphonse de Calonne, « Exposition de 1850-1851 », *op. cit.*

⁸³⁸ Émile J^e Delécluze, « Feuilleton du Journal des Débats », *Journal des Débats*, 10 mars 1853.

disparition de l'artiste au profit du respect de la reproduction de la réalité.

Charles Calemard de Lafayette, dans *L'Artiste*, donnait en 1845 cette définition de l'art à laquelle le modèle photographique semble s'opposer en tout point : « La beauté est une, mais les beautés sont relatives ; l'art n'est qu'un détail, une appropriation individuelle d'une face, d'un aspect dans le vaste ensemble des choses ; s'il était la reproduction exacte de la nature, il serait moins grand, j'ose le dire, il n'aurait d'ailleurs aucune raison d'être ; tandis que ce qui le constitue au plus haut degré comme une très belle manifestation de l'intelligence de l'homme, c'est le libre arbitre du choix qui appartient à l'artiste, et du moyen qui est acquis à l'œuvre⁸³⁹. » Au fur et à mesure de l'affirmation de l'école naturaliste au cours des années 1840, la question du choix des sujets devient une question centrale ; et plus précisément la question du choix du représentable à l'intérieur même des sujets choisis par l'artiste. Ainsi par exemple, au salon de 1847, le critique Maurice de Vaines de la *Revue nouvelle* est amené à faire la distinction entre « les *réalistes* (pardon du barbarisme) et les *minutieux*⁸⁴⁰ ». Pour ces derniers, emmenés par Meissonier, « le but est l'imitation, il faut donc se mettre en mesure d'imiter de tout point, et de reproduire des objets familiers au spectateurs⁸⁴¹ ». En revanche, les réalistes eux, au nombre desquels de Vaines compte des artistes comme Roqueplan, les Leleux, Jeanron, Antigua, ou Rosa Bonheur, « méprisent toutes les joies de la vie, toutes les recherches de l'élégance. [...] Ce qu'ils aiment,

⁸³⁹ C. C. de L., « Salon de 1845 », *L'Artiste*, t. IV – 4^e série, 2^e livraison, 11 mai 1845, p. 17.

⁸⁴⁰ Maurice de Vaines, « Salon de 1847 », *Revue Nouvelle*, tome XIV, 3^e année, p. 251.

⁸⁴¹ *Ibid.*

eux, c'est la rude et pauvre nature des champs et des montagnes, le pâtre qui mène ses bêtes le long des routes, le pauvre métayer faisant son maigre repas à la lueur d'une chandelle de résine, ou le contrebandier catalan cheminant en tête de ses mules dans les gorges de la Navarre. Comme ils trouvent avec raison les paysans de la Brie et du Vexin trop vulgairement laids et mal vêtus, ils vont planter leurs tentes, les uns dans les landes du Morbihan, les autres dans les vallées des Pyrénées, et une fois là tout devient modèle pour eux⁸⁴². » Se construit ainsi l'idée que chez les réalistes, une fois le sujet choisi dans la réalité, tout dans cette réalité sera représenté – « tout devient modèle pour eux » : le réalisme de la fin des années 1840, au-delà du réalisme de la forme dénoncé par Planche et quelques autres, et que de Vaines qualifie de *minutie*, est un réalisme de reproduction intégrale sans choix d'une réalité déterminée.

b. La disparition de l'auteur

Les apparitions d'Adolphe Leleux sont les premières à mobiliser cette acception dans laquelle la référence à la photographie n'est évidemment pas absente. Arsène Houssaye, confronté au Salon de 1849, comme nombre de ces confrères, à l'émergence d'une force réaliste menée par Courbet, décrit ainsi le style d'Adolphe Leleux : « Les compositions d'Adolphe Leleux sont intelligentes au point de vue de la symétrie, mais où est la pensée ? la pensée qui élève et fortifie l'action ? [...] La peinture n'a pas seulement un miroir à la main, elle a le livre de la vie⁸⁴³. » Pour Houssaye, l'école réaliste est

⁸⁴² *Ibid.*, p. 255.

⁸⁴³ Feu Diderot [Arsène Houssaye], « Salon de 1849 », *L'Artiste*, 5^e série, tome III, 9^e livraison, 1^{er} août 1849, p. 129.

un système qui vide l'art de son principe : « Un peintre, oui ; mais un artiste, non. Et, en effet, où est la pensée ? où est le sentiment ? où est la tradition ? où est la poésie⁸⁴⁴ ? »

Ainsi le réalisme n'est pas une peinture sans qualité, Houssaye le reconnaît chez Leleux, comme Delécluze chez Courbet, mais si c'est de la peinture ce n'est pas de l'art. Louis Peisse, à propos de l'*Après-dînée à Ornans* que Courbet présente au même Salon de 1849, écrit : « Dans cette peinture l'habileté technique est au moins égale à l'absence de goût, au défaut d'esprit, au manque de distinction, et ce n'est pas dire peu ; on ne saurait encanailler l'art avec plus de science technique ; être plus peintre et moins artiste⁸⁴⁵. » L'impasse du *faire nature*, repérée par Thoré, se concrétise dans le réalisme par l'indignité des sujets choisis comme support de l'expression de cette retranscription naturelle. Représenter sur la toile tous les éléments constituant le sujet dans la réalité, c'est éliminer l'artiste comme sujet conscient en ne laissant la parole qu'à la seule expression technique. L'artiste s'effaçant ainsi devant la réalité du sujet, c'est le procédé qui est visible lorsque celui-ci ne laisse pas la place au seul sujet. Un défaut que de Vaines repère concrètement dans la *Femme piqué par un serpent* de Clésinger : « L'imitation parvenue à ce point de réalité, on ne pense plus à louer l'auteur⁸⁴⁶. » Chez les réalistes, la présence brutale du sujet rendu avec exactitude laisse place au seul procédé, et l'artiste disparaît derrière le peintre, l'idée qui d'ordinaire doit gouverner, mener la représentation plastique, tombe dans le gouffre d'une

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ Louis Peisse, « Salon de 1849 », *Le Constitutionnel*, 15 juillet 1849.

⁸⁴⁶ Maurice de Vaines, « Salon de 1847 », *op. cit.*, p. 274.

pensée absente. L'artiste est alors une mécanique dont le seul but est la représentation d'un réel qui gouverne sa pensée et qui lui interdit tout choix à l'intérieur de cette réalité. Delécluze résumait le système réaliste, qu'il appelle naturaliste, en conclusion de son Salon de 1850 :

Alors il ne s'agit plus, comme on l'a cru jusqu'ici, d'élever l'esprit en lui présentant les idées revêtues des formes les plus belles, les plus délicates que la vue puisse saisir. Non ; l'intelligence et l'œil du peintre *naturaliste* sont transformés en une espèce de daguerréotype qui, sans volonté, sans goût, sans conscience se laisse pénétrer par l'apparence des objets quels qu'ils soient, et en rend mécaniquement l'image. L'artiste, l'homme renonce à lui-même ; il se fait instrument, il s'aplatit en miroir, et son principal mérite est d'être bien uni et d'avoir reçu un bon tain. Ce système de peinture sauvage, ce résultat d'un art avili et dégradé, ont été présentés, développés avec une témérité presque cynique par un homme doué d'ailleurs heureusement par la nature, M. Courbet⁸⁴⁷.

En 1855, alors que Courbet présente une rétrospective de ses travaux dans le Pavillon du Réalisme faisant face à l'Exposition universelle et que le véritable débat sur le réalisme s'étend dans les colonnes de la revue *L'Artiste*, Charles Perrier répond à la célèbre lettre de Champfleury à George Sand dans laquelle il justifiait la légitimité du peintre d'Ornans comme artiste : « Le réalisme (selon M. Courbet) est un système de peinture qui consiste à exalter et à outrer un des côtés *réels* de la nature, je parle de la matière, au détriment d'un autre, non moins réel, qui est l'esprit. [...] L'art ainsi entendu est un miroir grossier, et l'image qu'il présente, mille autres

⁸⁴⁷ É.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850*, op. cit., pp. 230-231.

pourraient la reproduire avec autant de fidélité et aussi peu d'intérêt. Ce qui manque à toute œuvre obtenue de la sorte, c'est le style, qui est l'homme⁸⁴⁸. » Laisser le bénéfice de l'effet à la nature, c'est abstraire l'art de l'idée et le peintre de l'artiste. Servir à ce point la nature c'est évacuer le style et donc l'homme. Servir à ce point la nature c'est se changer en daguerréotype, paradigme de l'image naturelle et qui apparaît alors, pour la critique, comme négation du style.

c. Les exigences du réel

Edmond About, dans son ouvrage-guide de l'exposition des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855, pour définir le style raconte la fable suivante :

Il y a quelques années, M. Victor Hugo, M. de Lamartine, M. Alfred de Musset, et un jeune inspecteur des Eaux et Forêts, visitèrent ensemble un des plus beaux quartiers de la forêt de Fontainebleau. Dès les premiers pas, M. Hugo fut vivement frappé de la grandeur du tableau, M. de Lamartine fut saisi par la tristesse du paysage, M. de Musset goûta délicieusement la fraîcheur de l'ombre ; le jeune inspecteur tira sa gourde et but un coup.

« Que cette vie des forêts est puissante! Pensa M. Victor Hugo [...].

– Les bois sont tristes, pensa M. de Lamartine. [...]

– La vie est une belle chose, pensa M. Alfred de Musset, [...]

– Il y a de la besogne ici, pensa le jeune inspecteur, et je n'ai pas de temps à perdre, si je veux que mon rapport soit prêt pour l'heure du dîner. [...]

Le soir, à Fontainebleau, chez l'inspecteur général, les trois poètes lurent leurs vers. On admira ceux de M. Hugo, malgré un hiatus

⁸⁴⁸ Charles Perrier, « Du réalisme. Lettre à M. le directeur de *L'Artiste* », *L'Artiste*, 5^e série, tome XVI, 7^e livraison, 14 octobre 1855, pp. 85-86.

ou deux ; on pleura en écoutant M. de Lamartine, malgré quelques longueurs ; on fut charmé de la poésie de M. de Musset, malgré quelques négligences. Mais personne ne put deviner quel était le canton de la forêt qu'ils avaient voulu peindre. Le jeune inspecteur lut son rapport, et chacun reconnut le carrefour du *Chêne feuillu*.

Quelques jours après, M. Corot, M. Rousseau et un photographe de Paris vinrent faire une étude au même endroit. M. Corot peignit une forêt blonde et vaporeuse, peuplée de nymphes et de satyres ; M. Rousseau peignit une futaie puissante et élancée, où le soleil couchant étalait comme dans un écrin tous les trésors de la lumière ; le photographe disposa son appareil, et recueillit comme sur un miroir le carrefour du *Chêne feuillu*. Ni le photographe ni l'inspecteur n'étaient des hommes de style. Le rapport de l'inspecteur était d'une exactitude irréprochable : pas un mot de trop. L'épreuve du photographe, dessinée par le soleil en personne, était exacte à un brin d'herbe près ; mais tous les photographes du monde et tous les inspecteurs des Eaux et Forêts en auraient fait autant. M. Hugo, M. de Lamartine, M. de Musset, M. Corot, M. Rousseau avaient peint la forêt, non pas telle qu'elle est, mais telle qu'ils l'avaient vue. Ils l'avaient transformée à leur manière et suivant la nature de leur esprit. Ils se l'étaient appropriée, ils l'avaient créée de nouveau ; ce n'est plus la forêt de Fontainebleau, mais la forêt de M. de Lamartine ou de M. Rousseau.

Et maintenant, comprenez-vous le sens de ces mots : *Le style, c'est l'homme* ? Le style est la transformation des choses par l'esprit de l'homme. L'art n'est pas une imitation servile, mais une interprétation originale de la réalité. Prenez un homme dans la rue, conduisez-le chez le photographe ou chez un peintre vulgaire. On vous fera un portrait mathématiquement exact : le nez sera bien à sa place, les yeux, la bouche et le menton conserveront les proportions naturelles, et chaque trait sera mesuré comme au compas. C'est l'affaire de quelques instants, tout au plus quelques séances⁸⁴⁹.

⁸⁴⁹ Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855, pp. 122-126.

Cette fable didactique démontre à quel point, toujours en 1855, et consécutivement à 1839, la photographie garde son mérite objectif, qu'elle est l'exactitude qui signifie l'absence d'homme et donc l'absence de style. Pour servir au mieux la réalité, la photographie n'interprète pas ; au service du réel, elle est une image sans style, et surtout qui ne pense pas, bête et donc sans auteur. Une image qui nécessite un opérateur, mais en aucun cas un auteur, car enfin n'importe quel opérateur en ferait autant. L'image naturelle du daguerréotype a ceci de particulier, directement issu de 1839, qu'elle est une image réalisée par la seule nature, où toute notion de style et d'auteur est absente. Ce n'est qu'à cette condition qu'elle peut passer pour la reproduction exacte de la nature. Car, comme le note Delécluze en 1852, à propos des sujets contemporains dans la peinture, sujets que Gautier regardait comme une des grandes difficultés de l'art pour la raison même qu'ils étaient évaluables face au modèle original⁸⁵⁰ :

Il faut bien qu'il y ait de l'inconvénient à traiter des sujets contemporains, puisque les grands maîtres de tous les temps en ont été puiser dans des fables ou des histoires très anciennes. C'est qu'en effet, la réalité vivante, qui est là, qui dit au poète, au statuaire ou au peintre : « *Me voilà, ne t'avise pas de te laisser aller à ton imagination, mais fais mon portrait !* » est une entité bien exigeante et bien dure pour l'artiste. Disons-le, elle le réduit à bien peu de chose ; et maintenant qu'elle peut s'adresser à la photographie pour être servie avec souhait, elle fera bien de laisser les peintres travailler à leur goût⁸⁵¹.

⁸⁵⁰ Cf. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855, op. cit.*, pp. 10-18. *Supra*, chapitre III, II.A.2. Vernet : la curiosité de la science.

⁸⁵¹ Delécluze, « Exposition de 1852 », *Journal des Débats*, 7 avril 1852.

Seule la photographie est susceptible de relever le défi de la reproduction de la nature. Que le peintre le tente et il sera l'esclave de cette nature – la « machine attelée à une autre machine » de Delacroix – comme Courbet en 1852 sous la plume de Delécluze, à propos des *Demoiselles du village*⁸⁵² (fig. 43) : « [...] dans le cas où, comme on l'a cru jusqu'ici, la peinture est un art au moyen duquel [...] on s'empare de l'imagination [...] oh ! alors M. Courbet, ainsi que tous les peintres naturalistes, n'est pas maître de son instrument, car c'est au contraire l'instrument qui le domine et le mène⁸⁵³. »

Le daguerréotype, système de production mécanique, automatisée de l'image permet de faire la critique du naturalisme comme système du *faire nature*, qui voit la soumission de l'artiste au modèle naturel. Du risque d'une production industrielle, normée, de l'art à la disparition de l'artiste au profit de la seule technique, le daguerréotype fournit un modèle critique inédit afin de fustiger ce qui apparaît comme la disparition de l'idée dans l'art : « Avec les réalistes, l'art tend à devenir un métier ; plus de combinaison, plus de choix, plus de comparaison ; le peintre ne pense pas ; on ne trouve plus dans ses tableaux ces qualités de pensée qui attachent et qui passionnent, ces qualités que l'homme recherche avant tout dans les oeuvres de l'intelligence, parce que sous l'œuvre il découvre un esprit, une âme : avec un tel système, pour reproduire un site, bientôt le daguerréotype suffirait⁸⁵⁴. » En retour, le daguerréotype permettra

⁸⁵² Gustave Courbet, *Les Demoiselles de village*, huile sur toile, 195 x 261 cm, 1851, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁸⁵³ Delécluze, « Exposition de 1852 », *op. cit.*, 14 avril 1852.

⁸⁵⁴ Eugène Loudun, *Le Salon de 1857*, Paris, Jules Tardieu, 1857, p. 42.

à la critique de justifier dans le naturalisme, au-delà de son inutilité et de sa bêtise, nombre d'éléments ressortant de cette apparente reconnaissance par l'artiste de la norme daguerrienne de figuration.

C. Les effets du photographique

Pour la critique, la soumission de l'artiste au modèle de création daguerrien l'amène à envisager de manière identique tous les éléments constituant la nature visible. Ainsi, la reconnaissance de ce modèle a des effets directs sur la représentation dans laquelle la critique sera amenée à reconnaître les signes tangibles de cette influence du photographique. Les effets du photographique respectent une logique qui conduit l'artiste soumis à la norme photographique, et croyant ainsi être au comble de l'imitation, à encombrer la représentation de détails non nécessaires qui mènent à la trivialité et qui lui font rater l'inimitable harmonie.

1. Le laid de l'exactitude

Le premier effet du modèle photographique, effet dont le modèle photographique n'est pas seul responsable, mais qu'il cristallise, est non seulement l'égal traitement du beau et du laid, mais surtout le respect, non idéalisé, sous prétexte d'exactitude, de la laideur de certains aspects du réel. Car si la laideur de certains aspects de la nature est acceptée par la critique, ce qu'elle ne peut envisager c'est l'accent mis sur la laideur comme preuve d'exactitude. Une preuve d'exactitude que l'on repère dans la figuration d'éléments non nécessaires, triviaux, rappelant la nature individuelle et dont l'*effet de réel*, pour reprendre l'expression de Roland Barthes⁸⁵⁵, est signe d'indignité artistique.

⁸⁵⁵ Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Le Seuil, coll. Points Essais, 1993, pp. 179-187 ; article publié originellement dans la revue *Communication* en 1968.

Le passage d'une représentation noble à une représentation vulgaire est reconnue par la critique dans l'attention trop marquée aux détails indignes, nous l'avons déjà noté à de nombreuses reprises notamment en ce qui concerne la référence à Drolling. Cette attention est naturellement associée au daguerréotype. Le critique anonyme de la *Revue de Paris* pour le Salon de 1842, discutant des tableaux de genre qu'Alexandre Guillemin⁸⁵⁶ expose cette année-là, sous les titres *Le Billet de logement*, *La Satisfaction*, *La Digestion*, ou encore *Deux Heures avant l'appel*, statue logiquement : « M. Guillemin peint des intérieurs assez vrais et assez heureux [...] ; il saisit merveilleusement une physionomie naïve, trait pour trait, plus fidèlement que le daguerréotype ; mais à force d'étudier les effets extérieurs de la nature, il tombe dans la vulgarité. Prendre la nature sur le fait, c'est avoir un grand secret dans le pinceau, mais la nature n'est pas toujours bonne à prendre ; il faut la saisir sous un aspect poétique⁸⁵⁷. » Étudier la nature uniquement dans ses effets, c'est-à-dire uniquement dans la retranscription scrupuleuse de la matière visible mène au vulgaire. Ce système est vulgaire pour le critique de la *Revue de Paris* car il ne sélectionne pas les éléments uniquement nécessaires à l'expression poétique. Le non-choix dans la retranscription d'un sujet choisi dans la réalité est d'autant plus visible – vulgaire – qu'il en respecte la laideur originelle. Une particularité dont Adolphe Leleux semble se faire très tôt le spécialiste. Théophile Gautier, au Salon de 1845 :

⁸⁵⁶ Alexandre Marie Guillemin (1817-1880) : « Il peignit de nombreuses toiles, reflétant l'existence paysanne, ainsi que la vie bourgeoise de l'époque, en particulier dans la région de la Bretagne. » (source Bénézit)

⁸⁵⁷ [Anon.], « Salon de 1842 », *Revue de Paris*, 4^e série, t. IV, 1842, p. 203.

C'est à la reproduction des types rustiques que M. Adolphe Leleux semble avoir consacré exclusivement son talent populaire et robuste. Il ne va pas chercher ses modèles dans les palais ou dans l'Olympe : — le moindre paysan bas-breton lui suffit [...] ; il aime les bures épaisses, les vestes de ratine, les toiles fortes et grenues, les sayans de peau de chèvre, les sabots taillés à coups de serpe, les teints hâlés, les jambes nerveuses et les pieds blanchis par la poussière du chemin. [...] Partisan exclusif du réalisme, il ne compose rien, il n'arrange rien. Il copie ce qu'il voit d'une manière sobre, énergique, il n'ajoute ni ne retranche. Avec lui vous êtes en sûreté. Ses pâtres ne sont pas des bergers de Trumeau, ils n'ont pas d'habits de taffetas glacé, et leur houlette n'est festonnée d'aucune guirlande de roses. [...] Souvent même, ils sont très laids, mais ils sont vrais et vivants, et dans l'art la vie est toujours belle. [...] M. Leleux ne cherche ni l'élégie ni le mélodrame, il ne s'adresse pas à la sensibilité des grisettes, il ne caresse pas le goût du bourgeois pour une anecdote curieuse insérée au livret, il trouve que la nature est un assez beau sujet sans la compliquer d'un fait ou d'un accident⁸⁵⁸.

Et si l'année suivante, en 1846, le critique de *L'Artiste*, Emmanuel de Lerne, voulait voir dans *Les Contrebandiers navarrais* (fig. 41) du même Adolphe Leleux, une des réalités « les plus complètes que l'on puisse imaginer⁸⁵⁹ » dans laquelle l'œil « ne rencontre rien de vulgaire⁸⁶⁰ », et où il peut « même entrevoir une charmante teinte de poésie⁸⁶¹ », à l'inverse le jeune critique Francis Wey était troublé par la brutalité des *Faneuses de Basse-Bretagne* : « Je ne sais pourtant, si il n'abuse pas des oppositions. À force de les employer à produire le relief, il se rend dur et un peu noir. Tous les objets viennent en avant et le tableau manque d'air et d'espace. M.

⁸⁵⁸ Théophile Gautier, « Salon de 1845 », *La Presse*, 16 avril 1845.

⁸⁵⁹ Emmanuel de Lerne, « Le Salon – Les tableaux de genre », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, n^o 8, 26 avril 1846, p. 125.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ *Ibid.*

Leleux peint avec une sincérité imperturbable, et les modèles qu'il prend sans choisir sont rendus avec une fidélité qui va jusqu'à la laideur : défaut sensible dans les *Faneuses de Basse-Bretagne*, parce que toutes les figures sont au premier plan et touchées avec une netteté prodigieuse⁸⁶². » Ce défaut de sacrifice chez Leleux, Wey le repère également en 1847 justement sur le choix de ses sujets : « M. Leleux ne se soucie pas assez de choisir ses modèles. S'il est maladroit de subordonner, sous prétexte de l'embellir, la nature à un *poncif*, à une enjolivure de convention, il ne l'est guère moins d'accepter gloutonnement tout ce qu'elle peut nous présenter de disgracieux⁸⁶³. »

Pour Francis Wey, le naturalisme s'oppose au poncif de la convention. Une opposition qui mène à l'excès du choix de modèles « quelconques », que l'artiste « prend sans choisir ». Ce paradoxal choix du non-choix des sujets du naturalisme est ressenti comme la conséquence directe du modèle daguerrien et qui mène à la figuration sans sacrifice de la laideur. Pour Auguste Desplaces dans *L'Union*, c'est bien ce modèle choisi par Courbet dans *L'Enterrement à Ornans*, qui le conduit à tant d'excès :

Figurez-vous que l'artiste s'est mis en tête de représenter un enterrement quelconque de village dans des proportions de peinture monumentale. L'innovation toutefois n'est pas, dans cette fantaisie, d'attribuer de telles proportions à ces scènes de la vie commune. La prétention parfaitement réalisée de l'ouvrage, c'est de reproduire, comme au moyen d'un daguerréotype gigantesque et colorié, les types de toute l'assistance dans leur vulgarité la plus littérale. Tout le cortège

⁸⁶² Francis Wey, « Salon de 1846 », *Le Courrier français*, 8 mai 1846.

⁸⁶³ Francis Wey, « Salon de 1847 », *Le Courrier français*, 18 avril 1847.

est déployé devant la fosse ! le curé, les bedeaux, les chantres et les porteurs de la bière à gauche ; les parents ou amis du mort au centre, et les femmes éplorées à droite. Le fossoyeur est agenouillé au bord de trou funèbre, le visage tourné vers le cercueil. Cette représentation d'une pareille scène, trop familière à tous n'a rien que de fort grave et de peu réjouissant pour le spectateur ; mais l'exécution fait tourner la chose au burlesque. Imaginez-vous la copie la plus scrupuleuse et la plus impitoyable de toutes les trivialités de figures, d'attitudes, de costumes, de physionomies qu'on puisse glaner à chaque pas dans la vie privée, et particulièrement en province. Ce n'est pas la restauration du laid, c'est la poursuite et la recherche de l'ignoble. Devant ces femmes vêtues de *napolitaine* ; devant ces notables de bourgade, caractères, habillements et maintiens de percepteurs, de notaires et de conseillers municipaux ; devant ce bon curé affublé de sa chape noire, frangée de blanc, et flanqué de deux horribles bedeaux aux trognes avinées et aux toques écarlates, on est tenté tout ensemble de rire et de s'indigner, tant cette évocation ainsi rendue est monstrueuse, tant le peintre a mis d'acharnement à éloigner de son travail ce prestige indéfinissable qui est le propre de l'art, qui n'est pas une atteinte aux réalités les plus crues, mais qui les transfigure sans les rendre moins saisissantes. Encore une fois, ce calque brutal, cette étude répugnante de trivialités provinciales décèle de l'habileté incontestablement ; mais, à ce genre d'habileté, il faut donner un autre nom que celui d'art⁸⁶⁴.

Le choix de l'absence de sacrifice assumé formellement par le réalisme de Courbet reproduisant comme au daguerréotype, calque brutal de la réalité, une scène quelconque, fait état d'une perversion insigne à faire croire à une naïveté qui se pose en adversaire de la convention. Pour Delécluze, le naturalisme apparaissant ainsi comme une « représentation *calculée* du commun, du laid et parfois de l'ignoble⁸⁶⁵ », ce qui est sacrifié en vérité c'est « l'idée et l'intérêt

⁸⁶⁴ Auguste Desplaces, « Lettres sur le Salon », *L'Union*, 19 janvier 1851.

⁸⁶⁵ É.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850, op. cit.*, p. 27. Nous soulignons.

pittoresque d'une composition, l'étude de la forme alliée au coloris, ainsi que l'élévation du style⁸⁶⁶ », au profit d'une « imitation vulgaire et parfois repoussante⁸⁶⁷ ».

Ce qui est mis en cause chez Courbet en particulier, c'est le non-sacrifice dans la représentation de types quelconques, c'est « cette exhibition de laideurs exagérées sous prétexte d'exactitude⁸⁶⁸ » et qui met en cause le choix même du daguerréotype comme modèle de création, daguerréotype qui transporte avec lui la cohorte des portraits regardés comme l'expression la plus basse de la vanité de l'homme vulgaire.

Le champion de Courbet, Champfleury, défendait le peintre d'Ornans sur l'idée qu'il était un rempart à l'art de convention. Certes Courbet n'idéalise pas la réalité, mais pour Champfleury ce trait est une qualité qui lui permet de découvrir dans *L'Enterrement à Ornans* de véritables beautés comme dans le groupe des femmes, sur la droite du tableau, cette jeune fille « la tête couverte d'un capôt de taffetas noir, la figure fine et délicate, les grappes de cheveux blond se détachant sur le noir du costume. C'est une Anglaise poétique : elle est charmante et n'a rien de ces types de convention qu'on rencontre chez tous les jeunes peintres d'un coloris précieux, sortis de l'enseignement Couture⁸⁶⁹. » Et « quant à la laideur prétendue des bourgeois d'Ornans⁸⁷⁰ », pour le même Champfleury, « elle n'a rien d'exagérée, rien de faux, elle est vraie, elle est simple.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855, p. 202.

⁸⁶⁹ Champfleury, « Les intelligences d'aujourd'hui », *Le Messager de l'Assemblée*, 26 février 1851.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

C'est la laideur de la province qu'il importe de distinguer de la laideur de Paris⁸⁷¹ ».

Pour les adversaires du réalisme, c'est précisément ce choix qui est injustifiable, et dont le seul équivalent possible, en terme d'image, est le portrait au daguerréotype. La composition même de *L'Enterrement à Ornans* accuse cette comparaison : présentée sous l'aspect d'une longue procession de personnages suivant le cortège funèbre d'un enterrement arrivant au cimetière, la succession des types semble être en contradiction même avec la prétention historique de la taille de l'œuvre. Prétendant à la peinture d'histoire par le format, elle en sacrifie pourtant l'essentiel et ne présente aux regards qu'une succession de types d'un genre inférieur : « Les types des physionomies sont des plus vulgaires ; elles semblent la plupart n'être que des portraits, ce qui abaisse encore le niveau de l'œuvre en tant que composition⁸⁷². » Des portraits qui, sous prétexte d'exactitude, ne présentent que laideur et trivialité : « Mais cela déborde de toutes parts : c'est le fond de notre vie commune. C'est déjà bien assez de voir la rue dans la rue, sans la retrouver encore dans un musée⁸⁷³. » Contre le réalisme de Courbet, c'est la légitimité de la représentation donnée à tous qui est critiquée : « Oh ! les laides gens ! et quel peuple ! et quand on est fait comme cela, que l'on devrait au moins avoir le droit de ne pas se faire peindre ! – Bedeaux, sacristains, curés, vicaires, héritiers inconsolables, pleureurs en capuchon et sans capuchon, tout ce monde est commun,

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² A.-J. Du Pays, « Salon de 1850 », *L'Illustration*, t. XVII, 1^{er} février 1851, p. 71.

⁸⁷³ *Ibid.*

trivial, grotesque, avec je ne sais quel air de prétention à la peinture sérieuse [...] ⁸⁷⁴. »

Au-delà de l'arrogance formelle de *L'Enterrement à Ornans*, c'est la prétention des modèles à accéder à la représentation que l'on fustige, prétention dont l'industrie du portrait photographique, prétendument démocratique, ne fait qu'accentuer la tendance : « Il y a chez le Parisien une propension à se faire peindre, qui, outre trois ou quatre cents daguerréotypeurs produisant dix portraits par jour l'un dans l'autre, occupe environ six mille peintres, à l'huile, au pastel, en aquarelle, en miniature, en lithographie. Nous ne comptons pas les silhouettes déchiquetées, ni les bustes, ni les médaillons. C'est la crème de tout ce *laid*, comme disait un jour Préault, qui forme, sinon le meilleur, du moins la plus forte partie de l'exposition ⁸⁷⁵. » Et si le romantisme en son temps avait posé le problème de la légitimité du laid dans la représentation, le réalisme tel que le présente Courbet en 1850 pose la question de son utilité. Le daguerréotype étant l'image d'une représentation injustifiée – aux seules fins de la vanité – des types particuliers, et donc vulgaires, il fournit un contre-modèle repère pour la critique. Théophile Gautier, en témoin historique de la bataille romantique, fait précisément cette distinction à propos de Courbet au Salon de 1850 :

Le laid ne nous fait pas peur. Nous avons vécu dans la familiarité des maîtres les plus âprement réalistes [...] ; nous ne sommes donc pas des amateurs de navets ratissés, des adorateurs du nez de Jupiter intolérants ; nous avons vanté et soutenu Delacroix, Préault, tous les violents, tous les féroces, tous les barbares, tous ceux qui rompaient le

⁸⁷⁴ L. Enault, « Salon de 1850 », *La Chronique de Paris*, t. II, 16 février 1851.

⁸⁷⁵ Albert de la Fizelière, « Revue du Salon », *Le Siècle*, 5 avril 1851.

vieux moule académique ; – seulement nous n’admettons le laid que relevé par le caractère et la fantaisie ; le laid du daguerréotype nous répugne : dessinez avec du charbon, peignez avec de la boue, truellez vos tons au bout du pouce ou ne couvrez pas votre toile, représentez des paysans, des bandits, des galériens, des mendiants estropiés si vous voulez, mais donnez à tout cela de l’accent, de la fierté, de l’effet⁸⁷⁶.

Le daguerréotype devient ainsi le symbole de l’indignité injustifiée, en particulier de la laideur, mais au-delà de la représentation du sujet non sacrifié, c’est-à-dire, sous prétexte d’exactitude anticonventionnelle, de tous les éléments du visible qui ont tendance à particulariser le sujet, à le rendre à la nature individuelle et donc à sa trivialité. Cette trivialité s’exprime dans le réalisme – comme dans le daguerréotype – par la figuration de détails non nécessaires à la structure de l’œuvre.

2. L’attention au détail trivial

Le laid du daguerréotype marque pour la critique le surgissement injustifié de la nature individuelle non sacrifiée. Ce qui apparaît comme le choix réaliste du non-choix conduit à la retranscription du corollaire de la laideur, le trivial, le mot a déjà été lu, notamment sous la plume de Louis Enault : « On appelle cela de l’énergie ; c’est brutal et violent : c’est encore moins de la *réalité* que de la *trivialité*⁸⁷⁷. » Car si la nature réaliste apparaît comme individuelle, c’est qu’elle assume une nature triviale. En d’autres termes, une nature dont tous les éléments se trouvent retranscrits et dont l’aspect non nécessaire souligne la réalité. Le modèle

⁸⁷⁶ Théophile Gautier, « Salon de 1850-51 », *La Presse*, 15 février 1851.

⁸⁷⁷ L. Enault, « Salon de 1850 », *La Chronique de Paris*, t. II, 16 février 1851, p. 120.

photographique, au lieu d'élever le sujet à l'idée, le rend à son origine naturelle de création, l'individualise et le particularise.

a. Du particularisme

Si Courbet pose le problème du sujet dans la peinture, pour la critique contemporaine le problème du sujet se trouve essentiellement posé en terme d'idéalisation. Pour Théophile Gautier, *L'Enterrement à Ornans* entre formellement en contradiction avec la prétention affichée par son auteur. Parce que Courbet a choisi, par son traitement, de particulariser cette scène de genre présentée aux dimensions d'une peinture d'histoire, son tableau n'est pas à la hauteur du genre qu'il s'impose : « [...] nous dirons à M. Courbet qu'en admettant ses propositions pour un sujet vulgaire, nous eussions désiré qu'il lui conservât un intérêt plus général, et ne le conscrivît pas dans une étroite localité. [...] un *Enterrement* à tel ou tel endroit rentre dans le genre anecdotique et n'a plus ce sens universel et humain qui autorise à employer les plus vastes moyens de la peinture⁸⁷⁸. » Pour Gautier, le choix réaliste de traiter du contemporain, par la difficulté même de pouvoir être apprécié face au modèle, oblige le peintre à élever son sujet à l'ordre des généralités et non à le rabaisser au particulier :

Nous avons dit tout à l'heure que nous admettrions volontiers les mêmes dimensions pour des sujets de la vie moderne et des scènes historiques, mais ce n'est qu'à la condition de rester dans la généralité. [...] Sans doute la généralité peut se trouver dans la particularité, et un nom baptise quelquefois bien des joies et bien des douleurs. [...] Qu'importe le site et quelques détails de la localité ! L'esprit se

⁸⁷⁸ *Ibid.*

prêterait aisément à cette extension du sujet si M. Courbet ne l'avait pas rendu impossible par une accentuation caractéristique des têtes et une recherche du portrait poussées presque jusqu'à la caricature qui font des personnages qui figurent dans cette scène lugubre, non pas des amis, le prêtre, les parents, les enfants, la veuve, mais bien M. Untel, Mme Unetelle, que tous les Francs-Comtois du département peuvent reconnaître. Est-ce à dire pour cela que nous voulions des têtes de convention, des formes tracées aux poncifs ? Nullement ; mais il y a loin de l'étude libre de la nature, interprétée dans le sens de la scène que l'on veut rendre, à la juxtaposition de portraits qui ne concourent en rien à l'expression, et semblent s'isoler dans leurs ressemblances. [...] Cette spécialisation ôte donc, à la toile de M. Courbet, l'intérêt général qui motiverait son étendue⁸⁷⁹.

On sait ce que cette juxtaposition de portraits signifie pour Gautier, et qui a le défaut ici de désigner la particularisation du sujet. Pour Louis Peisse, ce même défaut d'individualité visible dans *L'Après-Dîner à Ornans*⁸⁸⁰ est attaqué justement parce qu'il est injustifiable : « La peinture, pour être de l'art, doit être toujours, à quelque degré, de la poésie ; rien de ce qui est bas, trivial, ignoble, vulgaire et prosaïque n'est de son domaine, si ce n'est par accident, indirectement, comme contraste ou comme élément comique, c'est-à-dire sous des conditions qui en déguisent l'insignifiante et sottise platitude⁸⁸¹. » Et si, comme nous avons pu le voir, le respect de l'exactitude est pour la critique la cause de la représentation de toutes les laideurs, elle est également pour de Lagenevais de la *Revue des deux mondes* la cause de la trivialité de *L'Après-Dîner* qui ne respecte pas non plus la dimension dévolue à ces sujets de genre

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ Gustave Courbet, *L'Après-Dîner à Ornans*, huile sur toile, 1848-1849, musée des Beaux-arts, Lille.

⁸⁸¹ L. Peisse, « Salon de 1849 », *Le Constitutionnel*, 15 juillet 1849.

domestiques : « Pour que nous nous intéressions à ces dîners rustiques sous le manteau de la cheminée et à tout ces détails prosaïques de marmite, de crémaillère, de table et de sièges de bois, il faudrait nous les montrer, comme le font les Flamands, par le petit bout de la lorgnette qui les poétise en les éloignant. M. Courbet peint bien, cela est vrai, il rend parfaitement ce qu'il a sous les yeux. Cette exactitude ne produit pourtant qu'une réalité triviale⁸⁸². »

b. Le détail qui pointe

Pour la critique, un tel degré d'acceptation de laideur et de trivialité sous prétexte d'exactitude ne peut être que la démonstration d'une passivité toute photographique de la part du peintre, une métaphore récurrente lorsqu'il s'agit d'analyser les sujets que Courbet situe en extérieur. À propos des *Casseurs de pierres*, Louis de Geoffroy ironise : « M. Courbet s'est dit : À quoi bon se fatiguer à rechercher des types de beauté qui ne sont que des accidents dans la nature et à la reproduire suivant un arrangement qui ne se rencontre pas dans l'habitude de la vie ? L'art étant fait pour tout le monde, doit représenter ce que tout le monde voit ; la seule qualité à lui demander, c'est une parfaite exactitude. Là-dessus, notre penseur plante son chevalet au bord d'une grande route, où des cantonniers cassent des pierres : voilà un tableau tout trouvé, et il copie les deux manœuvres dans toute leur grossièreté et de grandeur naturelle, de peur qu'un seul détail échappe⁸⁸³. » Une métaphore qu'Edmond et Jules de Goncourt emploieront au Salon de 1852 pour fustiger,

⁸⁸² F. de Lagenevais [Bourgeois de Mercey, Frédéric de], « Salon de 1849 », *Revue des deux mondes*, n^{elle} série, t. III, 1849, 15 août, p. 578.

⁸⁸³ Louis de Geoffroy, « Salon de 1850 », *Revue des deux mondes*, n. pér., t. IX, 1851, 1^{er} mars, pp. 928-929.

comme Geoffroy, l'idée d'un art démocratique : « Vous entendez par Art populaire la nature comme elle est ; c'est s'interdire le choix. Donc votre idéal, c'est un daguerréotype promené par un aveugle, qui s'arrête pour s'asseoir, quand il y a du fumier⁸⁸⁴. » Et la plus sûre preuve de cette passivité photographique, est la figuration sur la toile de tous les détails prosaïques, rappelant la seule réalité et que la critique se plaît à énumérer dans cette figure du vieillard des *Casseurs de pierres*, qui a « du naturel, comme en a une figure prise au daguerréotype⁸⁸⁵ » et dans laquelle Courbet « ne nous fait grâce ni d'une déchirure, ni d'un rapiécage, ni d'une guenille⁸⁸⁶ » : « Le vieux qu'on aperçoit de profil, a un chapeau de paille et un gilet rayé à deux rangs de boutons ; il a ôté sa veste et mis un genou à terre pour travailler ; sa chemise est de toile très grossière, et son pantalon rapiécé ; enfin il porte des sabots, et ses talons malpropres percent à travers des chaussettes de laine usées⁸⁸⁷. »

Dans un genre bien différent, c'est pourtant un même travers que Gustave Planche signalait comme *preuve* de la substitution du sculpteur Clésinger par le modèle photographique : « Partout l'œil aperçoit des traces manifestes d'un art impersonnel. Le modèle offrait de belles parties qui sont demeurées ce qu'elles étaient et qui séduisent ; mais il offrait aussi bien des pauvretés, bien des détails mesquins, que l'art sérieux dédaigne et néglige à bon droit, et que Clésinger n'a pas pu effacer. L'auteur a respecté les plis du ventre,

⁸⁸⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'arts. Le Salon de 1852 – La peinture à l'Exposition de 1855*, Paris, Librairie des bibliophiles, E. Flammarion, 1894, p. 7.

⁸⁸⁵ A.-J. Du Pays, « Salon de 1850 », *op. cit.*

⁸⁸⁶ Eugène Bonnassieux, « Beaux-Arts. Salon de 1850-51 », *Le Journal des femmes, op. cit.*, p. 18.

⁸⁸⁷ Louis de Geoffroy, « Salon de 1850 », *op. cit.*, p. 929.

parce que le plâtre les a respectés. Il a conservé follement la flexion des doigts du pied gauche, qui ne se comprendrait pas, s'il eût modelé plutôt que moulé. Que signifie, en effet, cette flexion ? Rien autre chose que l'habitude de porter une chaussure trop courte⁸⁸⁸. » Rappel prosaïque de la vie contemporaine dans un ouvrage se donnant pour une œuvre d'art, ce détail est non seulement indigne, mais surtout il ne participe pas au principe de nécessité qui doit régir les éléments que l'artiste choisit de représenter. Car dans le trivial se crée une relation étroite entre indignité et non-nécessité que Du Pays résume à propos des *Casseurs de pierres* : « Que reste-t-il donc à regarder dans ce tableau de grande dimension ? Des chemises et des gilets déchirés, des fonds de pantalons rapiécés, des talons qui passent à travers les trous de vieilles chaussettes, des sabots, une hotte, un marteau et des pierres concassées. En vérité, cela valait-il la peine d'être mis dans les mêmes proportions que le Christ consolateur de Scheffer⁸⁸⁹ ?⁸⁹⁰ » Cette figuration du détail trivial – à l'indignité non nécessaire – dénote de la part de l'artiste une attention particulière, perverse, au détail qui une fois de plus accuse le modèle photographique.

c. De l'inutilité du détail

Ainsi, ce qui se trouve clairement désigné comme étant du trivial chez Courbet, prend chez Meissonier l'allure d'un détail superflu, non nécessaire, inhérent au modèle choisi et qui en règle générale est vu comme nuisible à la description elle-même. Quand

⁸⁸⁸ Gustave Planché, « Le Salon de 1847 – La sculpture », *op. cit.*, p. 542.

⁸⁸⁹ Ary Scheffer, *Christus Consolator*, huile sur toile, 184 x 248 cm, 1837, Amsterdams Historisch Museum.

⁸⁹⁰ A.-J. De Pays, « Salon de 1850 », *op. cit.*

Louis Peisse écrivait dans le *Constitutionnel* à propos du *Souvenir de guerre civile*, que « tout cela a matériellement existé ainsi, dans telle rue, sur telle barricade, à un jour ou à une heure déterminée. L'artiste l'a vu de ses yeux, et obsédé de cette navrante image, il l'a attachée à la toile avec l'impitoyable fidélité du daguerréotype⁸⁹¹ », il ajoute pourtant la désignation de ce défaut qui apparaît indéniablement lié au choix de cette fidélité daguerrienne : « Un autre grief, quelquefois indéniable, c'est l'absence d'effet, résultant probablement d'une préoccupation trop exclusive pour le rendu des détails et d'un système de travail trop fragmenté⁸⁹². » La même année, de Calonne dénonçait les secrets daguerréotypiques de Meissonier, secrets qui pour lui subordonnaient les pires défauts du peintre : « Imitateur presque servile de ses devanciers, préoccupé constamment de l'accessoire aux dépens du principal, on comprend que M. Meissonier ne saisisse pas toujours exactement le sens intellectuel d'une composition, d'une physionomie, d'un geste, d'une attitude ; esclave de sa loupe et de la pointe aiguë de son pinceau, il se laisse guider par elles et s'égaré souvent dans la reproduction minutieuse de détails inutiles, et, par conséquent, nuisibles à l'action⁸⁹³. »

Une charge que de Calonne réitère en 1857 alors que la même année, Victor Fournel déclare Meissonier « grand-prêtre⁸⁹⁴ » du « genre photographique » :

Le daguerréotype et ses dérivés ne sont pas étrangers à la
décadence de l'art. Ces instruments ont introduit dans l'atelier la

⁸⁹¹ Louis Peisse, « Salon de 1850 », *op. cit.*

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ Alphonse de Calonne, « Exposition de 1850-51 », *L'Opinion publique*, 21 février 1851.

⁸⁹⁴ Victor Fournel, « Salon de 1857 », *Le Correspondant*, n.s., t. V, 1857, p. 743.

passion exclusive du détail ; on a cherché avec leur aise la reproduction des infiniment petits, on s'est abusé sur le rôle que doit jouer la peinture, et l'on a pris la nature dans ses petits côtés au lieu de la saisir dans son ensemble et de la voir dans ses grands aspects. C'est là un défaut grave que nous avons souvent reproché à M. Meissonier. Chez lui, la ténuité du détail est poussée à l'extrême, et non content d'imiter en cela les peintres flamands, il exagère cette qualité, si c'en est une, et oublie bien souvent d'en rechercher une bien plus indispensable, l'air et l'espace dans les plans. Chez cet artiste laborieux et patient, les pieds d'une chaise ou d'un chevalet, un livre sur une table, un carton contre un fauteuil, un tapis ou un vêtement sur un meuble, une imitation d'esquisse, une ébauche de tableau, tout cela est merveilleusement traité, d'une main sûre, délicate, avec une grande liberté quelquefois ; et si vous y regardez de près, si même vous prenez une loupe, vous trouverez la conscience du fini poussée jusqu'au scrupule. D'où vient pourtant que cette peinture précieuse ne satisfait pas pleinement l'intelligence et laisse tant à désirer quand on la compare à celle des petits maîtres flamands? La raison en est bien simple, suivant nous ; si le peintre flamand soigne et finit ses accessoires, il n'apporte pas moins de scrupule à donner la vie à ses figures⁸⁹⁵.

Horace de Viel-Castel, chroniqueur du Second Empire et salonnier aux commandes de *L'Athenæum français*, à propos de ces détails insignifiants met directement la photographie en cause dans « ces peintures dont les détails microscopiques et la tournure daguerrienne révèlent trop l'origine » :

Une autre école, une autre manière de comprendre la peinture de genre, a pour interprètes MM. Fauvelet, Plassan, Fichel et Chavet. Ces quatre artistes, en tête desquels marche M. Meissonier, passent leur vie à regarder la nature par le petit côté de la lorgnette, à l'étudier photographiquement ou dans ces boules de cristal étamé, délices de la

⁸⁹⁵ Alphonse de Calonne, « Exposition des beaux-arts de 1857 », *Revue contemporaine*, t. XXXII, 1^{er} juillet 1857, p. 608.

Hollande ; ils procèdent des détails à l'ensemble, et ressemblent un peu à ces scribes à yeux de lynx qui s'appliquent à écrire le *Pater* et le *Credo* dans le cercle d'une pièce de cinquante centimes. Les étoffes, des dorures, les intérieurs d'appartement jouent un grand rôle dans leurs compositions ; [...] Ces messieurs sont de très-adroits et très-habiles miniaturistes qui emploient beaucoup de talent à émonder la nature ; ils la traitent comme les jardiniers du temps passé traitaient les parc de nos grands châteaux où les arbres et le gazon, peignés, découpés, contournés se prêtaient à toutes les fantaisies du goût. Ils luttent avec la photographie, ils comptent les rides, les plis, les cheveux de leurs personnages, les veines du bois, les clous des fauteuils ou les fleurs des tapisseries qu'ils représentent, ils saisissent dans une grande partie d'ombre, un imperceptible point lumineux, comme les peintres de fleurs passent une journée à copier la goutte d'eau qui tremble sur le bord d'une feuille de rose ; en un mot ils ne copient pas seulement la nature, ils l'inventorient⁸⁹⁶.

C'est ainsi, pour de Calonne, que Meissonier s'assure ses « lauriers photographiques⁸⁹⁷ » qui éveillent les jalousies et qui contaminent jusqu'au jeune Léon Gérôme, « descendu des hauteurs où il s'était d'abord placé⁸⁹⁸ ». La seule attention au détail non nécessaire est la conséquence directe du photographique : « C'est que la plupart de nos peintres, à l'instar de MM. Meissonier, Gérôme et quelques autres, n'étudient plus la nature que dans ses détails ; ils s'appliquent avec une ingénieuse stérilité à reproduire un pied de table, une poignée d'épée, l'étoffe d'un gilet ou d'une robe, la boucle d'un soulier ou les clous du parquet⁸⁹⁹. » Et en conséquence, ce scrupule apporté à la description du détail non nécessaire, sur le

⁸⁹⁶ Comte Horace de Viel-Castel, « Salon de 1853 », *L'Athenæum français*, 2^e année, n° 28, 9 juillet 1853, p. 656.

⁸⁹⁷ Alphonse de Calonne, « Exposition des beaux-arts de 1857 », *op. cit.*, p. 608.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 613.

modèle du photographique, est l'indice pour la critique du réalisme suivi par ces peintres. La figuration du détail inutile au regard de l'art est précisément l'indice du respect de l'exactitude de l'histoire, qui n'est pas celle de l'art. Dans l'ordre du récit, Roland Barthes a mis en lumière la constitution du roman réaliste autour de ce détail non nécessaire, résistant à l'analyse structuraliste. Par leur inutilité même, c'est-à-dire par la seule justification de leur présence et non de leur sens dans le récit, ces détails sont la marque de l'irruption du réel, le réel historique qui relève, écrit Barthes, de « « ce qui est » (ou a été⁹⁰⁰ » et qui abstrait le récit du seul vraisemblable. Pour Barthes, cette spécificité du récit réaliste devait logiquement être contemporaine de la naissance et du développement de la photographie.

Mais ce trop d'attention aux détails, non seulement ruine l'action en ce sens qu'il focalise l'attention sur l'accessoire, mais surtout qu'en adhérant au genre photographique, les peintres qui s'y conforment passent à côté de ce que, pour la critique, la photographie ne pourra jamais copier, ou figurer, parce que faisant partie du domaine de l'immatériel : l'harmonie.

3. L'harmonie : l'inimitable

Le défaut du choix du modèle photographique, de la photographie comme norme de création, s'accuse de manière cruciale et formellement lorsqu'il s'agit de figurer l'invisible. Si l'exactitude photographique peut être le refuge de la peinture sans

⁹⁰⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 184.

idée, elle est en revanche inapte, pour la critique, à capter cette substance immatérielle qu'est l'air, que le peintre doit avant tout *sentir* et qui préside formellement à l'harmonie des différents éléments qui composent l'œuvre. Alors que jusqu'ici le photographique semblait pêcher par excès – excès d'exactitude, excès de laideur, excès de détail –, avec l'harmonie, le photographique est pris en défaut sur le terrain de l'immatériel. Sur ce terrain s'esquisse une véritable critique du photographique à la fin des années 1850 et qui ne se définit plus par défaut face à l'art contemporain, mais dans laquelle la photographie dessine ses véritables incapacités.

a. L'air

À l'article « Air », le dictionnaire de Watelet fait la distinction entre la perspective atmosphérique et l'air ambiant. Le premier définit l'effet « visible » de l'air, le second pose la difficulté de rendre en peinture ce qui dans la nature est de l'ordre de « l'invisible » :

Comment imiter ces effets aériens sur une surface unie ? Comment peindre une substance qui, n'ayant ni forme, ni couleur apparente, mêle cependant un léger azur à toutes les teintes de la Nature ? Ce ne peut être qu'avec le secours de l'artifice. L'artiste ne peut donc, à cet égard, opérer comme il le fait relativement aux contours et aux formes qu'il représente réellement, tels qu'ils s'offrent dans leur apparence visible. Sa seule ressource est de rappeler à l'esprit de ceux qui voient ses tableaux, les effets de l'*air*, de manière que

l'imagination croie qu'il circule entre les objets dont ce qu'on appelle *plate Peinture*, présente les images⁹⁰¹.

L'air est l'emblème de la subtilité formelle du peintre traduisant sa compréhension de la forme et de l'art du peintre : « Si l'imitation juste et fine des effets de l'*air* ne donne pas de la profondeur à votre tableau, en détruisant l'idée d'une superficie plate, pour y substituer celle d'un espace ; si l'*air*, enfin, ne semble pas circuler autour de chaque figure et de chaque objet que vous représentez isolé, vous ne faites qu'appliquer des découpures plus ou moins bien coloriées les unes près des autres, et vous n'avez pas l'idée de l'Art que vous pratiquez⁹⁰². »

Fernand Desnoyers, dans *L'Artiste* en 1855, exprime une idée analogue à propos du réalisme : « Le Réalisme est la peinture vraie des objets. Il n'y a pas de peinture *vraie* sans couleur, sans esprit ou animation, sans physionomie ou sentiment. Il serait donc vulgaire d'appliquer la définition qui précède à un art mécanique : l'esprit ne se peint que par l'esprit [...]. Le paysagiste qui ne sait pas remplir d'air son tableau, et qui n'a la force que de rendre exactement la couleur, n'est non-seulement pas un peintre réaliste, mais même un peintre ; car *la physionomie, l'esprit, la vie* d'un paysage, c'est l'air⁹⁰³. » Pour Desnoyers, le véritable peintre réaliste est celui qui, amoureux de la nature, sait la comprendre et en rendre toutes les dimensions. La reproduction mécanique de la nature ne suffit pas car elle ne peut capter l'air qui donne le véritable caractère de la nature,

⁹⁰¹ Claude-Henri Watelet & Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, op. cit.*, tome 1, p. 45.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 51.

⁹⁰³ Fernand Desnoyers, « Du réalisme », *L'Artiste*, 5^e série, tome XVI, 15^e livraison, 9 décembre 1855, p. 197.

si le genre du paysage en est le portrait. Pour Georges Niel, qui rédige un volume sur la peinture de paysage au Salon de 1857, l'emploi de l'adjectif réaliste à propos de Courbet est une usurpation de la véritable signification, noble, de cette attention à la nature :

Le mot ridicule de réalisme effraie beaucoup de gens ; par là ils entendent la peinture du laid ou du vulgaire. M. Courbet et le réalisme se sont identifiés, et le rusé Franc-Comtois s'est volontiers paré du titre de pontife. C'est une usurpation ; car personne n'est moins réaliste que lui, étant donné que le réalisme est la peinture du vrai (on ne m'objectera pas que le beau et l'idéal sont étrangers au vrai). Un peintre d'histoire doit être aussi réaliste qu'un peintre de genre ou de paysages. Les artistes qui peuvent se parer du titre de réalistes se nomment Millet, Lebreton, Troyon, Luminais, Trayer, de Cock, etc. Ceux-ci ont compris que l'art s'égarait dans les routes de la manière, du clinquant et du pastiche ; ils ont suivi l'exemple des maîtres, et ils ont voulu se retremper aux sources de la vérité⁹⁰⁴.

Pour Niel, réalisme signifie, après les abus de la convention, une réhabilitation de la nature comme sujet, et qu'il voit ravivée chez ces jeunes paysagistes qui ne subissent pas le joug d'une norme formelle, mais qui sont habités par une même ambition, par un même esprit face à la nature :

Si ce n'est point la même main qui a peint, c'est le même esprit qui a guidé. Chacun choisit l'effet, le moment, le site qui parle le mieux à son instinct. Les uns peignent avec esprit, Lambinet, Desjobert ; les autres avec âme, Blin, Achard, mais jamais le modèle ne s'écarte de leurs yeux. [...] Enfin, ce n'est plus une nature de convention, je vois de l'eau, de vrais ciels, des arbres pleins d'air et de lumière ; c'est bien

⁹⁰⁴ Georges Niel, *Le Paysage au Salon de 1857*, Paris, Alphonse Taride, 1857, p. 19.

la nature du bon Dieu. Le vert, cette tendre couleur du printemps, est résolument abordé ; le grand pas est fait⁹⁰⁵.

Le réalisme ainsi envisagé est pour Niel spécifiquement un art poétique, et si ses représentants manifestent une attention particulière à la réalité, leurs produits, parce qu'ils sont le résultat d'une pensée, ne sont justement pas assimilables aux produits du photographique : « Il n'est pas un paysage devant lequel on ne soit pas impressionné ; on aurait mauvaise grâce à comparer leurs délicieux poèmes aux produits photographiques⁹⁰⁶. » Et Niel de définir, face à cette école du paysage, les incapacités de la photographie face à la figuration de l'invisible : « La photographie a la sécheresse d'un plan, on y sent la mort ; la main de l'homme, la création, sont absentes. L'harmonie est détruite, la lumière brisée par l'instrument. Ce qui fuit dans les lointains se détache grossièrement ; il y a mille petits effets que la photographie ne peut saisir. On ne photographiera jamais l'air⁹⁰⁷. »

Quelques pages plus loin, l'analogie entre Courbet et la photographie est manifeste précisément dans l'incapacité dans laquelle se trouve le peintre d'insuffler de l'air à sa reproduction des apparences : « Pour M. Courbet la vie est toute matérielle, il voit l'enveloppe et non l'âme, et cette enveloppe il la rend avec adresse, mais sans la comprendre, sans la fouiller. Il fait un portrait, c'est bien le masque, et non le caractère. Il peint un paysage, sans en choisir le site ; tout est bon, un mur, un fossé, et il oubliera le peu de poésie qu'il y aura dans ce mur ou ce fossé. On s'écrie : Voilà qui est

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 16-17.

bien rendu! et on n'est point charmé, malgré l'accent de vérité. On ne pouvait pas trouver un site plus heureux que les bords de la Loue ; mais à cette nature luxuriante, M. Courbet a donné un aspect terne qui lui enlève tout son charme. La lumière manque, l'air est absent, on étouffe⁹⁰⁸. » C'est le paradoxe du réalisme de Courbet pour ces critiques attachés à une définition noble de l'attention à la nature et pour lesquels Courbet en choisissant une attention trop forte au matériel, sacrifie les règles essentielles de l'art : « Étrange fantaisie, en effet, pour un homme qui affiche la prétention de reproduire la nature telle qu'elle est, que de supprimer toute perspective, l'air, la lumière, la transparence des objets⁹⁰⁹. »

b. La composition

Plus qu'aucun autre, ce défaut de la photographie révélé par Georges Niel – « on ne photographie jamais l'air » – fédère la critique du modèle photographique chez des peintres aussi différents que Adolphe Leleux, Ernest Meissonier ou Gustave Courbet. Car ici se révèle l'incapacité de la photographie à pouvoir envisager chaque élément conjointement aux autres dans la composition. Dans la saisie exacte de la réalité, la photographie ne compose pas, tout comme semblent l'affirmer, par l'exactitude qui mène au laid, au trivial et à l'attention au détail, les peintres qui portent une trop grande attention au réel. Rappelons-nous ne serait-ce que cette phrase que Thoré rédige à propos de la *Fédération* de Couder : « La composition manque absolument d'unité. On cherche en vain le centre de

⁹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁹⁰⁹ Victor Fournel, « Exposition de 1857 », *Le Correspondant*, op. cit., p. 740.

l'action. Est-ce le groupe de Louis XVI et de sa famille ? Est-ce l'autel où Talleyrand célèbre l'office ? Est-ce la Constituante ? Est-ce la municipalité de Paris ? L'œil se perd dans les détails, sans pouvoir saisir l'ensemble. On remarque seulement les petites figures coquettes et brillantes du premier plan, qui montent les gradins : les épisodes couvrent le point principal⁹¹⁰. » Un respect trop étroit de l'exactitude est pour la critique une des causes du défaut de composition de certains travaux. Au Salon de 1853, Delécluze, après avoir examiné les travaux de Corot, Lambinet, Daubigny, Français, Cibot ou Huet, écrivait : « La majeure partie des tableaux dont je viens de m'occuper sont des vues prises d'après nature, ou auxquelles les artistes n'ont apporté que de très légères modifications ; en un mot, le *coloris* en fait le principal mérite, comme dans le plus remarquable de tous, la *Vallée* de M. Troyon, où la *composition* ne joue qu'un rôle secondaire⁹¹¹. » Dans la thématique d'une opposition entre idéalistes du dessin d'une part, et réalistes de la couleur d'autre part, on voit que ce qui est généralement reproché aux seconds c'est ce manque d'attention à la composition. Théophile Gautier à propos d'Adolphe Leleux en 1849 : « Épris de cet amour du réalisme [...] il se distinguait pas une mâle rusticité, une franchise vigoureuse, et peignait ce qu'il voyait, sans chercher à augmenter l'intérêt de ses tableaux par la composition ou le choix du sujet⁹¹². » Très tôt, c'est une des principales critiques adressées à Adolphe Leleux, notamment par

⁹¹⁰ Théophile Thoré, « Salon de 1844 », *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, op. cit., p. 24.

⁹¹¹ Émile J^e Delécluze, « Exposition de 1853 », *Journal des Débats*, 25 juin 1853.

⁹¹² Théophile Gautier, « Salon de 1849 », *La Presse*, 8 août 1849. Nous soulignons.

Saint-Martin dans la *Revue indépendante*, pour qui « les principes d'idéalité et d'unité restent toujours les fondements d'une bonne œuvre⁹¹³ » :

M. Adolphe Leleux nous semble n'avoir pas songé à cette règle première dans son tableau des *Cantonniers navarrais* [fig. 42]. Il n'y a là ni unité ni groupe principal ; mais chaque chose prise en elle-même y est bien rendue. L'atmosphère est chaude et pesante ; les rochers sont sauvages, abrupts, d'un ton vrai ; les cantonniers dorment bien çà et là sur la route raboteuse qu'ils taillent à grand'peine ; leurs poses variées sont toutes justes et sans contorsion ; c'est bien là ce sommeil irrésistible qui vous saisit aux heures chaudes dans les pays du Midi, et vous jette par terre confortablement ou non. Tout cela est d'une vérité frappante. C'est une scène réelle vue dans un miroir, une scène qu'on dirait fixée sur la toile au moyen d'un procédé de daguerréotype. Cet éparpillement de figures sans aucun centre de composition n'est pas une œuvre d'art. M. Leleux s'en aperçoit certainement depuis qu'il voit son tableau hors de l'atelier et qu'il a oublié les préoccupations du détail⁹¹⁴.

Et au Salon de 1846, alors que Francis Wey dénonçait le trop peu de sacrifices de l'art de Leleux, Prosper Haussard du *National* en revanche louait justement ce réalisme qui, tout en restant au plus près du modèle, sait interpréter le photographique par la composition :

Quant à M. Adolphe Leleux, lui ne hasarde jamais rien. Il n'y a point à craindre avec lui le plus ou le moins de sentiment, l'erreur du souvenir, l'empiètement de la poésie sur la réalité. La vérité, que la vérité, voilà son *credo* en peinture ; et il vous ferait, en trois articles, son symbole de l'art : 1° la nature ; 2° la nature ; 3° la nature. C'est

⁹¹³ Saint-Martin [Eugène-Louis Guerin ?], « Salon de 1844 », *La Revue indépendante*, t. XIII, 1844, p. 424.

⁹¹⁴ *Ibid.*, pp. 424-425.

aussi notre foi, sauf cette réserve ou cette interprétation que sans doute il admet lui-même : la vérité, la nature mais aussi le choix, la composition et un certain agrandissement d'optique, qui n'exclut ni la nature, ni la vérité, qui plutôt les comportent essentiellement, les manifestent avec un irrésistible éclat. Dans les tableaux de M. Adolphe Leleux, c'est sur ce point seulement que nous avons tempéré la vivacité de notre admiration, et c'est sur ce point que lui-même travaille à se fortifier, qu'il progresse d'un salon à l'autre, qu'il vise et touche toujours de plus près la perfection de l'art. Nous ne parlons pas de ses *Faneuses* mais de ses *Contrebandiers espagnols*, œuvre de premier ordre. [...] Tout cela est ferme, précis, plein de saillie et d'accent. On est dans la montagne ; on touche les figures ; c'est le lieu même et l'action vus dans la chambre noire ; c'est la vérité, la nature même, dans un miroir, mais avec ce choix exquis et rare qui la relève et la fait du domaine de l'art, avec ce génie de composition qui la met en scène, en relief et en lumière⁹¹⁵.

Copier la nature comme au daguerréotype n'est possible que transcendé par une composition qui défocalise l'attention sur les seuls détails et oblige au sacrifice pour trouver l'unité de la composition qui fait d'une image une œuvre. Le daguerréotype, dans la copie sans choix, ne compose pas car chaque élément est retranscrit indépendamment sans souci d'unification. C'est ce qui est pointé également chez Courbet, lorsque la critique utilise la métaphore de l'instrument passif planté au hasard au bord d'une route⁹¹⁶. Pour Eugène Bonnessieux, qui suggérait à Courbet de remplacer le pinceau et la couleur par le daguerréotype, il n'y a dans *L'Enterrement à Ornans*, « aucune composition [...] ; les personnages défilent sur une seule file à la suite les uns des autres ;

⁹¹⁵ Pr. H. [Prosper Haussard], « Salon de 1846 », *Le National*, 10 avril 1846.

⁹¹⁶ Cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'arts. Le Salon de 1852 – La peinture à l'Exposition de 1855*, *op. cit.*, p. 7, ainsi que Louis de Geoffroy, « Salon de 1850 », *Revue des deux mondes*, *op. cit.*, pp. 928-929.

M. Courbet ne s'est nullement préoccupé d'harmonie et n'a fait que des groupes décousus et entassés⁹¹⁷ ». Corollaire de l'absence d'*air*, l'absence de composition révèle une vision brute de la nature sans vision d'ensemble : « M. Courbet ne s'occupe pas de l'ensemble ; il juxtapose brutalement les détails, sans prendre la peine de les harmoniser et de les fondre ; il réussit tout ce qui est solide, mais il est impuissant pour le reste⁹¹⁸. » Défaut de composition, défaut de sentiment : Delécluze, dérouté par les erreurs de perspective des *Demoiselles de village* que Courbet présente au Salon de 1852 l'affirme : « Dans ce dernier tableau il n'y a point encore de composition, car l'imagination de l'artiste n'y a pris aucune part ; et je pense que quelqu'un armé d'un daguerréotype, et se mettant à l'affût pour imprimer la première scène venue, obtiendrait un résultat bien supérieur à celui de la peinture de M. Courbet⁹¹⁹. »

Meissonier n'est pas épargné par cette critique, Meissonier chez qui, pour de Calonne, « la ténuité du détail est poussée à l'extrême », et qui, « non content d'imiter en cela les peintres flamands [...], exagère cette qualité, si c'en est une, et oublie bien souvent d'en chercher une bien plus indispensable, l'air et l'espace dans les plans⁹²⁰ ». Pour de Calonne, les « lauriers photographiques » de Meissonier lui font oublier de « donner vie à ses figures⁹²¹ ». Et quand Anatole de Montaiglon en 1851, mettant en relation les déformations qu'il croyait percevoir dans la *Scène de guerre civile*

⁹¹⁷ Eugène Bonnassieux, « Beaux-arts. Salon de 1850-51 », *Le Journal des femmes*, *op. cit.*, p. 18.

⁹¹⁸ Victor Fournel, « Exposition de 1857 », *Le Correspondant*, *op. cit.*, p. 740.

⁹¹⁹ Delécluze, « Exposition de 1852 », *Journal des Débats*, 14 avril 1852.

⁹²⁰ Alphonse de Calonne, « Exposition des beaux-arts de 1857 », *Revue contemporaine*, *op. cit.*, p. 607.

⁹²¹ *Ibid.*

avec « un effet de daguerréotype⁹²² », se déclarait choqué par le « manque absolu d'ensemble⁹²³ » de cette toile, Sabatier-Ungher avouait sa perplexité : « Il y a certaines choses qui ne s'expliquent pas dans cette omelette d'hommes ; il n'y a guère de composition : on dirait un daguerréotype⁹²⁴. »

Ces défauts concomitants d'air, d'unité et de composition que la critique impute au modèle photographique chez Leleux, Courbet ou Meissonier révèlent un défaut plus profond encore, présent dans l'ensemble de ces travaux et qui réunit les précédents : le défaut d'harmonie dans l'œuvre. Dans le compte-rendu que Saint-Martin consacre au Salon de 1844, quelques lignes avant de critiquer le manque d'unité des *Cantonniers navarraï*s d'Adolphe Leleux, ce critique décrivait ce principe essentiel qui fait de la peinture un acte intellectuel et que sa critique de Leleux devait venir illustrer comme contre-exemple :

Quand nous pensons à une sainte ou grande personne, à une sainte ou grande action, et que leur image se reflète, pour ainsi dire, dans l'œil de l'esprit, elles forment un ensemble de beauté et de grandeur. Cet ensemble n'est dérangé ni par le détail, ni même par des contrastes trop heurtés, quand bien même ces contrastes font partie de la chose. Toutes les parties doivent tenir du caractère général d'élévation, ou plutôt c'est leur harmonie, leur unité qui concourent à former ce caractère général. Tel un sujet se peint dans l'idée, tel il doit se peindre sur la toile pour être une œuvre d'art dans la plus haute acceptation du mot. C'est par l'unité, par l'harmonie des parties entre elles, par leur harmonie dans le beau que l'ensemble atteint à l'idéalité. Le détail trop individuel, et partant trop vrai, doit donc en être banni.

⁹²² Anatole de Montaiglon, « Beaux-Arts. Salon de 1851 », *Le Théâtre*, *op. cit.*

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ F. Sabatier-Ungher, *Salon de 1851*, *op. cit.*, p. 57.

Tout ce qui individualise rapetisse ; envisager son sujet dans l'ensemble fait faire une grande œuvre ; l'envisager dans ses détails, une œuvre bourgeoise. Ne dirait-on pas que l'art se gouverne par les mêmes règles que la politique⁹²⁵ ?

Le principe esthétique d'harmonie, dont David Kelley a montré le poids dans la réflexion des salonniers de la Monarchie de Juillet⁹²⁶, est en effet le miroir du politique dans l'art dans la lutte entre un « art pour l'art » et ce que Théophile Thoré appelle un « art pour l'homme » ; une tentative d'accord entre un art pictural à la recherche de son autonomie mais conscient de ses pouvoirs sur le spectateur. Un conflit qui se résout formellement dans le rapport « entre la vision du monde de l'artiste et les moyens matériels de son art⁹²⁷ ». Pour en rester au photographique, et, au-delà du constat de Georges Niel de l'inphotographiable invisibilité de l'air, face aux tendances réalistes qui pèchent par défaut d'harmonie, ce que l'on constate c'est l'impossibilité de la photographie à faire part de l'harmonie. Si ces analogies entre réalisme et photographie doivent mener à une véritable critique, c'est bien à celle de la photographie, non pas tant dans le fait qu'en elle jamais la main de l'homme n'intervient, puisque certains peintres sont capables de rivaliser avec elle sur ce principe, mais plus essentiellement sur le fait qu'incapable de choix, de composition et d'unité, elle est incapable de donner naissance formellement à l'harmonie qui fait que l'œuvre, son contenu et son contenant, sont en accord profond et sont comme le reflet de l'artiste. Mais cette critique, si elle apparaît implicitement

⁹²⁵ Saint-Martin [Eugène-Louis Guérin], « Salon de 1844 », *La Revue indépendante*, *op. cit.*, p. 414.

⁹²⁶ David Kelley, « L'Art : l'harmonie du beau et de l'utile », *Romantisme*, n° 5, 1973, pp. 18-36.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 35.

à travers ces analogies, ne sera formulée explicitement que dans les combles de la critique d'art – *ancillaire* – dans les étonnantes notes posthumes d'un jeune philologue tourangeau qui énoncera, non pas la différence, mais la réelle incapacité de la photographie.

c. Les rapports

Rares sont les textes qui développent une critique raisonnée de la photographie entre 1839 et 1859. Il est en effet relativement rare qu'en marge de la critique du modèle photographique se produise une extrapolation de cette critique à la photographie elle-même⁹²⁸. Constituée en contre-modèle, il semble que ce contre-modèle lui-même ne subisse, comme modèle, que peu d'évolution. Implicitement, cette critique du modèle photographique est une critique de la photographie qui ne veut pas s'exprimer réellement depuis son apparition. Focalisée sur le daguerréotype de 1839, la critique d'art ne répercute qu'à quelques très rares exceptions les évolutions pourtant capitales du champ, et en particulier son organisation autour de la photographie sur papier. Ainsi la permanence de l'utilisation majoritaire du mot daguerréotype à défaut de celui de photographie, dénote l'hermétisme du champ peut-être plus encore que la difficulté des acteurs du champ photographique à diffuser l'information. D'où la difficulté de trouver, hors de ces cercles d'initiés, une véritable élaboration de critique formelle de la reproduction photographique qui ne se

⁹²⁸ On trouve par exemple dans l'anthologie d'André Rouillé, *Le Photographie en France, op. cit.*, pp. 252-254, un article d'un certain A. Bonnardot, publié dans *Revue universelle des arts* en 1855, intitulé « La photographie et l'art », qui oppose la *mécanique* du daguerréotype à la *poésie* de manière assez classique, mais qui ne s'attaque par aux images elles-mêmes. On notera également les articles satiriques qui raillent la laideur des portraits photographiques : cf. Marcelin, « À bas la photographie ! », *ibid.*, pp. 256-266.

définisse pas par défaut face à une critique de l'art contemporain. Ici, le modèle photographique semble immuablement lié au daguerréotype de 1839 et c'est la critique de l'art contemporain qui dessine les contours du modèle photographique, rarement l'inverse. À ce titre, l'ouvrage posthume d'Alfred Tonnellé publié en 1859, *Fragments sur l'art et la philosophie*⁹²⁹, fait office d'exception. Une exception car, s'attaquant formellement à l'image photographique, il tente d'en expliquer le défaut essentiel, défaut qui apparaît implicitement dans la critique du modèle photographique du réalisme : son incapacité à faire preuve d'harmonie. Dans ce volume, deux textes se suivant semblent très liés, deux textes qui sont en fait des notes rassemblées par G.-A. Heinrich, et que ce dernier, ami et commentateur de Tonnellé, date de l'hiver 1857-1858 : en premier lieu une réflexion sur la mimésis très influencée par les écrits de Töpffer et qui tente d'établir une esthétique éclairée par une théorie du signe elle-même influencée par les écrits de Wilhelm von Humboldt, « De l'art. De l'imitation et de l'idéal. Rapports de l'art avec le langage » ; et en second lieu une critique de la photographie comme modèle d'imitation et qui se forge sur une analyse formelle de la photographie : « Sur la photographie et l'imitation exacte dans l'art ». Ces notes peuvent se présenter comme une poursuite en deux temps de la réflexion que Töpffer inscrit dans la conclusion de « De la plaque Daguerre » : malgré ses perfectionnements, le daguerréotype ne pourra jamais donner que « l'image du visible au

⁹²⁹ Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie, suivis de notes et pensées diverses recueillies dans les papiers de Alfred Tonnellé, publiés par G.-A. Heinrich*, Tours, Imprimerie de Ad Mame et Cie, 1859. Je remercie M. le professeur Éric Darragon de m'avoir indiqué l'existence de cet ouvrage. Louis-Nicolas-Alfred Tonnellé né à Tours le 5 décembre 1831, décédé à Tours le 14 décembre 1858.

lieu du signe de l'invisible⁹³⁰ ». Après avoir établi le rôle du signe, c'est-à-dire de la forme comme émanation de l'esprit de l'artiste seul capable de saisir les harmonies secrètes de la nature, Tonnellé s'appuie sur une critique raisonnée de la photographie pour démontrer que le système réaliste est incapable *a contrario* de concevoir la forme comme une série de rapports chargés de retranscrire cette harmonie. Et si, pour Tonnellé, réalisme et photographique sont irrémédiablement liés, c'est que non seulement depuis 1839 l'assimilation systématique des deux par la critique a fait son office, mais que d'autre part, aucun autre système ne peut mieux démontrer l'impasse à laquelle mène la copie des seules apparences tel que semblent le respecter les réalistes.

§. L'art comme langage

« Les arts sont des langues ; leurs éléments (les sons, les formes, les couleurs) sont des signes d'idées. Tout est là. Il ne faut pas oublier que tout dans l'art est *signe*, et jamais *objet vu*⁹³¹. » Ce que Tonnellé appelle le *signe*, c'est précisément ce que Töpffer, critiquant le portrait au daguerréotype, appelait le *symbole*. Pour Tonnellé, assimiler l'art à un langage et à sa théorie implique que le *symbole* de Töpffer devienne le *signe* : pour Tonnellé, la forme est le *signe* de l'idée de l'artiste, comme chez Töpffer le portrait doit devenir le *symbole* du sujet représenté et non sa simple description, et il retient de Töpffer l'idée d'un art comme signe de l'invisible et non image du visible :

⁹³⁰ Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos*, *op. cit.*, p. 390.

⁹³¹ Alfred Tonnellé, *op. cit.*, pp. 47-48.

Là où le signe tombe sous nos sens, c'est déjà une réalité, cela n'est pas tout d'abord évident ; mais cela n'en est pas moins vrai. La preuve, c'est qu'un beau visage ou un beau site fidèlement reproduits, sans rien de plus, rien d'ajouté, rien de tiré du propre fard de l'artiste, ne sont pas plus beaux en peinture. Le beau de ces choses et le beau de l'art n'est plus le même. En peinture, elles doivent cesser d'être ce qu'elles étaient d'abord pour devenir uniquement des termes d'une langue et des signes d'idées⁹³².

La vraie difficulté réside dans la nécessité pour l'artiste de devoir composer avec le visible pour retranscrire l'invisible, c'est-à-dire son sentiment face à cette nature :

L'artiste affecté vivement, touché d'un sentiment vif devant un paysage, tout pénétré d'une conception de beauté devant la forme humaine, au lieu d'exprimer l'idée éveillée en lui dans la langue universelle, cherche dans la nature ou la forme qui l'a ému un moyen de fixer, de communiquer l'émotion qu'il a ressentie ; il s'efforce d'y incarner la pensée qu'elles ont excitée en lui, de façon à ce qu'elles deviennent dorénavant symboles d'un moment de son esprit. Il fait dire ce qu'il a senti aux objets en présence desquels il l'a senti ; et s'il n'en donne que l'apparence extérieure et comme la photographie, ils n'agissent plus sur nous qu'à la façon d'objets naturels extrêmement affaiblis⁹³³.

L'artiste se sert des objets pour *dire* ce qu'il a ressenti face à eux. La forme ne doit donc pas renvoyer à l'objet mais doit apparaître comme le signe de l'idée de l'artiste : « L'artiste véritable ne voit pas la réalité telle qu'*elle est*, mais telle qu'*il est*. Il y met de soi, et, en la regardant, il la transfigure⁹³⁴. » Et c'est en cela, pour Tonnellé, qu'il est possible d'appliquer à l'art la théorie du langage

⁹³² *Ibid.*, p. 48.

⁹³³ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 49.

comme signe. Traducteur et commentateur de *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées* de Wilhelm von Humboldt, Tonnellé poursuit la pensée du philologue allemand et l'applique à l'art comme langage⁹³⁵ : « L'idée précède le signe, et comme dans le langage, lui est antérieur dans l'ordre logique. [...] Le signe est à la fois un obstacle et un instrument, comme le langage. Le parallèle est complet ; on peut montrer que toutes les théories et tous les résultats de la philosophie du langage sont applicables à l'art et féconds dans son domaine⁹³⁶. » En sorte que l'œuvre n'est pas le signe de l'objet représenté, mais le signe du sentiment de l'artiste devenu image. Les signes ne forment pas les idées, ce sont les idées, les sentiments qui donnent naissance aux signes. Toute la difficulté étant que ces signes ne peuvent s'appuyer que sur la nature pour s'exprimer : « Toute nature n'est pas belle, et la nature n'est pas toujours belle ; mais rien n'est beau en dehors des types créés et fournis par la nature. Double principe qu'il faut tenir ferme en fait d'art, et qui seul concilie les prétentions

⁹³⁵ G.-A. Heinrich publie en 1859 la traduction que Tonnellé donnait en 1854 de l'ouvrage de Wilhelm von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*. À la suite de cette traduction, Heinrich fait figurer le commentaire du texte par Tonnellé, où le langage apparaît comme une nécessité d'expression qui ne préside pas à la formation de la pensée : « Il a, pour ainsi dire, en lui-même, une action propre, spontanée, qui ne permet de le considérer que comme une émanation involontaire de l'esprit, comme un don venu du dehors, et non comme un instrument créé par la réflexion. [...] C'est ainsi que les langues tout à la fois dominant la marche de la civilisation et lui sont soumises. Elles la dominant : car la parole existe et manifeste l'intelligence humaine, les facultés de l'esprit ; et ces facultés, une fois développées, réagissent à leur tour sur les langues et les soumettent à leurs propres vicissitudes. Ainsi Humboldt regarde comme insoutenable l'opinion de ceux qui veulent faire du langage une invention de l'homme. Il y revient à plusieurs reprises. Le langage, selon lui, n'est pas quelque chose d'extérieur, d'accidentel, qui ne soit pas nécessaire à la pensée de l'homme, et qui ait été seulement imaginé pour faciliter les relations et entretenir le commerce des individus entre eux ; c'est au contraire quelque chose d'intime, d'essentiel à son intelligence, d'inséparable de sa pensée, et d'indispensable pour le développement de ses forces, de ses facultés intellectuelles, pour la précision et la netteté de ses idées, pour la connaissance stricte du monde extérieur. Tel est le langage : un besoin de l'intelligence humaine, qui lui est imposé et qu'elle ne s'est pas fait. » Alfred Tonnellé in, Wilhelm von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, Paris, Librairie A. Franck, 1859, pp. 47-48.

⁹³⁶ Alfred Tonnellé, *op. cit.*, p. 50.

et les théories des écoles naturalistes et idéaliste, en rectifiant ce que les assertions de chacune ont d'exclusif⁹³⁷. »

§. L'art comme rapport

Ce paradoxe de l'impossibilité d'en passer par autre chose que par l'image d'une nature individuelle pour suggérer l'idée d'une nature idéale, et que Töpffer discutait déjà dans ses *Réflexions et menus propos*⁹³⁸, se résout entre les deux systèmes idéaliste et réaliste, mais jamais dans le photographique :

Toutes les deux ont à moitié raison et à moitié tort. On peut prendre pour un bon sens cette étude de la nature si souvent recommandée, ce retour de la nature, début et condition d'époques fécondes, et qui renouvelle l'art, le tire de la convention et de la sécheresse. Seulement ceux qui prêchent ces retours quand ils sont nécessaires exagèrent et s'expriment sous une forme inexacte qui ferait croire qu'ils négligent et méconnaissent entièrement l'autre côté de la question. L'art doit *idéaler*, non *dénaturer*. Il ne peut exprimer le beau qu'à la condition première de se conformer aux lois de la nature sensible, et jusqu'à un certain point même à des habitudes qu'il ne doit point choquer. Il transforme, élève, symbolise le beau naturel, mais il ne peut se mettre en contradiction avec lui. Il en est de l'art et de la nature comme de la foi et de la raison. [...] L'art suppose la nature, et s'appuie sur elle pour monter plus haut. Pour le vulgaire, *idéaler* c'est embellir. Ainsi, un portrait idéalisé veut dire un portrait flatté, embelli, un portrait menteur ; et voilà pourquoi on ne peut se figurer que l'idéal soit compatible avec la ressemblance. Mais il en est tout autrement. Idéaliser, c'est tout simplement mettre une idée, enfermer une idée dans la forme, faire de l'objet, matière de l'art, un signe d'idées, lui faire dire quelque chose, lui ôter sa valeur propre pour lui en donner un d'expression. Idéaliser l'objet, ce n'est donc pas l'embellir, mais le

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁹³⁸ Cf. Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, ou *Essai sur le beau dans les arts*, *op. cit.*, p. 164 et suivantes : « Par où le peintre est dépendant de la nature dans l'imitation qu'il en fait ».

transformer, le faire changer de nature et de but ; auparavant il ne représentait que lui-même, à présent il représente une idée que vous le chargez d'exprimer, et à ce compte il n'est pas de portrait véritable s'il n'est idéalisé ; car jamais on ne regarde un visage sans l'animer, sans l'interpréter. Un portrait doit donner l'idée du personnage, une vue l'idée du paysage. Combien de fois dit-on d'un paysage ou d'un portrait ressemblants, d'une photographie : « Et pourtant cela n'en donne pas l'idée⁹³⁹ ! »

Pour Tonnellé, l'art ne doit pas rendre l'objet à son opacité d'objet mais l'investir d'une signification, « lui faire dire quelque chose ». Comme langage, la représentation de la nature est une convention qui doit renvoyer à l'idée qui lui correspond dans l'esprit de l'artiste. Pour Tonnellé, cette conception de l'art devenu imitation de la nature comme signe des impressions de l'artiste, parce qu'elle démontre que le but de l'art n'est pas de copier la nature, « renverse le réalisme et la théorie de l'imitation en peinture⁹⁴⁰ », associée à l'idée de reproduction mécanique : « Ainsi dans l'art, pas de métier, de mécanisme, pas d'imitation, pas d'idolâtrie du signe, qui fasse oublier l'idée et le but véritable. Il y a danger pour l'art à ce que l'instrument soit arrivé à un trop grand point de perfection et de maniement facile ; on joue avec lui pour déployer son adresse⁹⁴¹. »

Et pour donner du corps à son élaboration théorique, Tonnellé, afin de critiquer le système réaliste assimilé à la reproduction mécanique des seules apparences, dont Delaroche devient ici le symbole, choisit d'expliquer toute la différence qu'il existe entre un détail insignifiant et un détail signe d'idée :

⁹³⁹ Alfred Tonnellé, *op. cit.*, pp. 60-62.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁴¹ *Ibid.*

Comment un objet en apparence insignifiant, un gant par exemple, peut-il être idéalisé ; c'est-à-dire devenir signe d'idée ou moyen d'expression, ce qui revient au même, et éveiller dans l'âme une idée morale, esthétique ? [...] Nous associons à notre vie tout ce qui nous entoure. [...] C'est ce que l'art sait rendre, il fait tout concourir à exprimer l'idée qu'il veut manifester, et se sert de cette faculté qu'ont les objets d'éveiller en nous des idées morales. [...] Dans la réalité même, cette situation supposée, les accessoires disparaissent à nos yeux. Ainsi, à la mort de Jeanne Grey il ne nous montrera pas, comme a fait Delaroché, il ne nous forcera pas à voir l'éclat de la hache du bourreau, le tissu de velours dont sont revêtus les assistants et le grain de la paille : il ne nous les éclairera pas d'un jour qui se joue sur le tranchant de la hache comme si elle était exposée dans un cabinet de curiosités, et qu'on eût à considérer le reflet de la lumière sur l'acier pour le plaisir des yeux. Nous n'aurions pas le temps de considérer ces objets sous cet aspect dans un pareil moment ; ce n'est pas de l'acier, ce ne sont pas des étoffes que nous devons avoir sous les yeux, ce sont des objets qui s'imprègnent tous de l'horreur de la scène ; en un mot, ils doivent perdre complètement leur nature, leur valeur propre, pour devenir signes d'idées. Il faut faire un autre usage de la matière ; il ne faudrait pas seulement que les visages, mais que cette hache et cette paille et cette lumière eussent quelque chose de triste et de sauvage qui éveillât l'horreur de la pitié. [...] Ainsi un gant sera plus qu'un gant ; un gant sera un signe de force, d'élégance, de mollesse, et pour qu'il ait une valeur artistique, il faut que vous lui donniez ainsi un caractère ou une idée à exprimer. Si vous ne vous attachez qu'à en reproduire le poli, le luisant, vous aurez introduit l'image d'un objet matériel, vulgaire qui ne m'intéressera nullement ou me choquera ; absolument comme si, dans un moment d'émotion, vous prétendiez attirer mon attention sur un gant matériel que nous me présentiez, et me le faire admirer en tant que gant, au point de vue du marchand⁹⁴².

Dans l'œuvre, chaque détail doit être signifiant, au risque de basculer dans le cabinet de *curiosités*, au risque de faire de l'art une

⁹⁴² *Ibid.*, pp. 66-70.

curiosité en rendant la matière pour la matière dans son insignifiance et sa trivialité. Et c'est à cette condition, en conclusion du développement de Tonnellé, que l'art respecte le principe d'harmonie entre l'idée et son signe comme *langage d'action*, c'est-à-dire, dans la théorie du langage de Condillac, cette expression de cris et de gestes qui précède immédiatement le langage articulé et qui défend l'idée du langage comme expression naturelle que l'on trouve chez Wilhelm von Humboldt : « C'est ainsi que l'esprit saisit naturellement des analogies, des harmonies secrètes, mais réelles, entre les objets extérieurs et les mouvements de l'âme, harmonies que l'art a pour mission de faire ressortir. Une nouvelle preuve que les matériaux ou éléments sensibles des arts sont véritablement des signes et doivent être considérés comme tels, c'est le nom même de *langage d'action*, donné à ce sens naturel de certains mouvements, de certaines attitudes, de certains gestes. Ces rapports naturels entre un élément sensible et une idée sont la base, le fond de la langue des arts, et en particulier des arts plastiques et de la danse⁹⁴³. » Et c'est précisément sur l'inaptitude de la photographie à pouvoir concevoir la représentation comme une série de rapports, respectant l'harmonie des objets comme signe de l'expression, que Tonnellé disqualifie et la photographie et le réalisme.

§. Les défauts de la photographie

La véritable originalité de Tonnellé est que, au-delà d'une utilisation classique, au regard des salonniers, du modèle photographique dans son développement sur l'imitation, il va, dans

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 71.

le texte suivant « Sur la photographie et l'imitation exacte dans l'art », entreprendre une critique formelle de la photographie pour démontrer pourquoi, pour reprendre la formule de Georges Niel, « on ne photographiera jamais l'air⁹⁴⁴ ». Et que par ce défaut même, la tentative d'imitation exacte de la nature par les réalistes sur le modèle photographique mène à une impasse.

Définition des moyens de la peinture : « Il s'agit d'obtenir, sur une surface plane et éclairée également, l'image d'objets en reliefs sur des plans divers et diversement éclairés. La vraie difficulté n'est pas d'exprimer le relief ni la perspective (il y a des artifices qui les expriment), mais la lumière et ses accidents, ses degrés différents⁹⁴⁵. » Pour Tonnellé, la photographie – et il parle bien ici de photographie, c'est à dire de tirage photographique sur papier, et non plus seulement de daguerréotype – essentiellement, parce qu'elle n'a à sa disposition « pour indiquer l'extrême lumière que le blanc du papier, et pour l'ombre extrême, que la teinte noire la plus foncée », « ne *peut* pas [...] ménager ces différents degrés⁹⁴⁶ ». Défaut essentiellement formel : la photographie n'a pas à sa disposition une gamme de valeurs aussi étendue que la nature : « Il faudrait, pour arriver à l'effet, qu'elle pût reproduire dans la même proportion les nuances de la nature, quoique sur une échelle considérablement restreinte. C'est ce que fait l'art (la peinture, la gravure), et ce que ne peut pas faire la photographie⁹⁴⁷. » Car si la photographie respecte dans sa reproduction les valeurs de luminosités entre elles, elle ne

⁹⁴⁴ Georges Niel, *Le Paysage au Salon de 1857*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴⁵ Alfred Tonnellé, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 76-77.

peut pourtant aller au-delà d'un certain seuil : dans la lumière, comme dans l'ombre, la photographie traduit des valeurs éloignées dans la nature par une même teinte sur le papier. Ainsi deux intensités lumineuses retranscrites chacune à une extrémité des capacités tonales de la photographie respectent la valeur relative de leur intensité l'une par rapport à l'autre, et en ce sens elles sont reproduites exactement ; mais proportionnellement à l'étendue des tonalités présentes dans la nature, si ces valeurs paraissent extrêmes sur la photographie, elle sont en fait relativement proches en réalité. La photographie ne sachant pas retranscrire l'étendue des valeurs de la nature dans l'étendue, restreinte, de ses capacités, « c'est ainsi qu'elle devient fautive à force d'exactitude, et cesse d'être vraie par sa réalité⁹⁴⁸ ». Essentiellement ce que la photographie ne *sait* pas faire, c'est rétablir les valeurs relativement les unes aux autres, disposer le rapport des valeurs entre elles, sachant qu'elle est incapable de retranscrire l'intégralité des valeurs absolues.

C'est du reste pour Tonnellé le défaut du réalisme, entendu comme tentative de reproduire la nature au plus près. Prétendre reproduire « *exactement* les tons réels de la nature⁹⁴⁹ » est une absurdité, car « l'art ne peut rendre la vérité et l'ensemble de la couleur, qu'à condition que chaque ton qu'il emploie sera inexact, pris séparément et comparé à celui de la nature⁹⁵⁰ ». « Il faut que l'art change toutes les valeurs absolues ; qu'il n'en conserve pas une seule pour reproduire la valeur d'ensemble, puisque l'échelle sur

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ *Ibid.*

laquelle se développe sa production est beaucoup plus bornée⁹⁵¹. » Mais, au-delà du défaut formel rapprochant photographie et réalisme, se dessine pour Tonnellé le défaut du projet réaliste lui-même :

L'école réaliste ne voit pas enfin que l'art n'est jamais qu'une affaire de *rappports* ; que les rapports seuls et l'harmonie qui en résulte sont l'objet de l'art, constituent par l'esprit la beauté, et que le monde sensible tout entier n'est jamais poétique, artistique, n'offre jamais à notre esprit l'idée de beauté que par les rapports qu'il découvre ; jamais par la valeur absolue d'aucune de ses parties, d'aucun de ses éléments. Le rapport, c'est là l'élément immatériel, abstrait, par lequel le monde sensible devient idée. Ce n'est jamais la matière en elle-même qui est belle : mais l'harmonie, l'idée que notre esprit découvre en elle, le rapport immatériel, spirituel, qu'ont entre eux ces éléments matériels et sensibles⁹⁵².

Le choix du non-choix réaliste conduit à ne pas considérer les objets reproduits conjointement les uns aux autres dans la retranscription de leurs valeurs relatives. Ne pas s'attacher aux rapports, c'est oublier l'harmonie qui doit dominer la représentation. Là est le défaut essentiel de la photographie, qui ne peut reproduire l'air entre les choses, c'est à dire le rapport relatif des objets entre eux, l'harmonie : « Ainsi, examinez les photographies de paysage, et vous verrez que ce qui leur manque, c'est la distribution exacte et proportionnée de la lumière. Tel point de lumière et d'ombre est exact ; mais les proportions de chacun des points entre eux sont fausses. Ce qui frappe se sont les plaques noires et blanches, juxtaposées, les oppositions heurtées et choquantes ; peu de nuances,

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² *Ibid.*, pp. 77-78.

brutalité d'effet : les intermédiaires sont supprimés. [...] Voyez la photographie d'un bois ; vous n'avez absolument que deux tons ; une espèce de lavis tout noir sur un fond d'horizon tout blanc : c'est une silhouette, une découpure⁹⁵³. » Tonnellé reprend les termes de l'article sur l'« Air » dans le Watelet. Ainsi, le projet photographique et le projet réaliste sont identiques dans le sens qu'ils oublient la relativité formelle et intellectuelle de l'art dans son rapport à la nature : « Il ne faut donc vouloir concevoir que le rapport. Si vous tenez à conserver les termes, ou l'un des termes exact, alors vous rompez complètement le rapport lui-même ; ils ne sauraient exister ensemble dans votre reproduction ; jugez lequel il est préférable de sacrifier. Les réalistes jugent que c'est le rapport, la photographie aussi⁹⁵⁴. »

Ainsi la photographie n'est pas le modèle de vérité qu'elle croit être, puisqu'en premier lieu elle présente « un résultat qui contredit ce que nous voyons dans la nature⁹⁵⁵ ». Et qu'en second lieu, « un daguerréotype ou une photographie ne sont pas ressemblants⁹⁵⁶ », tel que le faisait remarquer quelques années auparavant Rodolphe Töppfer. En conclusion, « la photographie est vraiment infidèle, parce qu'il lui manque ce qui pour l'esprit constitue toute l'image, toute l'idée qu'il se fait des choses c'est à dire des rapports, des proportions. Voilà quelles sont les imperfections et son infériorité, sans parler de la différence plus profonde, plus haute, plus essentielle, qui la sépare de l'art, c'est-à-dire de la conception et de

⁹⁵³ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

l'expression de la beauté⁹⁵⁷ ». Pour Tonnellé le modèle photographique ne peut être tenu pour un modèle de création dans l'impossibilité qu'il est d'être un langage. Par analogie avec le modèle photographique, c'est essentiellement ce qui est reproché au réalisme par la critique d'art. Au-delà de son naturalisme et de sa laideur, c'est son insignifiance qui effraie la critique. Déceler les effets du photographique dans le réalisme, c'est trouver une référence d'insignifiance, l'origine d'un signe sans pensée préalable. En analysant les défauts formels de la photographie, en s'attaquant à l'image photographique elle-même, et non pas seulement à son système mécanique, Tonnellé rappelle Töpffer et va plus loin : le défaut de la photographie qui n'est plus un excès du visible, mais un défaut de vérité formelle. Le projet réaliste et le système photographique étant concomitants, ils révèlent tout deux leur inaptitude à remplir leur objectif – reproduire la vérité de la nature –, et à atteindre le but de l'art – être un signe d'idée.

Si le développement de Tonnellé reste relativement rare comme tentative de critique cohérente et parallèle du réalisme et du photographique, il constitue toutefois une analyse qui s'accorde à l'ensemble de la critique d'art dans la constitution du photographique comme contre-modèle de la création artistique. Le modèle photographique est un contre-modèle sur lequel sera rabattu le projet réaliste pour en montrer l'impasse. La question n'est pas de savoir si la photographie est ou n'est pas un art, elle est de démontrer

⁹⁵⁷ *Ibid.*

que la photographie, parce qu'elle est un système mécanique borné qui ne "pense" pas son sujet, n'est pas un modèle de création artistique. Son principe et ses manifestations, dénoncés par les analogies de la critique, tentent de démontrer que ceux qui s'accordent à la norme photographique de création sont hors de l'art. Le procès du modèle photographique est un procès en indignité. Et pour en revenir à la question de départ, cette indignité est d'autant plus affirmée que le public du Salon, s'il ne goûte pas le réalisme de Courbet, n'en reste pas moins sensible non pas seulement aux effets du photographique mais bien à ses signes, c'est-à-dire à ce qui renvoie au photographique dans l'art. En d'autres termes, ce qui pour la critique d'art est un effet induit par le respect du modèle photographique – le laid, le trivial, le manque d'harmonie – est aux yeux du public une qualité par conformation au modèle photographique. Ce qui pour la critique apparaît comme une conséquence négative semble au contraire être pour le public une conformation positive. Ici, la question du modèle photographique posera sa véritable cohérence historique, c'est à dire son intégration dans un contexte plus large de la relation entre le public, l'artiste et la critique, au-delà de la question du réalisme de Courbet.

III. La photographie et la question du public « moderne »

Parallèlement à la question de l'évolution de l'art contemporain jugé par ses analogies avec le photographique, se pose une autre question, peut-être plus inquiétante encore pour la critique, à savoir l'influence de ce photographique sur le public des Salons. Ce public qui est de jour en jour plus à même de juger de l'expansion de l'image photographique dans l'espace public et qui, s'il ne goûte pas forcément cette reproduction, importe avec lui au Salon ce regard plus exercé à voir des photographies qu'à admirer des chefs-d'œuvre. La disparition progressive de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse, la promotion du paysage comme école moderne d'imitation, le constat de l'envahissement du Salon par le portrait devenu industrie : tous ces symptômes de la décadence de l'école française sont imputables à l'influence du public sur la production du Salon et que l'on repère également dans son goût pour la peinture de genre. Peinture de genre qui, au-delà du paysage ou du portrait, est pour la critique, le genre dans lequel l'influence du daguerréotype sur le goût du public est la plus manifeste. La question est ainsi posée pour la critique de l'état de la question de l'imitation dans le public. Une question qui n'est pas inhérente à la question du photographique, comme nous avons pu le voir, mais la précède et trouve avec le photographique une cohérence historique. Et si cette cohérence n'a jamais été mieux formulée que par Charles Baudelaire en 1859, il faudra constater que l'intuition baudelairienne aura été "préparée" par vingt ans d'un débat dont elle récupère les termes et semble moins engager que clôturer.

A. Le goût du genre photographique

Face aux tendances naturalistes de l'art contemporain, l'influence du goût du public est fortement dénoncée par la critique qui tient ce dernier pour responsable de l'affaiblissement général des ambitions de l'art. Mais si ce même public ne manifeste pas un engouement particulier pour les productions des réalistes, Courbet en tête, par son goût pour la peinture de genre, il est pourtant tenu comme responsable d'une incitation de l'artiste à pratiquer un naturalisme qui mène logiquement au réalisme. Ainsi la question posée par la critique au public est celle des motivations réelles qui guident ses choix et dénotent une corruption en côtoyant un naturalisme et un photographique qui partagent les mêmes valeurs.

1. Le genre

Étienne-Jean Delécluze, fortement secoué dans ses principes par la brutalité de Courbet au Salon de 1850-1851, rejetait la responsabilité de l'orientation naturaliste de l'art sur un contexte plus général : « C'est une erreur de croire que les peintres choisissent librement les sujets qu'ils traitent, car aux différentes époques de la civilisation ils obéissent à des idées, à des systèmes, et enfin à des goûts qui leur sont successivement imposés par les religions, par les gouvernements, et en dernier lieu par les particuliers⁹⁵⁸. » Pour Delécluze, c'est dans le romantisme que se prépare le naturalisme ; c'est dans l'abandon des grands sujets vulgarisés par la reproduction

⁹⁵⁸ E.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850*, op. cit., p. 175.

et mis à la disposition des amateurs que se lie une décadence qui pervertit l'histoire par le genre. Ainsi la peinture Troubadour est un style qui était destiné à plaire à un nouveau public détenant le pouvoir car susceptible de payer : « les sujets tracés dans les temples et les édifices publics se trouvant épuisés par la reproduction qu'en ont faite une ou deux générations d'artistes fameux, le goût des arts descend et pénètre tout à coup jusque chez les particuliers, dont les fantaisies font déloger de l'esprit des artistes l'unité des grands principes auxquels il se rattachait jusque-là. C'est alors que les peintres, abandonnant la glorification des volontés divines et des grandes actions des hommes, emploient leur talent à imiter servilement les circonstances les plus vulgaires et souvent les plus répréhensibles de la vie humaine ; ne se faisant aucun scrupule, dans l'espoir de solliciter et de satisfaire les goûts bizarres des *amateurs* qui désormais doivent les protéger, de reproduire dans leurs tableaux tout ce que les anecdotes historiques, les scènes de la vie familière et tous les mille et un accidents burlesques, honteux, ridicules ou frivoles de chaque jour peuvent offrir d'appât à la curiosité des riches désœuvrés⁹⁵⁹. » Et c'est ici, dans le ferment de l'art romantique qu'est le genre anecdotique que se trouve l'origine du naturalisme : « Ce désordre une fois établi, il en résulte ces principes faux, que l'imitation, qui originairement n'était qu'un *moyen*, est réputée *le but* de l'art ; que le choix du beau ou du laid est indifférent dans un ouvrage, du moment que l'un ou l'autre est fidèlement reproduit ; et enfin que le *naturalisme* étant la base de la théorie et de

⁹⁵⁹ *Ibid.* pp. 177-178.

la pratique, le *genre* est le mode de peinture le plus excellent⁹⁶⁰. » Et Delécluze, tel un daguerréotype critique, expose ainsi sa définition du *genre* :

Or il est temps enfin de déterminer le sens de ce mot vague employé depuis si longtemps. Je dirais donc que la peinture de genre a commencé le jour où les modes religieux et héroïques ont été abandonnés, lorsque les artistes, quittant la recherche du beau, se sont livrés exclusivement à l'imitation du naturel ; quand enfin, la bassesse, l'insignifiance, le ridicule ou l'afféterie d'un sujet ont trouvé grâce dans l'esprit des amateurs, séduits exclusivement par la reproduction exacte des formes et du coloris. Ainsi les *Ribboteurs* de Vélasquez et le *petit Pauvre* de Murillo, où les convenances de l'art sont ignominieusement sacrifiées au naturalisme le plus vulgaire ; les *Ripailleurs* de Jordaens, qui représentent l'homme, même au déclin de sa vie, dans un état d'enfance brutal ; les *Mascarades* maniérées de Watteau, qui démontrent jusqu'à quel point l'organisation la plus heureuse peut être pervertie ; les compositions burlesquement mythologiques ou pastorales de Boucher, certains sujets anecdotiques et romanesques, les scènes où figurent les héros de tavernes et de bals masqués, et enfin ces inconcevables productions où l'on imite avec un soin minutieux des légumes groupés avec un chaudron, des harengs ou des radis dans une assiette, un serin mort pendu par la patte, une bouilloire bossuée et souillée de cendre, un vieux chandelier de fer dégouttant de suif comme on en voit encore à l'exposition de 1850 ; telle est la peinture dite de *genre* recherchée presque exclusivement par le public aujourd'hui, ce qui est cause que la grande majorité des artistes s'y adonne et que l'art tend invinciblement vers le *naturalisme*, principe et véritable explication de ce qu'on a appelé *genre* jusqu'ici.

J'ai reproduit exactement les faits ; ils ont parlé⁹⁶¹.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁶¹ *Ibid.*, pp. 178-179.

Pour Delécluze, le *genre* est typiquement la peinture dont « le fond pauvre et souvent l'insignifiance a indispensablement besoin d'être racheté par la recherche d'une imitation minutieuse des plus minces détails⁹⁶² », et qui ne peut être appréciée « que par des gens qui ont du loisir, et payée par des richards qui enferment ces petits chefs-d'œuvre dans des cabinets, les voilant sous des rideaux et ne les laissant voir qu'aux connaisseurs jurés comme eux⁹⁶³ ». Une décadence qui apparaît pleinement au Salon de 1857 : Jean-Léon Gérôme, sur lequel une partie de la critique fondait de grands espoirs après la présentation en 1847 des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*⁹⁶⁴, y présente, au grand dam de Delécluze, *Suites d'un bal masqué*⁹⁶⁵, prototype déclaré d'une peinture de genre « prenant pour sujet de tableaux des anecdotes plus ou moins récentes et aussi sérieuses qu'elles puissent l'être⁹⁶⁶ » et qui risque « en flattant ainsi le goût, les fantaisies d'une portion du public, de se relâcher d'année en année, et d'en arriver à relever par l'éclat du talent des scènes vulgaires ou pénibles qui ne méritaient pas cet honneur⁹⁶⁷ ».

Par ses choix, le public dessine ainsi une généalogie favorisant ce que Delécluze appelle naturalisme – et d'autres réalisme – et au cœur duquel la scène de genre s'impose comme déterminante. Théophile Thoré, pour qui *faire nature* est « une bêtise⁹⁶⁸ » qu'il remplacerait avantageusement par « une chambre noire ou un

⁹⁶² Éⁿⁿe-Jⁿ Delécluze, « Exposition de 1857 », *Journal des Débats*, 2 juillet 1857.

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ Jean-Léon Gérôme, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, huile sur toile, 143 x 204 cm, 1846, musée d'Orsay, Paris.

⁹⁶⁵ Jean-Léon Gérôme, *Suites d'un bal masqué*, 50 x 72 cm, 1857, musée Condé, Chantilly.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ Théophile Thoré, *Salon de 1847*, *op. cit.*, p. 449.

daguerréotype⁹⁶⁹ », en convient : « la majorité du public, peu initiée à la poésie, s'arrête devant les images qui sont censées se rapprocher le mieux de la nature. L'*Intérieur* de Drolling, au vieux Musée, fait l'admiration de la foule⁹⁷⁰ ». Drolling souvent désigné comme le signe d'un amour de la foule pour « les choses petitement faites⁹⁷¹ » tout comme l'est « le trivial récuré et verni⁹⁷² » des scènes d'Hornung.

2. Du naturalisme comme prédécesseur du photographique

Mais l'un de ceux qui est repéré par la critique comme ayant extrapolé la proportion dévolue aux toiles figurant des sujets de *genre* est un peintre comme Jean-Auguste Biard, qui amuse régulièrement le public par des sujets anecdotiques et burlesques et devant les toiles duquel la foule se presse. Biard, peintre de la génération de Paul Delaroche, Horace Vernet ou Eugène Devéria, est aux yeux de la critique l'enfant naturel du *genre historique* : en renversant l'ordre des valeurs, il choisit de représenter sur des grands châssis des sujets théoriquement dévolus à des toiles de taille plus modeste, illustrés par des titres en forme de rébus ou de calembours. Biard devient le symbole de ce romantisme abêti qui, après Drolling ou Hornung, flatte le goût du public dans ses penchants les plus vulgaires contre les recherches plus élevées des maîtres comme Delacroix ou Ingres. À la suite de sa critique de la *Fête de la Fédération* de Couder, Thoré écrit : « Un autre peintre qui a grand

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ Théophile Gautier, « Salon de 1841 », *op. cit.*, p. 154.

⁹⁷² *Ibid.*, 171.

tort de s'égarer sur des toiles immenses, c'est M. Biard. Le public ne le suivra point au *Bivouac de la garde nationale*. M. Biard sera perdu par les commandes officielles. Comment peindre l'histoire politique, après la *Pudeur orientale* ou la *Convalescence* ? [...] M. Biard a d'ailleurs trop de succès pour qu'il puisse, sans ambition coupable, envier aucun des contemporains. Il est plus admiré le dimanche que MM. Ingres et Delacroix toute la semaine. Il a pour lui tout ce public qui s'arrête au vieux Musée devant *L'Intérieur* de Drolling, qui méprise les Italiens et qui s'aventure à peine chez les Flamands jusqu'aux porcelaines du chevalier Van der Werff ou de Miéris⁹⁷³. »

Et si le public paraît si afféré autour des productions de Biard c'est qu'il imprime ce penchant réaliste à la représentation, c'est que bien avant Courbet – Biard expose au Salon pour la première fois en 1822 – il représente ce penchant du *faire nature* décrit par Thoré. Ainsi Charles Perrier, qui dans une réponse à Champfleury dans *L'Artiste* en 1855, défendait une version noble du réalisme contre les abus de la convention, constate en 1857 :

Jamais à aucune époque la nature n'avait été regardée d'aussi près. On s'est attaché depuis quelques années à l'envisager sous toutes ses faces, avec une attention tellement minutieuse qu'elle a souvent pu paraître puéile. Les uns ont vu là un symptôme de grandeur, les autres d'abaissement et de décadence. Des deux côtés ils ont raison ; le naturalisme sincère a élargi les horizons de la peinture moderne, en écartant la convention, et en ôtant au choix des sujets une importance exagérée qui n'est pas du domaine de l'art. Au contraire, l'affectation du naturalisme, en sacrifiant l'ensemble au détail, et en cherchant dans

⁹⁷³ Théophile Thoré, *Salon de 1844*, *op. cit.*, p. 25.

la laideur systématique un nouvel élément artistique, n'a engendré qu'une nouvelle convention désignée sous le nom de *réalisme*. [...] Comment se fait-il qu'on ait attendu l'apparition radieuse de M. Courbet dans la république des arts pour appliquer à la peinture le mot de *réalisme*, fraîchement inventé? Il y a des années que M. Biard en fait, du réalisme, et du plus mauvais qu'il soit, je vous jure. Si vous voulez savoir quel est le succès le plus incontesté du Salon de 1857, essayez un dimanche de parvenir à examiner de près l'*Arrivée en France* ou l'*Arrivée en Angleterre*, de M. Biard. [...] Cette remarque peut nous donner la mesure du sentiment de l'art chez les masses. Heureux homme que ce M. Biard! Il a réalisé en peinture le magnifique idéal du bourgeois de Molinchart⁹⁷⁴! Le peuple le plus spirituel de la terre éprouve un bien-être indéfinissable à se mirer et à se reconnaître dans ces odieuses caricatures dont le trivial fait tous les frais. [...] Voici une chose qui montre bien que la réalité absolue est, en art, une insaisissable chimère. M. Courbet et M. Biard, doués chacun d'une vue, d'une intelligence et d'un organisme particulier, n'ont jamais poursuivi que le vrai: la convention, sous quelque forme qu'elle se manifestât, était leur bête noire et ils étaient bien résolus à ne lui faire aucune concession. Eh bien! nous sommes convaincu que tous deux se trouvent réciproquement archi faux, (lequel à raison? — les deux), et peut-être seront-ils furieux de se voir accouplés⁹⁷⁵.

Cette version de l'histoire du réalisme dans laquelle Auguste Biard est le précurseur de Courbet, si elle ne trouve pas de dénouement logique dans un quelconque succès de Courbet auprès du public, accuse pourtant celui-ci d'encourager le peintre dans la mauvaise direction. Par son amour du vrai, le public pousse l'artiste au naturalisme, et l'art, par un mouvement autonome, se trouve emballé dans une course folle qui aboutit au réalisme de Courbet. Horace de Viel-Castel refaisait de manière très instructive l'histoire

⁹⁷⁴ Le roman réaliste *Les bourgeois de Molinchart* de Champfleury fut édité en 1855.

⁹⁷⁵ Charles Perrier, *L'Art français au Salon de 1857*, Paris, Michel Lévy, 1857, pp. 121-128.

de cette progression réaliste conduite par ceux qu'il appelle les « prétendus novateurs ou réformateurs », et dans lesquels on retrouve dénoncés les tenants du style Troubadour comme déserteurs de l'atelier de David, et Auguste Biard en peintre vaudevilliste :

Il sortit alors des écoles françaises un certain nombre de jeunes artistes déserteurs des leçons qu'ils avaient reçues et gonflés de créer un art nouveau. Ce qu'ils baptisaient de ce nom, cet art qui devait détrôner l'art du XVI^e siècle et l'art de l'antiquité, apparût d'abord timidement par une sorte d'inauguration d'un réalisme élégant. Les adeptes calquèrent la nature, mais avec choix ; ils n'inventèrent rien, mais il s'élaguèrent, pour ne point effaroucher un public plongé dans les erreurs du culte du beau, tout ce qui eût pu apparaître trivial à ces esprits faibles. On attaqua la haute poésie de l'art en la transformant en une sorte de vaudeville ; on lui ôta sa couronne et ses palmes pour lui donner des grelots et un tambour basque : on l'accusa de n'être qu'un idéalisme sans corps, et pour lui porter les derniers coups on proclama bien haut qu'aux seuls Pygmalions du réalisme appartenait la puissance de donner la vie. Peu à peu les timidités disparurent, la copie servile de la nature ne contenta plus les ennemis du spiritualisme ; ils craignirent, en ne rompant point d'une manière éclatante les derniers et les faibles liens qui les joignaient encore à l'art, de ne pouvoir conquérir le nom des novateurs qu'ils ambitionnaient, et l'école du trivial fut définitivement proclamée⁹⁷⁶.

Pour résumer cette vision de l'histoire et lui donner plus de cohérence, Viel-Castel y rajoute, comme un repère central, la photographie prenant le relais d'une quête déjà engagée dans la conquête du public : « Le passé, dont ils nient la paternité, les accable. Impuissants comme créateurs, ils finissent par désertir la recherche de l'idéalisation de la matière, après avoir renoncé à

⁹⁷⁶ Horace de Viel-Castel, « Exposition Universelle – Beaux-arts », *L'Athenæum français*, tome IV, 1855, n° 20, 19 mai 1855, p. 419.

l'idéalisation de la pensée, et ils deviennent les journaux peints ou sculptés du fait positif. Ils flattent les passions de la foule dont ils se montrent les courtisans, et bien avant la découverte du *daguerréotype* ils avaient condamné les pinceaux du peintre ou l'ébauchoir du sculpteur à la reproduction, sans discernement, de tout ce que l'œil de l'artiste peut embrasser⁹⁷⁷. »

D'où cette prise à parti du public par le critique J. de la Rochoenire en 1855 :

En peinture on distingue le mode technique de l'expressif. Gérard Dow, Mieris, Denner, etc., en copiant le grain de la peau, les pores du bois, en disséquant les rides du visage et les poils du menton, se servent du premier, et Rembrandt, en ne faisant rien de tout cela, donne la suprématie au second. – J'entends et je vois le public me dire, en s'extasiant devant le manche à balai de Gérard Dow : Que c'est nature ! – Fi donc. Cela peut être un chef-d'oeuvre de patience pour les gens à vue courte et les esprits obtus ; mais moi je n'y vois qu'un daguerréotype enluminé, et je trouve cela fort laid. [...]

Où en es-tu, pauvre public, avec ton imitation de la nature⁹⁷⁸ !

En d'autres termes, la question que de la Rochoenire pose au public est celle de sa référence en terme d'imitation : en raison de quels critères le public est-il prêt à donner ses suffrages à un artiste ? À cela, de la Rochoenire et certains critiques on déjà répondu.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 418.

⁹⁷⁸ J. de la Rochoenire, *Exposition universelle des beaux-arts. Le salon de 1855 apprécié à sa juste valeur*, op. cit., pp. 75-77.

3. Du photographique comme juge

La critique Claude Vignon, acquise à la cause positiviste d'un siècle de progrès social et scientifique, écrivait en 1853 dans la *Revue progressive* :

Aux époques où règnent [...] la raison et les sciences exactes, nous demandons à l'art la puissance du réalisme, et nous ne l'admirons qu'autant qu'il nous refait, pour ainsi dire, la nature.

Jusqu'à présent, donc, la peinture de la *Grande-École* proprement dite a résumé nos tendances artistiques. Mais aujourd'hui, le règne de la convention est fini. En art, comme en littérature, nous voulons le vrai, et nous trouvons que la plus belle des poésies est souvent la plus franche des réalités.

Les réalistes-coloristes possèdent donc une force immense, car ils sont sur la route qui conduit au secret de la vie.

Or, c'est la vie, la vie réelle et palpitante, que l'opinion demande maintenant à l'art : le daguerréotype et la photographie ont ouvert la voie. Il faut d'abord prendre la nature sur le fait, et donner à son oeuvre la FORME, cette condition première de l'existence des corps, soit réels, soit représentés. Puis, cette forme une fois parfaite, il faut l'animer par la COULEUR, par l'apparence de la vie réelle⁹⁷⁹.

Pour Claude Vignon, voix de l'opinion, le besoin de réalisme trouve un écho renforcé dans la photographie, qu'elle réitère en 1855 : « la vérité de la photographie n'est-elle pas, après tout, la plus belle des poésies⁹⁸⁰ ? » Ce constat, qui ne préjuge pas de l'opinion critique sur la valeur de la photographie elle-même (Vignon écrit quelques lignes plus loin : « cette image banale, qui peut se reproduire cent fois, aura-t-elle jamais un prix⁹⁸¹ ? ») est un outil afin

⁹⁷⁹ Claude Vignon, « Salon de 1853 », *Revue progressive*, t. 1, n° 2, 1^{er} juillet 1853.

⁹⁸⁰ *Idem*, *Exposition universelle de 1855. Beaux-arts*, Paris, Auguste Fontaine, 1855, p. 211.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 243.

de démontrer que le besoin de réalisme est avant tout une lutte contre la convention, et que c'est dans la nature positive que l'art de l'avenir doit trouver son modèle : « La photographie a été pour beaucoup peut-être dans les progrès rapides de l'art ; elle a enfin fait comprendre que la simple vérité d'un coup de soleil ou d'un fugitif effet de crépuscule était plus poétique cent fois que l'arrangement classique d'un paysage à la Poussin⁹⁸². »

Gustave Planche, fortement marqué par une retraite en Italie, publie en 1857 dans la *Revue des deux mondes* un article sur la question de l'imitation qui prend la question du paysage comme symptôme afin de « prouver que l'imitation pure est insuffisante⁹⁸³ », et que, cette question résolue pour le paysage, il peut ainsi se « dispenser d'insister en parlant de la peinture d'histoire⁹⁸⁴ ». Établissant une hiérarchie du moins vers le plus poétique entre Ruysdaël, Le Lorrain et Poussin, sur ce dernier il écrit : « Aujourd'hui que l'imitation domine dans notre école de paysage, le rêveur des Andelys est assez mal mené. La mode est de parler de lui légèrement. Railler ce qu'il fait passe pour un trait de bon goût⁹⁸⁵. » Pour Planche, « ceux qui se moquent de Nicolas Poussin se calomnient à leur insu. Ils avouent sans le savoir que leur intelligence ne conçoit rien au-delà du témoignage des yeux⁹⁸⁶ ». Et « si l'exactitude de l'imitation devait assigner les rangs, Ruysdaël dominerait Claude Lorrain, Claude Lorrain dominerait Poussin⁹⁸⁷ » ;

⁹⁸² *Ibid.*, p. 244.

⁹⁸³ Gustave Planche, « Le paysage et les paysagistes », *Revue des deux mondes*, 2^e période, tome IX, juin 1857, p. 757.

⁹⁸⁴ *Ibid.*

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 785.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ *Ibid.*

pourtant « la raison prescrit une hiérarchie toute différente : c'est le développement de la pensée qui assigne les rangs, et Nicolas Poussin se trouve naturellement le premier⁹⁸⁸ ». Contre cette logique poétique s'exerce une logique tenue en grande estime par le public – celle de l'exactitude – et que Planché décrit comme une logique photographique :

Tous ceux qui s'intéressent au développement des arts du dessin s'affligent avec raison des doctrines qui dominent aujourd'hui le paysage. Il ne faut pourtant pas imputer ces doctrines à l'abaissement de l'intelligence. La meilleure part de cette aberration revient évidemment à la photographie. Le soleil dessine les formes des objets plus exactement que les plus habiles crayons, il les modèles d'une manière plus précise que les plus habiles pinceaux, et comme l'imitation est plus facile à comprendre que l'interprétation, on ne doit pas s'étonner que la photographie ait excité une admiration si vive⁹⁸⁹.

Tout comme ceux qui ne voient dans l'art de Poussin qu'un art de convention et de poncifs, « ceux qui voient dans la photographie quelque chose de supérieur à la peinture confessent à leur insu qu'ils ne comprennent rien à la peinture⁹⁹⁰ » : reproduction sans choix de tous les détails que l'œil même ne peut voir, la photographie « n'est qu'un document à consulter, document très fidèle dans le sens absolu du mot, puisqu'il ne révèle rien d'imaginaire, mais qui nous abuse en nous offrant les choses sous un aspect que nos regards ne peuvent contrôler⁹⁹¹ ». Pourtant, la consultation de ce document confinant

⁹⁸⁸ *Ibid.*

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 762.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 763.

⁹⁹¹ *Ibid.*

dans le public à l'admiration, il impose un modèle d'évaluation néfaste et qui se répercute sur la production :

Malheureusement la photographie est acceptée comme une autorité sans appel. Les œuvres du pinceau, on peut le dire sans exagération, sont estimées en raison directe de leur conformité avec la photographie, et je n'hésite pas à dire que la découverte de Daguerre, si estimable d'ailleurs au point de vue scientifique, a puissamment contribué à la corruption du goût public [...] Les gens du monde [...] consultent la photographie comme un oracle, et toutes les fois qu'ils ne retrouvent pas sur la toile ce que la photographie leur a montré, ils se déclarent mécontents. Les peintres qui ne sont pas assez opulents ou assez résolus pour résister au goût corrompu des gens du monde se proposent l'imitation comme but suprême, et accèdent à l'erreur que leur bon sens condamne⁹⁹².

Le danger que la photographie fait peser sur l'évaluation de l'art est un danger « connu depuis longtemps de tous ceux qui aiment la peinture⁹⁹³ » qui est celui de rechercher dans le pictural les qualités du photographique qui lui sont *a priori* étrangères. Ce défaut n'est pas simplement le fait de la photographie accentuant une tendance forte du public car, depuis longtemps déjà, les amateurs se battent pour les « Flamands et les Hollandais qui ne relèvent ni de Rubens, ni de Rembrandt » : « Qu'on ne me parle pas d'engouement : ceux qui dénouent les cordons de leur bourse ou fouillent dans leur portefeuille pour témoigner leur préférence ne sont pas à dédaigner. Une table couverte de légumes leur plaît mieux qu'une scène biblique ou évangélique. Qui oserait leur donner tort ? Est-ce qu'ils ont négligé de s'éclairer⁹⁹⁴ ? »

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 769.

⁹⁹⁴ *Ibid.* p. 765.

Ces désirs du public sont en effet des désirs qui rencontrent le photographique et que le daguerréotype, par sa force d'autorité, accentue. Prosper Haussard au Salon de 1847 tentant d'analyser la désaffection du public pour les œuvres de Delacroix, Diaz ou Corot, statue sur « l'incertitude de son œil et les habitudes de son goût⁹⁹⁵ » :

Aimer la peinture fondue et léchée, comme elle ne l'est pas dans la nature, détaillée et finie comme au daguerréotype ; regarder un tableau, non pas à sa distance voulue, au point où il existe, mais le nez dessus, malgré la menace spirituelle de Rembrandt, et si près qu'il n'y a plus de tableau ; se prendre d'abord à la propreté facile et à l'effet commun, goûter surtout un certain prosaïsme de vérité et les petits agréments du sujet : voilà les trots du public, et pourquoi MM. Eug. Delacroix, Diaz et Corot ne peuvent l'attirer ni lui plaire, en raison même de leurs hautes qualités⁹⁹⁶.

Et ce n'est pas un hasard si, comme par un effet miroir, dans l'esprit de la critique la peinture de genre, qui est celle que le public recherche avant tout, soit celle dans laquelle se devine le rôle que la photographie joue sur la forme, comme l'écrit Théophile Gautier en 1857 : « La photographie, cette humble servante, prend des notes pour lui, et le soleil lui dessine sur son album de voyage les hommes, les animaux, les plantes, les rochers, les monuments, les statues, les sites remarquables, avec une certitude infaillible et une correction mathématique ; d'immenses matériaux, conquis presque sans travail, sont à sa disposition. Le daguerréotype, en circonscrivant et en fixant la nature, révèle d'ailleurs bien des secrets de forme, de perspective, de modelé que l'œil eût pu difficilement découvrir tout seul. Son

⁹⁹⁵ Pr. H. [Prosper Haussard], « Salon de 1847 », *Le National*, 8 avril 1847.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

influence se devine dans beaucoup de tableaux, et surtout dans les tableaux de genre. C'est un maître inavoué qui a un grand nombre d'élèves⁹⁹⁷. » Mais, alors que Fromentin dénonce les dangereux travers de la couleur locale⁹⁹⁸, pour Gautier cette capacité heuristique du daguerréotype n'est peut-être plus si négative qu'elle a pu l'être auparavant ; pour d'autres, cette pénétration du photographique comme norme sous l'influence du public est une promesse de désastre pour l'art.

⁹⁹⁷ Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *op. cit.*, p. 190.

⁹⁹⁸ *Cf. supra*

B. Baudelaire, historien du modèle photographique

Et c'est ici que le texte de Charles Baudelaire « Le public moderne et la photographie », deuxième partie de l'introduction à son *Salon de 1859*, trouve sa place⁹⁹⁹. Non pas tant comme une critique du modèle photographique telle qu'elle s'écrit dans la critique d'art depuis 1839 – et qui précisément se raréfie en 1859 –, mais au titre d'une tentative de contextualisation de l'influence de la photographie dans une histoire plus large des rapports entre artiste et public au Salon. « Le public moderne et la photographie » n'est pas une critique raisonnée de la photographie, comme on le croit souvent, mais la lecture historique d'un mouvement qui, dans l'art, cherche par tous les moyens à s'attirer les faveurs du public. Au sein de cette histoire, si la photographie acquiert pour Baudelaire un statut de repère, elle n'apparaît que comme le symptôme d'une recherche d'autorité de la part du public dans sa quête du vrai au détriment de l'imagination. Il faut y voir l'aboutissement de la logique töpfferienne de critique de la photographie comme énoncée précédemment, c'est à dire dans la relation d'influence de la photographie sur le public, nourrie par vingt années de progression de sa présence dans l'espace public, ainsi que de lutte pour l'acquisition d'une légitimité qui trouve en 1859 une première résolution en forme de *statu quo* : la présentation, parallèlement au Salon des beaux-arts, d'une exposition de photographie.

⁹⁹⁹ Nous utiliserons pour ce texte très connu, publié originellement dans la *Revue française*, l'édition la plus largement disponible : *Œuvres complètes*, volume II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1975, pp. 608-682. Pour « Le Public moderne et la photographie », voir notre édition critique, *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, pp. 22-32.

1. La photographie exposée à la critique

Le 16 juin 1859, Delécluze, dans le septième article qu'il consacre au Salon cette année-là, à la suite de la section de dessin, écrit : « Maintenant en nous dirigeant vers l'extrémité occidentale du Palais des Champs-Élysées, l'Exposition particulière des produits photographiques nous fournit la matière de quelques observations importantes. On a du s'en apercevoir, depuis quelques années, la science et l'industrie tendent à se fondre avec l'art ; or ce but n'est peut-être que le point de départ vers lequel, après avoir parcouru un grand cercle, reviennent les arts, les sciences et l'industrie¹⁰⁰⁰. » Il est vrai qu'en ce printemps 1859, la photographie acquiert une actualité qu'elle n'avait peut-être pas eue depuis 1839 : après une lutte de plusieurs années, la Société française de photographie (SFP) créée en 1854, obtient de la part de l'administration des beaux-arts l'autorisation de produire sa troisième exposition de photographie dans le même bâtiment et parallèlement au Salon de beaux-arts¹⁰⁰¹. Cette exposition entièrement gérée par la SFP avait une entrée séparée du reste du Salon, aucune communication entre les deux accrochages n'étant possible. Les affiches annonçant le Salon des beaux-arts ne faisaient pas mention de l'exposition de photographie. De la même manière, l'entrée à l'exposition de photographie faisait l'objet d'une tarification indépendante au seul profit de la SFP ne donnant pas accès au Salon, et *vice versa*.

¹⁰⁰⁰ Émile-Jean Delécluze, « Exposition de 1859 », *Journal des Débats*, 16 juin 1859.

¹⁰⁰¹ Voir à ce sujet Paul-Louis Roubert, « 1859 : exposer la photographie », *Études photographiques*, n° 8, octobre 2000, pp. 4-20.

La permission pour la photographie de côtoyer les beaux-arts par l'entremise de cette exposition démontre un besoin de légitimation de leur pratique par ses acteurs ainsi qu'un fort désir d'« entrer dans le rang », mais n'en reste pas moins le signe fort d'une visibilité accrue d'un médium renouvelé dans sa pratique et dans ses formes depuis les premiers daguerréotypes. C'est une possibilité offerte à la critique d'art de se rendre compte des progrès de la photographie ; c'est donner à la photographie l'occasion de partager et de profiter d'un espace critique commun avec les beaux-arts et qui n'est plus celui qui lui était jusque-là dévolu au sein des produits de l'industrie ; et c'est enfin donner à la critique l'opportunité de relayer auprès du public les signes de renouvellement de la pratique photographique officialisés par l'espace critique du Salon. Ainsi Delécluze, après avoir détaillé sur cinq colonnes les « deux chefs principaux¹⁰⁰² » sous lesquels peuvent être classés les produits de la photographie (à savoir : « l'apparence des objets inanimés et celle des êtres vivants ou même sujets en mouvement, comme les plantes¹⁰⁰³ ») fait le constat suivant : « Les résultats divers que nous venons de signaler exigent sans aucun doute de la science, du tact et une grande persévérance de la part de ceux qui les obtiennent ; mais l'art proprement dit n'y entre pour rien. C'est l'application ingénieuse, habile d'un procédé fécond, et à en juger par les progrès qu'on lui a fait faire depuis 1832, il est difficile de prévoir jusqu'à quel point il est susceptible de

¹⁰⁰² Émile-Jean Delécluze, « Exposition de 1859 », *Journal des Débats*, 16 juin 1859.

¹⁰⁰³ *Ibid.*

perfectionnement¹⁰⁰⁴. » Mais il avoue également l'ébranlement de ses convictions à la vue des portraits exposés :

Ces perfectionnements appliqués à la reproduction de la figure humaine ont tant soit peu fait élever les prétentions des photographes ; et il en est qui espèrent que ce qu'ils produisent prendra bientôt rang parmi les objets d'art. La vérité est qu'en se laissant aller à la première impression que causent les portraits de MM. Nadar, Legray et Adam-Salomon, ainsi que les paysages de MM. Silvy, R. Fenton et Aguado, on a de la peine à revenir sur l'idée que ces représentations si variées, si délicates de la nature ne sont en réalité que les résultats d'un phénomène naturel dont l'homme ne fait que diriger les effets¹⁰⁰⁵.

Pourtant si les agencements de ces artistes photographes sont des plus gracieux en termes de portrait comme en termes de paysage, il n'en reste pas moins qu'ils ne sont responsables ni du dessin, ni du modelé des formes ni de l'expression des personnages. Or c'est pourtant l'expression par l'artiste de ces formes qui donne tout son poids à l'art, et non leur reproduction involontaire par la mécanique photographique. Et Delécluze de conclure : « En conscience l'emploi le plus habile du procédé photographique, tel qu'on le pratique jusqu'à présent, ne peut être considéré comme un art. À ce sujet l'idée du photographe a quelque rapport avec la prétention d'un homme qui, ne pouvant multiplier les nombres qu'à l'aide de la table de Pythagore, se croirait un profond mathématicien. Quoi qu'il en soit, la part de la photographie est assez belle, et surtout assez féconde en résultats utiles et brillants, pour que cette admirable

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

découverte, tout en se perfectionnant encore, se renferme dans les limites que la nature semble lui avoir assignées¹⁰⁰⁶. »

Constater les progrès et les bienfaits de la photographie tout en lui refusant l'avantage de l'art compte tenu de sa nature mécanique, telle est l'opinion générale de la critique d'art qui se fortifie depuis vingt ans, résumée ici par Delécluze. À cet égard, Baudelaire n'exprime pas une opinion marginale, mais son texte est sous-tendu par cette conception de la photographie. On peut même dire, en comparant l'article que Delécluze publie quelques jours avant celui de Baudelaire, que ce dernier, en exposant la liste des buts et des devoirs de la photographie, s'inspire du compte-rendu du *Journal des Débats*. Car le texte de Baudelaire n'est pas un texte sur l'exposition de la SFP – qu'il n'a sans doute pas vue, sachant qu'il se vante même auprès de son ami photographe Nadar d'écrire un compte rendu du Salon uniquement d'après le livret de l'exposition¹⁰⁰⁷. Non, « Le public moderne et la photographie » n'est pas une critique de l'exposition de photographie. Mais si l'on garde en mémoire que la critique d'art réagit avant tout à la présence et à la diffusion des images dans l'espace public, et qu'en tant que telle elle est pour nous aujourd'hui une sorte d'instrument de mesure, force est de constater que, vingt ans après l'annonce de son invention, la

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ Le 14 mai 1859, Baudelaire écrit de Honfleur à Nadar : « Je suis vraiment fort en peine, avant de publier mes *Curiosités*, je fais encore quelques articles sur la peinture (les derniers !), et j'écris maintenant un *Salon* sans l'avoir vu. *Mais j'ai un livret*. Sauf la fatigue de deviner les tableaux, c'est une excellente méthode que je te recommande. On craint trop de louer et de trop blâmer ; on arrive ainsi à l'impartialité. » Deux jours plus tard, Baudelaire rectifie : « Quant au Salon, hélas ! je t'ai un peu menti, mais si peu ! J'ai fait une visite, UNE SEULE, consacrée à chercher les nouveautés, mais j'en ai trouvé bien peu ; et pour les vieux noms, ou les noms simplement connus, je me confie à ma vieille mémoire, excitée par le livret. Cette méthode, je le répète, n'est pas mauvaise, à la condition qu'on possède bien son *personnel*. » Cf. Charles Baudelaire, *Correspondance générale*, volume I, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1973, pp. 573-578.

photographie n'a jamais été autant regardée. Baudelaire réagit à cette visibilité accrue de la photographie qui passe à ses yeux pour de l'arrogance, et alors que jamais dans ses écrits il n'a critiqué ouvertement le modèle photographique de l'art du public, et que précisément cette année-là la critique dans son ensemble déserte cette question très attachée à un réalisme raréfié, sa réaction marque l'apogée de ce débat dont il signe, en en faisant l'histoire, le déclin. Car si ce *Salon de 1859* sera pour Baudelaire la dernière occasion de défendre le génie de Delacroix, pour d'autres, c'est l'opportunité de soutenir de nouvelles gloires.

2. Des mélanges adultérins

Récemment, James Kearns insistait sur le fait que « le Salon de 1859 est si étroitement lié au nom de Baudelaire et à la théorie de l'imagination, reine des facultés, qu'il a formulée à cette occasion, qu'on en a oublié que ce Salon se prêtait en son temps à des interprétations très différentes de celle qui a pris ensuite l'importance que l'on sait¹⁰⁰⁸ ». En d'autres termes, le texte de Baudelaire a marqué d'une telle empreinte le Salon de cette année-là qu'on en oublie qu'au-delà du modèle de l'imagination porté par le poète à travers la figure de Delacroix, d'autres visions furent possibles, comme par exemple la promotion d'une nouvelle peinture de genre par Théophile Gautier regardant la peinture de Jean-Léon

¹⁰⁰⁸ James Kearns, « Quelle Histoire ? Gautier devant l'œuvre de Gérôme au Salon de 1859 », *Le Champ littéraire 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 71.

Gérôme. Un genre précisément dans lequel, pour Gautier, le modèle photographique se trouve porteur d'une charge positive.

Depuis l'exposition Universelle de 1855, la critique constate année après année l'envahissement du Salon par la peinture de genre. Delécluze en avait fait le *leitmotive* de sa revue du Salon de 1857, en insistant sur le fait que par le *genre* se diffuse un art tout entier préoccupé par l'accessoire et le respect du *costume*¹⁰⁰⁹. Cet envahissement est inversement proportionnel au déclin de la peinture d'histoire qui, comme le note Henri Loyrette, devient la grande affaire du Salon de 1859¹⁰¹⁰. Car si elle est toujours présente en nombre, c'est pourtant l'ébranlement de son statut hiérarchique par sa dissolution progressive dans la peinture de genre qui est constaté. Et le meilleur exemple en sont les reconstitutions archéologiques que Jean-Léon Gérôme présente au Salon cette année là : trois envois aux sujets tirés de l'histoire antique : *Ave, Caesar imperator, morituri te salutant*¹⁰¹¹, *César*¹⁰¹² et *Le Roi Candaule*¹⁰¹³. Pour Théophile Gautier, la peinture de Gérôme, qu'il défend depuis 1847 et à laquelle il consacre l'entièreté de son feuilleton du 23 avril 1859,

¹⁰⁰⁹ « Depuis une cinquantaine d'années, on affecte un pédantisme extrême dans l'observation de ce que l'on appelle depuis ce temps *le costume*, c'est-à-dire les vêtements, les meubles et l'architecture, et l'on pourrait citer plus d'un ouvrage moderne où les recherches minutieuses de ce genre sont les seuls signes qui indiquent les temps, les lieux et les actions que l'on a voulu peindre. [...] Évidemment les vêtements de l'*Hippolyte de la Phèdre* de Racine, amoureux d'Aricie, ne peuvent être les mêmes que ceux qui conviennent au farouche personnage d'Euripide l'*Hyppolite couronné*. Mais le fond des écrits de Racine, ainsi que celui des tableaux de Poussin, est tellement ferme et riche, que le poète, ainsi que le peintre, pourra toujours se passer du secours des accessoires. » É^m^e-Jⁿ Delécluze, « Exposition de 1857 », *Journal des Débats*, 11 août 1857.

¹⁰¹⁰ Henri Loyrette, « Le Salon de 1859 », *Impressionnisme : les origines 1859-1869*, Paris, RMN, 1994, p. 12.

¹⁰¹¹ Jean-Léon Gérôme, *Ave, Caesar imperator, morituri te salutant*, huile sur toile, 1859, Yale University Art Gallery, Yale.

¹⁰¹² Jean-Léon Gérôme, *La Mort de César*, huile sur toile, 218,4 x 317,5 cm, 1859, localisation inconnue.

¹⁰¹³ Jean-Léon Gérôme, *Le Roi Candaule*, huile sur toile, 67,3 x 99 cm, 1859, museo de Arte, The Luis A. Ferre Foundation, Porto Rico.

est la perpétuation logique de la peinture d'histoire dans une tentative louable pour la rendre accessible au plus grand nombre¹⁰¹⁴. Constatant l'engouement pour *Ave, Caesar imperator, morituri te salutant* – « pour le voir il faut prendre son rang à la queue¹⁰¹⁵ » – Gautier rend hommage au public : « Honnête et intelligente foule, qui t'arrêtes ainsi en face d'une vraie œuvre d'art, nous t'avons assez de fois injuriée quand nous te surprénions à te mirer dans le vernis de quelque peinture abominable, pour te donner les louanges que tu mérites¹⁰¹⁶ ! » Pour l'autorité critique du Second Empire qu'est Gautier, l'art de Gérôme recèle, dans la poursuite de l'esprit du romantisme, la promesse d'un renouvellement de l'école qui s'appuie sur son esprit chercheur et curieux, ses tendances littéraires et sa valeur ethnographique. Ainsi décrite, la peinture de Gérôme fait se rencontrer les nécessités de la peinture d'histoire et l'accessibilité de la peinture de genre :

Il y a chez M. Gérôme, sans qu'il ait écrit une seule ligne, que nous sachions du moins, une tendance littéraire qui se trahit par le choix des sujets, l'érudition du détail et l'exactitude historique. Ce n'est pas nous, certes, qui l'en blâmerons. Ces sortes de transposition rajeunissent l'art et lui mettent aux veines un peu de sang nouveau. M. Gérôme possède aussi le sens ethnographique nécessaire au peintre moderne, aujourd'hui que tant de races, hier inconnues, surgissent à la lumière et entrent dans la sphère de plus en plus agrandie des types humains à formuler¹⁰¹⁷.

¹⁰¹⁴ Pour un commentaire complet du Salon de 1859 de Théophile Gautier, voir l'édition de Wolfgang Drost et Ulrike Henniges : Théophile Gautier, *Exposition de 1859. Texte établi pour la première fois d'après les feuillets du Moniteur universel*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

¹⁰¹⁵ Théophile Gautier, « Exposition de 1859 », *Le Moniteur universel*, 23 avril 1859.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

Pour Gautier, Gérôme élève le genre « à la hauteur de l'art sérieux » et trouve une réponse à la déstabilisation de la hiérarchie des sujets picturaux : par ce que Gautier appelle « l'érudition du détail et l'exactitude historique » Gérôme allie sujet antique, propre à la peinture d'histoire, et le réalisme infiltré dans la peinture par Courbet, le paysage et le genre. Ces représentations passent ainsi pour des documents de l'histoire dramatique aux valeurs positives. Et l'influence du daguerréotype que Gautier repérait dans la peinture de genre, n'apparaît plus ainsi comme une critique du modèle photographique, mais comme l'intégration de ses qualités propres, utiles à la naissance de cette nouvelle peinture d'histoire. Détail et exactitude ne sont plus l'aliment d'une critique de la peinture de genre rabattus sur le genre historique, mais des qualités du photographique appliquées à une peinture d'histoire régénérée, à tout le moins adaptée à un public élargi. Gautier s'en convainc quelques mois avant l'ouverture du Salon alors qu'il se trouve dans l'atelier de Gérôme face à la première version de son *César*¹⁰¹⁸ (fig. 44) encore à l'état d'esquisse et dont il convient de citer la description en entier avant d'en lire l'évocation résumée :

Rien n'est plus singulier et plus frappant que la *Mort de César*, une autre toile ébauchée seulement, mais où déjà peuvent se lire toutes les intentions du peintre. C'est de l'antiquité, mais de l'antiquité comprise à la façon de Shakespeare. La scène a du se passer ainsi. Le cadavre de César, un vrai cadavre roulé dans un manteau sanglant, gît au pied de la statue du grand Pompée, dont il a tâché le piédestal en essayant de s'y retenir.

¹⁰¹⁸ Jean-Léon Gérôme, *La Mort de César*, huile sur toile, 85,5 x 142,5 cm, 1860-67, Walters Art Gallery, Baltimore.

Épouvantés du meurtre, et craignant d'être compromis, les sénateurs ont pris la fuite, à l'exception d'un seul, vieillard obèse, resté endormi dans sa chaise curule ; appesanti par quelques excès de luxure ou de bonne chère, il n'a rien entendu à travers son sommeil opaque, et ne se doute pas de la chose.

Représentez-vous bien la scène. Au premier plan, à la gauche du spectateur, dans le coin de la toile, le cadavre affaissé de César ; à droite, plusieurs rangs de sièges vides, quelques-uns renversés dans la précipitation de la fuite. Au fond, par la porte ouverte, des dos qui décampent et se bousculent ; un peu plus en avant le groupe de conjurés agitant leurs glaives et se retirant leur besogne de meurtre achevée. Brutus passant devant la statue de Rome, qui fait pendant à celle du grand Pompée, se détourne à demi et lui jette un regard mélancolique ; il sent déjà qu'il a commis un crime inutile et le *tu quoque*, *Brute*, lui revient au cœur. La liberté était morte avant qu'il n'eût tué César !

Certes, c'est là une façon hardie et romantique de traiter le plus classique des sujets. Jamais scène d'histoire ne parut plus réelle. Si la photographie eût été connue au temps de César, on pourrait croire le tableau fait d'après une épreuve obtenue sur place, au moment même de la catastrophe¹⁰¹⁹.

La même année, et bien qu'hostile à Delaroche, Gautier avait loué *L'Assassinat du duc de Guise*, « véritable épreuve photographique d'une époque¹⁰²⁰ ». Précisément Gautier, sensible à la peinture de genre historique, dessine une place possible pour une photographie, sur le modèle daguerrien de 1839, qui apparaît précisément comme modèle d'exactitude pour une nouvelle peinture d'histoire attachée au détail et à l'exactitude archaïque directement appréhendable par le public. Transcendé par l'histoire, le modèle photographique, critiqué chez Courbet comme reflet sans choix de la laideur

¹⁰¹⁹ Théophile Gautier, « À travers les ateliers », *L'Artiste*, n. ser., tome IV, 2^e livraison, 16 mai 1858, p. 18.

¹⁰²⁰ Théophile Gautier, « Paul Delaroche », *Portraits contemporains*, Paris, 1874 (reprise de *L'Artiste*, 1858), p. 293.

contemporaine ou chez Meissonier comme attention excessive au détail anecdotique propre à la scène de genre, trouve ici une interprétation positive dans la représentation vraie de l'histoire.

Ainsi en 1859, alors que l'on dénie à la photographie elle-même – très éloignée alors du daguerréotype qui, dans les faits, n'est plus pratiqué depuis le milieu des années 1850 – la capacité d'être un art, on assiste à un double mouvement inverse. D'une part, la photographie apparaît chez Gautier, comme modèle très attaché au standard du daguerréotype, la qualité possible d'un pictural tourné vers le public de Salon. Et d'autre part, ce qui n'est probablement pas sans lien, ce modèle photographique se voit dénoncé par Baudelaire dans un texte qui centre son analyse moins sur une critique de la photographie elle-même que sur son influence, comme modèle, sur les travaux des artistes qui souhaitent plaire au public. Et comme de nombreux critiques l'on déjà repéré avant lui, l'histoire de ce modèle n'est jamais que la poursuite d'un mouvement général antérieur.

Présenté comme le « récit d'une rapide promenade philosophique à travers le Salon¹⁰²¹ », le compte rendu que Baudelaire donne du Salon de 1859 est l'occasion pour le poète de s'exprimer sur l'art contemporain comme il ne l'a pas fait depuis 1846. Constat sur l'état de l'art, ce texte se présente comme une réflexion sur le conflit entre le Salon comme phénomène et l'art véritable exercé par des artistes comme Delacroix. Précisément pour Baudelaire, il existe un décalage fatal entre la production moyenne

¹⁰²¹ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 608.

présentée au Salon, produite par des artistes médiocres inspirés par un public ignare, et le sort réservé à son héros par un public bourgeois. Évoquant notamment l'éreintement par un jeune salonnier de *La Justice de Trajan*¹⁰²², Baudelaire écrit :

Qu'importe, me direz-vous, qu'importe la sottise si le génie triomphe ? Mais, mon cher, il n'est pas superflu de mesurer la force de résistance à laquelle se heurte le génie, et toute l'importance de ce jeune chroniqueur se réduit, mais c'est bien suffisant, à représenter l'esprit moyen de la bourgeoisie. Songez donc que cette comédie se joue contre Delacroix depuis 1822 [...] ¹⁰²³.

Ce qui se joue contre Delacroix, c'est une certaine idée de l'art véhiculée par des artistes modernes comme Gérôme et son école auxquels Baudelaire consacre un très long passage immédiatement après Delacroix : « L'esprit français épigrammatique, combiné avec un élément de pédanterie, destiné à relever d'une peur de sérieux sa légèreté naturelle, devait engendrer une école que Théophile Gautier, dans sa bénignité, appelle poliment l'école néo-grecque, et que je nommerai, si vous le voulez bien, l'école des *pointus*. Ici l'érudition a pour but de déguiser l'absence d'imagination¹⁰²⁴. » On reconnaît là la critique de Delécluze fustigeant une exactitude qui dissimule l'absence d'idée dans la peinture. Et pour Baudelaire, la peinture des néo-grecs est l'exemple type de la production de ces artistes modernes définis comme des « *enfants gâtés* » dès l'introduction de son compte rendu, et réunissant les trois causes de l'abaissement de l'art présenté au Salon : « Discrédit de l'imagination, mépris du

¹⁰²² Eugène Delacroix, *La Justice de Trajan*, huile sur toile, 490 x 390 cm, 1840, musée des Beaux-Arts, Rouen.

¹⁰²³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, pp. 632-633.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 637.

grand, amour (non, ce mot est trop beau), pratique exclusive du métier¹⁰²⁵ ». Ainsi Baudelaire, ironisant sur l'esprit « curieux » de Gérôme que louait précisément Gautier dans le *Moniteur universel* quelques semaines plus tôt¹⁰²⁶, voit ici la preuve « de cette tendance française [...] à chercher le succès ailleurs que dans la seule peinture¹⁰²⁷ » :

Que ces jeux romains soient exactement représentés, que la couleur locale soit scrupuleusement observée, je n'en veux point douter ; je n'enlèverai pas à ce sujet le moindre soupçon [...] : mais baser un succès sur de pareils éléments, n'est-ce pas jouer un jeu, sinon déloyal, au moins dangereux, et susciter une résistance méfiante chez beaucoup de gens qui s'en iront hochant la tête se demandant s'il est bien certain que les choses se passassent absolument ainsi ? En supposant même qu'une pareille critique soit injuste [...], elle est la punition méritée d'un artiste qui substitue l'amusement d'une page érudite aux jouissances de la pure peinture¹⁰²⁸.

C'est tout l'objet de ce Salon de 1859 de Baudelaire que de définir la lutte entre l'art véritable de Delacroix, « peintre naturel », et un art de Salon exercé par des « *enfants gâtés* » cherchant le succès en frayant avec d'autres domaines que l'art seul. Et c'est bien ici que la critique du modèle photographique par Baudelaire prend sens, dans cette relation entre artiste et public dans l'espace du Salon. « Le public moderne et la photographie » suit immédiatement la définition de « L'artiste moderne » – entendons l'artiste de Salon

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 612.

¹⁰²⁶ « Le jeune maître qui débuta d'une façon si brillante, il y a tantôt dix ans, par les *Enfants grecs faisant battre des coqs*, tableau charmant qu'on eût pris pour un bas-relief antique, colorié, a un esprit chercheur et curieux : il est toujours en quête de thèmes singuliers. » Théophile Gautier, « Exposition de 1859 », *op. cit.*, 23 avril 1859.

¹⁰²⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 640.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

– avec lequel il compose la première partie de l'introduction du compte rendu. La seconde partie de cette introduction est consacrée à l'exposition de la théorie esthétique du poète, elle-même en deux temps : « La reine des facultés » et « Le gouvernement de l'imagination ». Le texte consacré au public peut lui-même être divisé schématiquement en deux parties : celle consacrée aux différents artifices employés par les peintres pour étonner le public ; la seconde consacrée à la photographie. Si cette dernière partie est la plus souvent reproduite, elle est pourtant indissociable de la précédente qui en fournit les clefs, et qui lui donne son sens dans la suite du développement du compte rendu. Car la question est de savoir sur quels modèles s'appuie l'artiste moderne formant ainsi le lit de la comédie qui se joue contre l'art véritable : « Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas *naturellement* peintres. Quelques fois même, mais toujours en France, ce vice entre dans des hommes qui ne sont pas dénués de talent et qui le déshonorent ainsi par un mélange adultère¹⁰²⁹. »

3. La photographie comme modèle

Avant d'en arriver aux adultères de la peinture avec « la petite maîtresse », Baudelaire, dans la première partie de son texte, analyse les stratégies élaborées par les peintres pour attirer et étonner un public moderne attiré par les curiosités. Et comme Théophile Thoré, comme Charles Perrier ou Horace de Viel-Castel, Baudelaire,

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 614.

s'interrogeant sur l'immuable « goût du bête [et] du spirituel » dans le public, place au centre de cette question le succès au Salon des toiles de Biard :

[...] je demande, en un mot, si M. Biard est éternel et omniprésent, comme Dieu. Je ne le crois pas, et je considère ces horreurs comme une grâce spéciale attribuée à la race française. Que ses artistes lui en inoculent le goût, cela est vrai ; qu'elle exige d'eux qu'ils satisfassent à ce besoin, cela est non moins vrai ; car si l'artiste abêti le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance¹⁰³⁰.

Pour Baudelaire, les succès au Salon sont acquis par les artistes qui, d'une part, « s'enfoncent¹⁰³¹ », comme la société, « dans la voie du progrès¹⁰³² », ce « fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne [qui] jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance¹⁰³³ » et qui signifie « la diminution progressive de l'âme et la domination progressive de la matière¹⁰³⁴ ». Et d'autre part qui profitent de la « diffusion merveilleuse¹⁰³⁵ » de « l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience¹⁰³⁶ ». Cette double décadence panthéiste et technique de l'artiste moderne est appliquée au détriment du « peintre naturel¹⁰³⁷ » qui sait exprimer le « Beau¹⁰³⁸ », et au profit du « goût exclusif du Vrai¹⁰³⁹ » recherché

¹⁰³⁰ *Ibid.*, pp. 615-616.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 616.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ *Id.*, « Exposition Universelle (1855) », *Œuvres Complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 580.

¹⁰³⁴ *Id.*, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 616.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ *Ibid.*

par le « public moderne ». Venant immédiatement après l'évocation, comme symptôme, de la peinture de Biard, on voit que la question du vrai dépasse bien pour Baudelaire la seule question du réalisme en art, réalisme qui pour lui ne sera jamais qu'une « injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour le vulgaire, non pas une méthode de création, mais une description minutieuse des accessoires¹⁰⁴⁰ ». La question que pose le critique est celle de la référence commune à l'artiste moderne et au public moderne, référence commune dans la recherche du vrai et qui se présente bien sous l'angle de l'indignité d'un modèle impropre à la poursuite du « bonheur de la rêverie ou de l'admiration¹⁰⁴¹ » :

Toute la question, si vous voulez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau. Or notre public, [...] veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable¹⁰⁴².

Ces stratégies indignes, ces mélanges adultères employés par l'artiste pour étonner un public à la recherche non pas de l'étonnement du beau mais de la curiosité du vrai, sont pour Baudelaire le fait d'un art de Salon qui donne la palme au succès public. En mettant son *Salon de 1859* sous le signe de la défense du

¹⁰⁴⁰ *Id.*, « Madame Bovary », *Œuvres Complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁴¹ *Id.*, « Salon de 1859 », *ibid.*, p. 616.

¹⁰⁴² *Ibid.*

« peintre naturel » contre « l'artiste moderne » apparaissant sous la figure de Jean-Auguste Biard, Baudelaire ne fait pas le constat d'une situation contemporaine, mais présente la généalogie d'une relation de l'artiste au public qui débute dès la première apparition conjointe de Delacroix et de Biard au Salon, c'est-à-dire en 1822. Et c'est au sein de cette généalogie qu'intervient la référence photographique : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français¹⁰⁴³. »

La recherche du vrai par la foule encombrant les allées du Salon, sa foi dans le progrès, demandait une autorité panthéiste – naturelle et divine – venant confirmer un idéal « digne d'elle et approprié à sa nature¹⁰⁴⁴ », un idéal que Baudelaire associe au *credo* des « gens du monde¹⁰⁴⁵ » – des bourgeois – « en matière de peinture et statuaire¹⁰⁴⁶ » : « Je ne crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à l'art serait l'art absolu¹⁰⁴⁷. » Baudelaire décrit un public attendant la confirmation positiviste de son idéal artistique de la reproduction du vrai, un public prêt à accueillir l'autorité confirmant son *credo* : vingt ans après, 1839 apparaît comme la grand messe appuyant l'opinion publique dans ses travers, et le daguerréotype, le modèle d'une photographie très attachée à une garantie d'exactitude recherchée par la foule :

¹⁰⁴³ *Ibid.*

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 617.

Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela les insensés !), l'art, c'est la photographie¹⁰⁴⁸ ».

Entendons bien ce que dit Baudelaire dans cette perspective historique : ce qui est décrit n'est pas la découverte par la foule d'une nouvelle forme d'art correspondant à son idéal bourgeois, ce qui impliquerait que la foule délaisse le Salon pour la photographie en disant "la photographie, c'est l'art" ; mais c'est bien l'inverse : le daguerréotype et la "canonisation" de Daguerre en 1839, en mettant l'accent sur l'infailibilité et l'exactitude du daguerréotype, ont donné à la foule un modèle afin de juger de l'art et qui renverse la proposition précédente en « l'art, c'est la photographie ». Le problème est celui de l'importation d'un modèle extérieur, inadéquat, indigne pour l'évaluation de l'art, et qui voit la photographie accréditer l'opinion préexistante de la foule sur l'art. Baudelaire, comme Töpffer près de vingt ans auparavant, réagit à la formation de l'opinion publique en 1839, dont le souvenir reste encore très vivace sur la promotion de l'exactitude que la critique a appris depuis à contrecarrer. Pour Baudelaire, il existe bien un « avant-photographie », pour reprendre le titre d'une célèbre exposition de Peter Galassi au Museum of Modern Art de New York en 1981¹⁰⁴⁹, mais un avant-photographie de l'opinion publique qui verrait dans le daguerréotype non pas l'enfant naturel de l'art, mais

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

¹⁰⁴⁹ Cf. Peter Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, MoMA, New York, 1981.

l'enfant adopté par le public comme norme de création imposée à l'artiste.

C'est ainsi que Baudelaire fait bien la distinction dans son texte entre les « véritables devoirs » et les « progrès mal appliqués » de la photographie, sous-entendu : appliqués à l'art. La photographie en elle-même est un progrès, que Baudelaire reconnaît lorsqu'il lui demande 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 ». Suit un catalogue qui apparaît comme un résumé des avantages de la photographie comme énoncés par exemple par Delécluze dans le feuilleton qu'il consacre le 16 juin à l'exposition de la SFP :

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁵⁰ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, pp. 618-619. Delécluze rangeant les produits de la photographie en deux catégories – « la reproduction de l'apparence des objets inanimés et celle des êtres vivants ou mêmes sujets au mouvement, comme les plantes » – en faisait le programme suivant : « Quant à la première série, quoique l'on doive attendre du zèle infatigable des photographes savants des perfectionnements encore imprévus, les résultats déjà obtenus sont devenus des auxiliaires inappréciables pour l'étude de certaines sciences et des arts. C'est ainsi que grâce à l'exactitude presque mathématique avec laquelle sont reproduits les monuments d'architecture et de sculpture, les villes vues en panorama, les montagnes et le caractère des roches et des terrains qui les composent, les artistes, les antiquaires, les historiens et les géologues peuvent s'appuyer avec confiance sur les représentations photographiques qui se rattachent à leurs études. [...] Quant à l'emploi de la photographie dans l'intérêt des sciences et de l'industrie, il nous paraît destiné à un grand avenir. En combinant les effets de la

Mais alors précisément que pour Delécluze l'exposition de la SFP était peut-être le signe d'un retour à un « point de départ, vers lequel, après avoir parcouru un grand cercle, reviennent les arts, les sciences et l'industrie¹⁰⁵¹ », et qui pose le problème de « *l'union des arts et de l'industrie*¹⁰⁵² », pour Baudelaire « l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et [...] la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux servent l'autre¹⁰⁵³ ». Et si précisément la photographie ne reste pas l'humble servante de l'art, alors c'est le risque de voir ses progrès mal appliqués, le risque qu'elle soumette l'art au joug du progrès : « [...] s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous¹⁰⁵⁴ ! »

Le malheur dont Baudelaire entrevoit l'aube, c'est que sous la pression du public le photographique ne soit imposé à l'art comme norme, comme modèle de création : « Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi

photographie avec ceux du microscope M. Sobomirski est parvenu à obtenir des épreuves du cerveau de la moelle épinière à un grossissement énorme ; M. Bertsch, marchand dans la même voie, a reproduit des animaux microscopiques à quatre et cinq cents diamètres. Les cartes géographiques peuvent être augmentées, ou réduites à volonté, d'après les procédés employés par M. Bobin [...]. Enfin la transcription des manuscrits, si difficile, si longue et sujette à tant d'erreurs, deviendra désormais l'opération la plus simple, comme cela est démontré par les feuilles des plus anciens manuscrits du mont Athos et par la copie de la géographie de Ptolémée, photographiées par M. Sevastianoff. [...] » Delécluze, « Exposition de 1859 », *op. cit.*, 16 juin 1859.

¹⁰⁵¹ Delécluze, *ibid.*

¹⁰⁵² *Ibid.*

¹⁰⁵³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 618.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 619.

incontestable et irrésistible ; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier ; on peut constater le désastre. De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit¹⁰⁵⁵. » Comme Gustave Planche ou Horace de Viel-Castel avant lui, Baudelaire constate l'influence néfaste d'un public dont les yeux « s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau¹⁰⁵⁶ » et qui se persuade que l'art, c'est la photographie. Un public qui contrarie l'indignité d'un modèle en l'imposant comme norme de création à l'artiste, et qui révolutionne ainsi l'économie des rapports entre le public et l'artiste en soumettant ce dernier aux lois de l'industrie.

Cette révolution voit précisément le jour en 1859, alors que débute cette année-là une collaboration fructueuse entre l'éditeur d'estampes Goupil et le champion de Gautier, Jean-Léon Gérôme – Gérôme qui eut comme professeur Paul Delaroche et comme dernier élève Fernand Léger – et dans laquelle le travail du peintre se voit totalement intégré dans une chaîne de production tirant parti de la reproduction photographique et vouée à la diffusion d'images à l'échelle industrielle¹⁰⁵⁷. Une adéquation entre l'esthétique photographique du peintre et la destination commerciale de ses images qui, dès 1867, acquiert une force d'évidence pour le jeune critique d'art Émile Zola : « Évidemment, M. Gérôme travaille pour

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ Cf. *Goupil & Gérôme. Art et entreprise*, Bordeaux, Réunion des musées nationaux – Musée Goupil, 2000.

la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre¹⁰⁵⁸. »

¹⁰⁵⁸ Émile Zola, « Nos peintres au Champs de mars », *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 183-184.

Conclusion

En choisissant d'engager notre étude sur le modèle photographique dans la critique d'art par l'analyse de la formation de l'opinion sur la photographie, nous avons pris le parti de la placer sous le sceau de la question du public. En partant de l'histoire de la photographie, c'est-à-dire des préoccupations de Louis Daguerre pour la solution à donner à la publication du daguerréotype, nous avons montré par une critique épistémologique de l'annonce de l'invention en 1839 que celle-ci conditionnait deux réactions distinctes : d'une part, l'ampleur de la part prise par les questions esthétiques dans la réception et l'appréciation de la photographie en 1839, d'une influence décisive sur la formation l'opinion publique ; d'autre part, le silence significatif d'une critique d'art qui formera son opinion sur la photographie avec les mêmes outils que ceux donnés au grand public par le filtre de la presse généraliste. En rapprochant ce silence des questions d'actualité sur les instruments de reproduction mécanique et des débats contemporains sur l'art traités dans l'espace critique du Salon des beaux-arts, nous avons pu montrer que ce silence n'était que la marque d'un procès en indignité fait au procédé de Daguerre par une critique d'art qui regarde la simple copie des apparences comme une impasse alors que le public se rendant en

masse aux expositions semble plus attiré par la représentation que par l'interprétation. Une situation qui ne se modifiera que sous la pression d'une diffusion des images à partir de 1842, qui dément la complexité annoncé du procédé et son peu de succès professé. Pourtant, nous l'avons vu en analysant la réaction de Rodolphe Töpffer, la critique d'art à partir de ce moment ne critique pas tant les images de la photographie que la conformation du goût du public à une certaine idée de l'art véhiculée par la procédure de 1839. C'est le modèle théorique de la photographie qui est attaqué par la critique d'art dans sa relation au public et qui l'oblige à traiter de ce modèle qu'elle regarde comme étant indigne de l'art. Le Salon étant devenu le lieu de confrontation entre le goût du public, les ambitions de la critique et l'expression multiple, partielle et partielle de l'art contemporain, il était logique que la question du modèle photographique intervienne ici, dans l'évaluation d'un art contemporain d'une photographie accessible et visible. Nous avons ainsi démontré l'existence d'un débat concret dès le début des années 1840. Ici, le photographique devient pour la critique un modèle théorique constitué sur la base d'une idée de la photographie fortement marquée par la réception du daguerréotype en 1839, défini dans ses principes par la critique d'un art regardé sans idée et dans ses effets par la structure d'un art jugé sans signification. Nous avons ainsi interrogé la logique des analogies entre peinture et daguerréotype, tout en montrant que cette question n'était pas le fait du seul réalisme mais qu'elle mettait en cause toute expression à partir du moment où celle-ci est suspectée d'objectivité dans ses

moyens, semblant ainsi s'écarter des buts de l'art. Cette confusion entre les moyens et les buts étant l'un des reproches majeurs de la critique au public de Salon, nous avons été amenés à replacer dans ce contexte un texte qui bien souvent résume la question des relations entre peinture et photographie pour une histoire de l'art qui confond le statut de la photographie comme art au XIX^e siècle et la question du modèle photographique tel qu'il nous a occupé : « Le public moderne et la photographie » de Charles Baudelaire, qui n'exprime pas une opinion originale sur le statut de la photographie, mais, se nourrissant de vingt ans de débats, montre à quel point cette question du modèle photographique est, dans l'espace du Salon, essentiellement la question de l'influence du et sur le public et qu'elle dépasse de loin la seule question du réalisme.

En analysant l'opinion de la critique d'art sur le modèle photographique, nous avons été amené à produire des rapprochements et à donner une cohérence à des propos qui n'en eurent peut-être pas entre eux. Nous avons pourtant montré que cette problématique était constituée et qu'elle avait sa logique propre : la formulation de la crainte d'une soumission de l'art au modèle indigne de la norme photographique. En d'autres termes, non pas tant la question de l'assimilation de la photographie à l'art, telle que l'exprimeront des protestations célèbres¹⁰⁵⁹, mais bien la question de l'assimilation de l'art à la photographie. À ce titre on peut, pour finir, s'interroger sur l'effet induit par ce traitement infligé à la

¹⁰⁵⁹ Telle celle d'Ingres en 1862 : cf. « Protestation émanée des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art », in André Rouillé, *La photographie en France, op. cit.*, p. 399.

photographie par la critique d'art, notamment sur le grand absent de la question depuis la procédure de 1839 : le photographe lui-même.

La photographie n'est pas le daguerréotype

Quand, à la fin des années 1840 en France émergent de nouvelles possibilités offertes à la photographie, notamment avec le développement libre d'une photographie sur papier dégagée des obligations de patente pesant sur le calotype, une nouvelle génération de praticiens, issus de l'enseignement académique des beaux-arts, s'engage dans une lutte pour la reconnaissance d'une pratique différente de la photographie, entendons une pratique différente de celle du daguerréotype tel que pratiqué depuis le début des années 1840. Des photographes comme Gustave Le Gray, Charles Nègre ou Henri Le Secq, découvrant avec quelques autres amateurs dispersés les techniques sur papier dévoilées en 1847 par Désiré Blanquart-Évrard ou A. Guillois-Saguez entrevoient la nécessité de regrouper leurs efforts afin, non seulement de concourir aux améliorations de procédés encore imparfaits, mais également de faire progresser une autre idée de la photographie. Une autre idée de la photographie que Gustave Le Gray, l'un des acteurs les plus actifs de cette réforme, exprime dans une formule célèbre en introduction de son *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre* publié en 1850 : « L'avenir de la photographie est tout entier dans le papier¹⁰⁶⁰. » Sentence que l'on pourrait poursuivre en résumant la

¹⁰⁶⁰ Gustave Le Gray, *Traité de photographie sur papier et sur verre*, Paris, Baillière, 1850, p. 1.

doctrine de cette minorité de praticiens : « la photographie n'est pas le daguerréotype »¹⁰⁶¹.

Cette doctrine s'exprime au nom d'une pratique esthétique du médium qui trouve dans les défauts du papier face à la perfection daguerrienne les armes de son expression. Une expression qui lui était jusque là déniée non seulement à cause de la mauvaise image que la pratique commerciale du daguerréotype apporte avec lui, mais également par la place faite à la photographie dans les expositions de 1844 et 1849, où elle apparaît dans la section des produits de l'industrie. Il y a le sentiment qu'avec le daguerréotype, la photographie s'est engagée sur une mauvaise voie, ou qu'à tout le moins une autre voie est possible et qui s'oppose à la laideur, à la vulgarité, à la trivialité, au commerce et à la norme associés au daguerréotype. Une opinion qui s'exprime en grande majorité pendant les années 1840, et avec plus de force encore avec la dénomination du réalisme à partir de 1849, dans les critiques de Salons. Car si ces photographes sont des fidèles d'un espace critique, c'est bien celui des critiques de Salons : Henri Le Secq expose régulièrement dès 1842¹⁰⁶², Charles Nègre expose en 1848¹⁰⁶³, 1849¹⁰⁶⁴ et 1850¹⁰⁶⁵, et Gustave Le Gray en 1848¹⁰⁶⁶. Et s'il faut un

¹⁰⁶¹ Voir à ce sujet, Paul-Louis Roubert, « Le daguerréotype en procès. Le déclin de la pratique du daguerréotype en France », *Le daguerréotype français. Un objet photographique, op. cit.*, pp. 119-131.

¹⁰⁶² En 1842 : *Le désespoir de Judas* et *Un solo dans l'atelier de M. A...* ; en 1843 : *Les solliciteurs* ; en 1844, onze toiles : *La Sainte-Famille*, *Les politiques de village*, *Une école dessin*, *Le coin du feu*, *Un malade*, *Un moine*, *Jeune homme*, trois portraits anonymes et *Portrait de M. L. S...* ; en 1845 : *La sieste des modèles à Rome* ; en 1846 : *Un improvisateur à Rome* ; en 1847 : *Il faut s'entr'aider* et *Souvenirs de jeunesse* ; en 1848 : *Un morceau d'ensemble*, *L'éther*, *Un sujet lucide (magnétisme)* ; en 1849 : *Politesse inutile* et en 1850 : *L'école du progrès*, *Soc et aristo*, *La canne et le parapluie* et *Méditation*.

¹⁰⁶³ Un seul numéro : *Mort de Saint-Paul, premier ermite*.

¹⁰⁶⁴ Quatre numéros : *Le suffrage universel*, *Paysage*, *Vieillard* et *Portrait de M. L...*

¹⁰⁶⁵ Huit toiles : *Mort de Saint-Paul, premier ermite*, *Léda*, *Coronis, mère d'Esculape*, *Un point d'interrogation*, *Sentier perdu* ; *paysage*, *Les Sorcières* ; *paysage*, *Marchande de haricots*.

contre-modèle à ces photographes d'un autre genre, c'est bien celui du daguerréotype dessiné par la critique d'art. L'enjeu n'est pas une redéfinition du daguerréotype par la photographie sur papier, mais une redéfinition de la photographie à partir du contre-modèle du daguerréotype diffusé majoritairement par les comptes rendus de Salons. Alors que le regroupement de ces photographes en société autour de la photographie sur papier prend forme dans la Société héliographique¹⁰⁶⁷ emmenée par des personnalités comme Hippolyte Bayard, le peintre Jules Ziegler, le photographe Gustave Le Gray, le comte Olympe Aguado ou le chimiste et professeur au Collège de France, Victor Regnault, ce n'est sans doute pas un hasard si le programme esthétique de cette avant-garde sera formulé par un critique d'art ayant déjà exercé et si la discussion s'engagera précisément sur la question du Salon : c'est Francis Wey qui, dans les colonnes de *La Lumière*, premier périodique français consacré à la photographie paraissant à partir de février 1851, organe de diffusion indispensable à la stratégie de la Société héliographique, est chargé d'éloigner de la photographie sur papier l'indignité théorique et formelle du daguerréotype. Un rachat de l'indignité qui passera précisément par l'abandon du photographique au profit de déterminations esthétiques plus en phase avec le débat contemporain. La mission assignée à Francis Wey, converti aux vertus de la photographie sur papier, sera celle de fondre la photographie dans le débat critique, non pas tant pour en révéler les

¹⁰⁶⁶ Deux numéros : *Massari de la campagne de Rome fermant une route latérale à leur troupeau* et *Portrait de Mme H. de V...*

¹⁰⁶⁷ Voir à ce sujet André Gunthert, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique », *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, pp. 37-63.

spécificités que pour mettre en évidence ses proximités avec l'art : « Le problème à résoudre, pour les œuvres héliographiques [i.e. non daguerriennes] est donc celui-ci : passer de l'état de *curiosité* à la hauteur des objets d'art¹⁰⁶⁸ » écrira-t-il dans *La Lumière* en septembre 1851.

Francis Wey, entre modernisme et néo-classicisme

Salonnier, connaissant les griefs imputables au modèle photographique du daguerréotype, Wey sera l'instrument de cette nouvelle définition de la photographie dans un espace critique existant. Vraisemblablement introduit dans le cercle de la Société héliographique par Jules Ziegler¹⁰⁶⁹, Wey cumule le double avantage d'être à la fois un adversaire de la convention académique et du poncif, mais aussi un fervent partisan de l'unité dans la composition qui soutient la subordination des détails à l'ensemble et que l'on résume généralement à la théorie des sacrifices, théorie que les anciens étudiants de l'école des beaux-arts que sont Le Gray, Le Secq ou Nègre connaissent bien. Pour de nombreux critiques, comme pour Wey qui partage l'amitié de Gustave Courbet depuis la fin des années 1840, le réalisme est avant tout une lutte contre la convention académique imposant une hiérarchie obsolète¹⁰⁷⁰. Dans cette optique, Wey est donc un partisan de l'expression de l'individualité de l'artiste et du renouvellement des sujets contre la convention dans une attention renforcée à la nature, tout en

¹⁰⁶⁸ Francis Wey, « Album photographique de M. Blanquart-Évrard », *La Lumière*, n° 33, 21 septembre 1851, p. 131.

¹⁰⁶⁹ Cf. André Gunthert, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographiques », *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁷⁰ Cf. les réflexions de Gabriel Laviron au Salon de 1841, *supra* chapitre II, II.B.3. La vérité.

conservant un attachement au principe d'harmonie de l'œuvre d'art. Ces principes s'expriment clairement dans son ouvrage *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle* paru en 1845.

Cet important opus en deux volumes donne les clefs de lecture des appréciations futures de Wey sur la photographie, notamment autour de deux conceptions qui semblent *a priori* contradictoires : le rejet de l'académisme et la défense de la théorie des sacrifices. Tout d'abord Wey se prononce pour la défense de l'expression de l'individualité de l'artiste contre la norme académique. Adeptes de la fraternité des arts, il définit ainsi le style : « Avoir *du style*, répond à ce que les peintres nomment : posséder *une manière*, exécuter avec un *certain sentiment*¹⁰⁷¹ », et désigne pour lui « *le procédé propre à chaque individu*¹⁰⁷² ». À la défense de cette expression individuelle, le philologue oppose le système de l'université qui, « en enfermant l'art dans un système inflexible, étouffe le grain poétique¹⁰⁷³ » ; et fustige la « *manière ampoulée et invariablement solennelle*¹⁰⁷⁴ », que, depuis la fondation de l'Académie, « on a cherché à donner à la littérature française, afin de l'ennoblir et de l'accommoder au goût de la Cour¹⁰⁷⁵ ». Méthode qui eu la fâcheuse conséquence, « d'affecter certaines images plus ou moins vagues », « de voiler le détail au moyen de l'expression figurée¹⁰⁷⁶ », et de remplacer « la nature par la convention¹⁰⁷⁷ ». Pour Wey, l'académisme est un

¹⁰⁷¹ Francis Wey, *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle*, op. cit., vol. II, p. 153.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

système qui ne fait que niveler les différences entre les styles et « ôte à la peinture le relief avec la simplicité¹⁰⁷⁸ ». Ainsi la personnalité et la manière de l'artiste disparaissent derrière la convention, les poncifs, et « l'on est forcé de sacrifier des détails essentiels, mais trop naïfs, *trop vrais*, pour cette manière toujours majestueuse¹⁰⁷⁹ ».

C'est pourtant dans cette économie du détail que réside pour Wey la frontière entre littérature d'avant-garde et littérature décadente : « Le goût et le soin minutieux des détails caractérise les littératures jeunes et fortes ; l'abus, la profusion des détails signalent les littératures en décadence¹⁰⁸⁰ ». Naomi Schor, dans son étude sur la lecture du détail, signale à juste titre « la manière hésitante de Wey qui balance entre modernisme plein de promesses et néo-classicisme exsangue¹⁰⁸¹ ». Car à l'opposé de son anti-académisme, Wey prévient de la décadence d'une utilisation vicieuse du détail dans sa recherche exclusive : « [...] je ne pense pas que l'amour du détail soit sans danger, et l'abus ne doit pas être loin de cette grande réussite. Dès que la recherche apparaît, la limite est dépassée ; dès qu'un détail n'ajoute rien à l'image, ne colore point l'idée, ne semble pas naturellement amené, ou n'est pas en harmonie avec le fini général de l'œuvre, le détail devient vicieux¹⁰⁸². » Et, quelques pages plus loin, comparant la description littéraire, dont le principe est « d'imiter la nature, de graver peu à peu les objets dans l'esprit du lecteur, sans le fatiguer et sans rien laisser de vague ou de mal

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 374.

¹⁰⁸¹ Naomi Schor, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994, p. 72.

¹⁰⁸² Francis Wey, *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, vol. II, p. 284.

éclairé¹⁰⁸³ », à la « méthode employée par les peintres¹⁰⁸⁴ », il fait la promotion de l'esquisse : « retrancher le détail, se borner aux grandes lignes, et les indiquer d'une main ferme, en mettant en saillie le caractère propre des choses¹⁰⁸⁵ ». En fait, ce que prône Wey est un retour conscient à la nature, une lutte contre les poncifs et les stéréotypes de l'art portée par une économie du détail juste et nécessaire¹⁰⁸⁶. Une esthétique entre néo-classicisme et réalisme qui se trouvera appliquée aux besoins d'une théorie de l'héliographie¹⁰⁸⁷.

L'abandon du photographique

Toute la “difficulté” pour Francis Wey, ami du chef de file décrié du réalisme et théoricien de l'indigne photographie, sera d'accorder l'émergence d'un réalisme anti-académique, exécutée au profit d'un « violent retour à la nature¹⁰⁸⁸ », avec la défense d'une photographie réformée, sans donner l'avantage au contre-modèle daguerrien. Pour comprendre cette opération, il est donc nécessaire d'avoir en tête le débat autour du daguerréotype constitué en contre-modèle pour la critique d'art comme pour les acteurs de la Société héliographique. D'ou la difficulté, parfois, pour l'histoire de l'art de bien comprendre le fond de la pensée de Wey qui apparaît sous les traits d'un paradoxe qui souhaite allier une justification parallèle du réalisme et de la photographie. Car en règle générale, les promoteurs

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 433.

¹⁰⁸⁶ Wey met ainsi en opposition l'œuvre de Hugo chez lequel l'utilisation du détail constitue « un procédé nouveau, très hardi, fort brillant... » (p. 382), et l'œuvre de Blzac dont la « prose signale positivement une littérature en décadence » (p. 384).

¹⁰⁸⁷ Cf. Margaret Denton, « Francis Wey and the discourse of photography as art in France in the early 1850's. “Rien n'est beau que le vrai ; mais il faut le choisir” », *Art History*, Volume 25, n° 5, novembre 2002.

¹⁰⁸⁸ Francis Wey, « Du naturalisme dans l'art. De son principe, et de ses conséquences. II », *La Lumière*, 6 avril 1851, p. 34.

du réalisme comme Champfleury, refusent, nous l'avons vu, la légitimité du modèle photographique qu'ils considèrent comme une insulte. Une lecture du projet de Wey qui se complique, surtout si l'on croit que, parce qu'il met au service de cette avant-garde technologique une théorie des sacrifices associée à la promotion d'une esthétique de l'esquisse, il est de ce fait forcément du côté de la modernité¹⁰⁸⁹. Ainsi ce projet théorique nécessite donc une double redéfinition critique soutenant les deux termes du paradoxe : une redéfinition croisée du réalisme et de la photographie au détriment du modèle daguerrien et au profit d'un abandon du photographique.

Si l'on évalue la charge de réprimandes et de griefs qui s'abattent sur le daguerréotype, ne serait-ce que sur la période 1839-1851, dans la critique d'art, on comprend que le souhait est, non pas de faire sécession, mais de pouvoir répondre à ce procès en indignité sur le même terrain. De sorte que, ce n'est pas un hasard, une fois de plus, les deux articles qui inaugurent l'exercice de théorie critique de Wey dans *La Lumière*, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », sous-titré « Courtes réflexions sur l'exposition de 1850 », et « Du naturalisme dans l'art, de son principe, et de ses conséquences », sous-titré « À propos d'un article de M. Delécluze », sont deux textes qui situent la photographie comme modèle dans la problématique du Salon des beaux-arts, et qui

¹⁰⁸⁹ Au sujet d'une vision moderniste de l'esquisse, exercice qui fait l'objet d'un concours à l'école des beaux-arts depuis 1816, voir Bruno Foucart, *Les Concours d'esquisses peintes, 1816-1863*, vol. I, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986, pp. 9-18. On signalera que ce modèle moderniste est appliqué également, et peut-être en priorité, aux photographies elles-mêmes de Le Gray, Le Secq, Nègre et quelques autres, rassemblés sous l'appellation des *pionniers*. Pour une lecture critique de cette vision moderniste, développée notamment par André Jammes et Eugenia Parry Janis dans *The Art of French Calotype*, Princeton, Princeton University Press, 1983, voir Abigail Solomon Godeau, « Calotypomanie. Guide du gourmet en photographie historique », *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, pp. 4-29.

doivent permettre aux photographes de répondre sur le même terrain, avec des arguments et un vocabulaire identique à celui de la critique d'art : « [...] la question est engagée, l'alarme est dans les divers camps ; la photographie a pris place, grâce à notre journal et à nos réunions, parmi les éléments de la critique d'art. Nous voilà donc en demeure de la défendre, de redresser les erreurs, de rassurer les consciences, et d'expliquer ce qui, faute de lumières, peut être érigé en fantômes¹⁰⁹⁰. »

L'objectif de Wey étant d'imposer un *bon* modèle photographique à l'art, il distingue dès son premier article le daguerréotype de ce que la Société héliographique appelle l'héliographie, c'est-à-dire toute technique photographique sur papier. Discutant la tentative, provocatrice, de Gustave Le Gray d'imposer au Salon « neuf dessins sur papier », déclassés par une sous-commission les assimilant à des produits de la science, Wey explique :

Appelé naguère à examiner les derniers résultats obtenus par des hommes studieux, zélés et pleins d'expérience, nous avons été frappé d'un étonnement très-vif. La photographie est, en quelque sorte, un trait d'union entre le daguerréotype et l'art proprement dit. Il semble qu'en passant sur le papier, le mécanisme se soit animé ; que l'appareil se soit élevé à l'intelligence qui combine les effets, simplifie l'exécution, interprète la nature et ajoute à la reproduction des plans et des lignes l'expression du sentiment et des physionomies. [...] la photographie est très souple, surtout dans la reproduction de la nature ; parfois elle procède par masses, dédaignant le détail comme un maître habile, justifiant la théorie des sacrifices, et donnant, ici l'avantage à la forme,

¹⁰⁹⁰ Francis Wey, « Du naturalisme dans l'art. De son principe, et de ses conséquences. II », *op. cit.*, p. 34.

et là aux oppositions de tons. Cette intelligente fantaisie est beaucoup moins libre dans les daguerréotypes sur plaque de métal. Il y a plus : le goût particulier du photographe perce dans son œuvre, pour matérielle qu'elle semble ; les épreuves obtenues par des artistes sont supérieures à celles des érudits. Les premiers choisissent mieux les sujets, recherchent avec succès des effets dont ils ont le sentiment inné, et l'influence de l'*individu* est assez perceptible pour que les amateurs-experts, à la vue d'une planche de papier, devinent d'ordinaire le praticien qui l'a obtenue¹⁰⁹¹.

En opposant le *style* au *poncif*, Wey assigne à cette “étonnante” héliographie, la mission de la « destruction des couches inférieures de l'art¹⁰⁹² » par la mise à mal de la reproduction académique : « L'héliographie mettra dorénavant les types humains, consacrés d'âge en âge, à l'abri des fantaisies de la mode ; c'est le germe d'une révolution contre le système des *poncifs*, au profit de la réalité. Grâce à une invention de la science, le modelé cessant d'être savant, rentrera dans le domaine de l'art¹⁰⁹³. » Ainsi, prenant acte des violentes attaques que Delécluze, quelques jours auparavant, professe contre le daguerréotype et la photographie dans son compte-rendu du Salon, attaques que Wey reproduit « car elles fixeront un jour la situation acquise à cette découverte au moment où nous sommes¹⁰⁹⁴ », le philologue entreprend de faire la distinction entre les deux écoles faisant scandale au Salon : « Ouvrez le dictionnaire de notre langue ; vous y chercherez vainement ces expressions de *réalisme*, de *naturalisme*, qui ont tout à coup envahi

¹⁰⁹¹ *Id.*, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts. I », *La Lumière*, 9 février 1851, pp. 2-3.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁹³ Francis Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts. II », *La Lumière*, 16 février 1851, p. 6.

¹⁰⁹⁴ *Id.*, « Du naturalisme dans l'art. De son principe et de ses conséquences. II », *op. cit.*, p. 34.

les journaux consacrés aux arts ; termes sans l'aide desquels on ne saurait comment parler de l'exposition de cette année. [...] On sent la nécessité de s'entendre sur les mots, éclaircissement qui a l'inconvénient, pour les dissertateurs, d'abrégier les différents : les expressions que nous venons de mentionner procèdent de l'héliographie, et, à ce titre, il appartient de les définir ; tâche assez malaisée¹⁰⁹⁵. »

Tâche difficile en effet pour un défenseur de la photographie, accusée de tous les maux, de se justifier sur l'exacte relation que daguerréotype et héliographie entretiennent avec ces conceptions. Wey procède en deux temps. Dans un premier temps, définissant le *naturalisme* comme substantif qualifiant « exclusivement de *naturalistes* les gens abonnés à l'histoire naturelle¹⁰⁹⁶ », il l'associe à « une école qui se propose *d'empailler* la nature toute vive, de la rendre comme elle est, sans l'interpréter, et de borner ses vues à rivaliser avec le daguerréotype¹⁰⁹⁷ ». Aux côtés du *naturalisme*, « qui semble s'appliquer d'une manière plus directe au détail des choses¹⁰⁹⁸ », Wey distingue le *réalisme* « qui s'étend d'une façon plus complexe, à l'ensemble d'un système ; reproduire les objets tels que le hasard les donne, sans choix, sans arrangement, et faire prévaloir d'une manière absolue cette maxime : « Rien n'est beau que le vrai. » »

D'un côté, un naturalisme associé à la reproduction des détails et au daguerréotype, de l'autre, un réalisme associé à « ce retour

¹⁰⁹⁵ *Id.*, « Du naturalisme dans l'art. De son principe et de ses conséquences. I », *La Lumière*, 30 mars 1851, p. 31.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*

violent à la nature », c'est-à-dire à cette maxime attribuée à Nicolas Boileau qui résume le programme artistique du journal *La Lumière* mais que Wey reproduit incomplètement « Rien n'est beau que le vrai ; mais il faut le choisir¹⁰⁹⁹ ». Ainsi le naturalisme s'oppose au réalisme, comme le daguerréotype s'oppose à l'héliographie, un parallèle que Wey exprimera clairement à propos d'une photographie de Charles Nègre qu'il décrit le 18 mai 1851 dans *La Lumière*, description généralement considérée comme étant le moment où le critique prend la mesure d'un art photographique¹¹⁰⁰. Passant en revue *L'Album de la Société héliographie*, album qui à défaut d'une présence de la photographie au Salon se doit d'en être l'équivalent, Wey fait ce compte-rendu du *Petit chiffonnier*¹¹⁰¹ (fig. 45) de Nègre :

En se proposant un but tout opposé, celui de rendre un sujet sans se préoccuper de la ligne, et par le seul effet des plans, à peu près comme procèdent les coloristes, M. Nègre a donné une preuve remarquable de la souplesse, de la diversité des ressources de la photographie. Son *Petit chiffonnier* est à la fois solide et vaporeux comme un dessin de M. Bonvin : c'est la plus habile et la plus fugitive ébauche... Un pan de mur, un lointain estompé, deux blocs de pierre, sur l'un desquels le héros du sujet s'assied et repose sa hotte : voilà toute la mise en scène ; elle n'a rien de compliqué. La tête, coiffée d'une méchante casquette, est insouciant, dédaigneuse et narquoise ; la chemise de ce Diogène-gamin est moelleusement ouatée d'un rayon de

¹⁰⁹⁹ F.-A. Renard, « But du journal », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851.

¹¹⁰⁰ Cf. Françoise Heilbrun, *Charles Nègre photographe 1820-1880*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1980. Voir également James Borcoman, *Charles Nègre 1820-1880*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1976.

¹¹⁰¹ Charles Nègre, *Le petit chiffonnier*, papier salé d'après un négatif papier ciré sec, 14 x 10,4 cm, 1851, localisation inconnue.

soleil ; le pantalon, largement indiqué, est bariolé, crevassé, fendillé, rapiécé, à rendre jaloux Murillo et l'auteur des *Casseurs de pierres*¹¹⁰².

Une photographie dont le sujet est tout ce qu'il y a de plus simple, qui n'est pas de convention, est traitée comme une ébauche, c'est-à-dire, dans l'esprit de Wey, une image dont aucun détail n'est superflu, l'accessoire étant sacrifié au profit de l'essentiel. Ainsi les références convoquées à la description de cette photographie sont claires : *Le Jeune Mendiant* de Bartolomé Estebán Murillo¹¹⁰³ (fig. 46), considéré et parfois dénoncé comme un antécédent du réalisme, François Bonvin, peintre réaliste, « poète de la vie domestique¹¹⁰⁴ », et surtout le peintre des *Casseurs de pierres*, Courbet, dont la description des personnages dans cette dernière toile semble si proche de l'image de Nègre. Et c'est ici que Wey contredit le contre-modèle daguerrien qui, à l'évocation de Courbet, aurait dû se retourner au désavantage du *Petit chiffonnier* : « Le *Petit chiffonnier* de M. Nègre n'est plus une photographie ; c'est une composition pensée et voulue, exécutée avec toutes les qualités étrangères au daguerréotype, et ne revendiquant que celles-là. Rien de plus imprévu, de plus intéressant que ces épreuves où le mécanisme héliographique disparaît, où la nature, non contente de se peindre dans sa réalité matérielle, semble s'interpréter elle-même, recourir aux coquetteries de l'art, et choisir les beaux côtés qu'il lui convient de montrer¹¹⁰⁵. » Parce que l'héliographie fait le choix du

¹¹⁰² Francis Wey, « Album de la Société héliographique », *La Lumière*, n° 15, 18 mai 1851, p. 58.

¹¹⁰³ Bartolomé Estebán Murillo, *Le Jeune Mendiant*, huile sur toile, 134 x 110 cm, 1645-1650, musée du Louvre, Paris.

¹¹⁰⁴ Henri Focillon, *La peinture au XIX^e siècle*, tome 2, *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁰⁵ Francis Wey, « Album de la Société héliographique », *op. cit.*

choix, elle abandonne le photographique du daguerréotype et par là même la photographie elle-même. Ainsi Wey, s'appuyant sur le contre-modèle daguerrien défini par la critique du réalisme, procède à une redéfinition de la photographie sur le modèle de l'art et dit : la photographie n'est pas le daguerréotype, mais l'art. De sorte que cette image de Nègre rachète à elle seule la double indignité daguerrienne de la photographie et du réalisme de Courbet, Wey et la critique d'art laissant ainsi à l'avenir le soin d'en découvrir les richesses.

Bibliographie

I. Sources

1. Articles de presse parisienne, de janvier à novembre 1839 (classement chronologique)

- Gaucheraud, Henri, « Beaux-Arts. Nouvelle découverte », *Gazette de France*, 6/01/1839.
- [Anon.], « Physique Appliquée. Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure », *CRAS*, 7/01/1839, tome 8, n° 1, p. 4-7.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Débats*, 8/01/1839.
- [Anon.], « Intérieur, Paris, 7 janvier », *Le Constitutionnel*, 8/01/1839.
- [Anon.], « Académie des sciences. Sommaire de la séance du 7 janvier 1839 », *L'Echo du monde savant*, 9/01/1839, 6^e année, n° 402.
- [Anon.], « Le Daguerrotype. Découverte curieuse et importante », *Le National*, 9/01/1839.
- Roulin, François, « Fixation des images dans la chambre noire par la seule action de la lumière », *Le Temps*, 9/01/1839.
- [Anon.], « Intérieur, Paris, le 8 janvier », *Moniteur Universel*, 9/01/1839.
- [Anon.], « Optique. Chambre noire de M. Daguerre », *Gazette de France*, 10/01/1839.
- [Anon.], « Sciences physiques », *Le Constitutionnel*, 10/01/1839.
- D.s., « Beaux-Arts. Admirable découverte de M. Daguerre », *Le Moniteur Industriel*, 10/01/1839, 7^e année, n° 264.
- X., « Académie des Sciences. Séance du 7 janvier », *Le Courrier Français*, 11/01/1839.
- [Anon.], « Invention de M. Daguerre », *Le National*, 11/01/1839.
- De Launay, Victor Charles [Delphine de Girardin], « Feuilleton de La Presse. Courrier de Paris », *La Presse*, 12/01/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *La Quotidienne*, 12/01/1839.
- [Anon.], « Découverte faite par M. Daguerre », *Journal des Artistes*, 13/01/1839, XIII^e année, 1^{er} volume, n° 2.
- [Anon.], « Échos », *Le Charivari*, 13/01/1839.
- [Anon.], « Feuilleton. Découverte de M. Daguerre », *Le Commerce*, 13/01/1839.
- [Anon.], « Découverte de M. Daguerre », *Moniteur Universel*, 14/01/1839.
- [Anon.], « Physique. Fixation des images de la chambre obscure », *L'Écho du monde savant*, 16/01/1839, 6^e année, n° 404.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Corsaire*, 17/01/1839.
- Ph.B., « Optique. Révolution dans les arts du dessin », *Le Siècle*, 17/01/1839.
- Ph.B., « Beaux-Arts. Procédé Daguerre », *Le Charivari*, 18/01/1839.
- G.D.F., *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 20/01/1839, 6^e année, t. I, n° 2, p. 17.
- Pelletan, Jules, « Science-Industrie. Découverte de M. Daguerre », *La Presse*, 24/01/1839.
- T.D.L., « Revue Scientifique. Curieux détails sur la découverte de M. Daguerre », *La Quotidienne*, 26/01/1839.
- Janin, Jules, « Beaux-Arts. Le Daguerrotype », *L'Artiste*, 27/01/1839, 2^e série, tome II, 11^e livraison.
- [Anon.], « Beaux-Arts. Découverte de M. Daguerre », *L'Indépendant*, 27/01/1839.
- Janin, Jules, « Le Daguerrotype », *Journal des Débats*, 28/01/1839.
- Janin, Jules, [Sans titre], *L'Écho français*, 29/01/1839.
- B., Isid., « Variétés. Invention de M. Daguerre ou Daguerrotype », *Le Constitutionnel*, 29/01/1839.
- [Anon.], « Invention de M. Daguerre. Fixation des dessins produits par le moyende la chambre obscure », *Le Lithographe*, 31/01/1839, 2^e année, 4^e livraison.

- [Anon.], « Le Photomètre », *Le Magasin Pittoresque*, 31/01/1839, 7^e année, n° 3.
- Chevalier, A., « Optique. Découverte de M. Daguerre », *Journal des Connaissances nécessaires et indispensables*, 1/02/1839, février 1839.
- [Anon.], « Le Daguerotype », *Journal des Artistes*, 3/02/1839, XIII^e année, 1^{er} volume, n° 5.
- [Anon.], « Procédé de M. Daguerre », *CRAS*, 4/02/1839, tome 8, n° 5, p. 170-174.
- Janin, Jules, « Sciences - Beaux-Arts », *Moniteur Universel*, 4/02/1839.
- Donné, Alfred, « Académie des Sciences. Séance du 4 février », *Journal des Débats*, 5/02/1839.
- [Anon.], « Fixation des images de la chambre noire par la seule action de la lumière », *Le Voleur*, 5/02/1839, 2^e série, 12^e année, n° 7.
- [Anon.], « Académie des sciences. Sommaire de la séance du 4/2/39 », *L'Écho du monde savant*, 6/02/1839, 6^e année, n° 410.
- X., « Académie des Sciences », *Le Courrier Français*, 6/02/1839.
- [Anon.], « Optique appliquée. Procédé Daguerre.- Réclamation de propriété », *Le National*, 6/02/1839.
- [Anon.], « Académie des Sciences - Séance du 4/02 », *Le Temps*, 6/02/1839.
- [Anon.], « Académie des Sciences », *Moniteur Universel*, 6/02/1839.
- [Anon.], « Optique. Découverte de M. Daguerre », *Gazette de France*, 7/02/1839.
- [Anon.], Dessin photogénique de M. Talbot, *Le Moniteur Industriel*, 10/02/1839.
- [Anon.], « Fixation des images de la chambre obscure », *CRAS*, 11/02/1839, tome 8, n° 6, p. 207-208.
- Donné, Alfred, « Académie des Sciences. Séance du 11 février », *Journal des Débats*, 12/02/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Constitutionnel*, 12/02/1839.
- [Anon.], « Physique. Dessin photogénique », *L'Écho du monde savant*, 13/02/1839, 6^e année, n° 412.
- Pelletan, Jules, « Sciences - Industrie. Réclamation de M. Fox-Talbot, physicien Anglais, au sujet du procédé de Daguerre », *La Presse*, 13/02/1839.
- X., « Académie des Sciences. Séance du 11 février », *Le Courrier Français*, 13/02/1839.
- D. et Jph. G., « Optique appliquée », *Le National*, 13/02/1839.
- [Anon.], « Optique. — Dessins photogéniques. M. Daguerre et M. Talbot », *Le Temps*, 13/02/1839.
- J.G., « Optique. Dessins photogéniques. M. Daguerre et M. Talbot », *Gazette de France*, 15/02/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Corsaire*, 15/02/1839.
- Blanc, Charles, « Beaux-Arts. Gravure », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, 15/02/1839, 1^{er} tome, 3^e livraison.
- [Anon.], « Physique. Dessin photogénique », *L'Écho du monde savant*, 16/02/1839.
- [Anon.], « Phosphorescence du sulfatede baryte », *CRAS*, 18/02/1839, tome 8, n° 7, p. 243-246.
- A., « Beaux-Arts. Le Daguerrotype par M. Daguerre, auteur du Diorama », *Gazette de France*, 19/02/1839.
- Donné, Alfred, « Académie des Sciences. Séance du 18 février », *Journal des Débats*, 20/02/1839.
- [Anon.], « Physique. Dessin photogénique », *L'Écho du monde savant*, 20/02/1839.
- D. et Jph. G., « Physique appliquée. Sur le dessin photogénique de M. Fox Talbot », *Le National*, 20/02/1839.
- [Anon.], « Communication de deux lettres de M. Talbot à M. Biot », *CRAS*, 25/02/1839, tome 8, n° 8, p. 301-305.
- Pelletan, Jules, « Sciences - Industrie. Procédé de M. Talbot pour la fixation des images dévoilé par lui-même », *La Presse*, 27/02/1839.
- [Anon.], « Invention de M. Daguerre », *Le Lithographe*, 28/02/1839, 2^e année, 5^e livraison.
- [Anon.], « Journal », *Musée des Familles*, 28/02/1839, 6^e volume, février 1839.
- Fox-Talbot, Henry, « Beaux-Arts - Chimie. Dessin obtenu par la lumière, ou procédé d'après lequel les objets se dessinent d'eux-mêmes, sans le secours du crayon ; par M. Talbot », *Revue Britannique*, 28/02/1839, 10^e tome, 4^e série, février 1839.
- [Anon.], « Communication d'une lettre de M. Talbot à M. Biot », *CRAS*, 4/03/1839, tome 8, n° 9, p. 341-342.
- [Anon.], « Académie des Sciences - séance du 4 mars », *Le Courrier Français*, 6/03/1839.
- [Anon.], « Incendie du Diorama », *Le National*, 9/03/1839.
- [Anon.], « Nouveaux détails sur l'incendie du Diorama », *Le National*, 10/03/1839.
- [Anon.], « Note de M. Bauer », *CRAS*, 11/03/1839, tome 8, n° 10, p. 361-362.
- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, « Au rédacteur », *Journal des Débats*, 14/03/1839.
- Donné, Alfred, « Académie des Sciences », *Journal des Débats*, 15/03/1839.
- Ph.B., « Photographie. Sur la récente découverte des la fixation des couleurs du spectre (Observations de M. Arago) », *Le Siècle*, 16/03/1839.

- [Anon.], « Communication d'une lettre de M. Talbot à M. Biot », *CRAS*, 18/03/1839, tome 8, n° 11, p. 409-411.
- D. et Jph. G., « Académie des Sciences - Séance du 18 mars. Optique », *Le National*, 20/03/1839.
- [Anon.], « Nouvelle des Arts », *Journal des Artistes*, 24/03/1839, XIII^e année, 1^{er} volume, n° 12.
- [Anon.], « Procédé photogénique de M. Lassaigue », *CRAS*, 8/04/1839, tome 8, n° 14, p. 547.
- [Anon.], « Physique. Papier propre à fixer le dessin de la chambre noire », *Revue Britannique*, 30/04/1839.
- [Anon.], « Lettre de M. Bonafous relativement à un livre italien dans lequel se trouve un procédé analogue à celui de Daguerre », *CRAS*, 6/05/1839, tome 8, n° 18, p. 714.
- [Anon.], « Faits divers », *L'Artiste*, 26/05/1839, 2^e série, t. III, 4^e livraison.
- [Anon.], « Procédé photogénique de M. Daguerre », *CRAS*, 27/05/1839, tome 8, n° 21, p. 838.
- D. et Jph. G., « Académie des Sciences - Séance du 27 mai. Photogénie », *Le National*, 29/05/1839.
- Lassaigue, « Calques héliosphogéniques ou dessins produits par l'action de la lumière », *Journal des Connaissances nécessaires et indispensables*, 1/06/1839, juin 1839.
- [Anon.], « Chambre des députés - séance du 15 juin », *Moniteur Universel*, 16/06/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 16/06/1839.
- Croy, Raoul de, « Le Daguerrotype. A propos du projet de loi de la chambre des députés », *Journal des Artistes*, 30/06/1839, XIII^e année, 1^{er} volume, n° 26.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Débats*, 4/07/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 4/07/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 8/07/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 9/07/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Débats*, 10/07/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *L'Echo du monde savant*, 10/07/1839, 6^e année, n° 454.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 10/07/1839.
- [Anon.], « Nouvelles de Arts », *Journal des Artistes*, 14/07/1839, XIII^e année, 2^e volume, n° 2.
- [Anon.], « Faits divers », *L'Artiste*, 14/07/1839.
- [Anon.], « Mélanges, faits curieux », *Le Voleur*, 15/07/1839.
- [Anon.], « Chambre des Pairs », *Journal des Débats*, 18/07/1839.
- [Anon.], « Chambre des Pairs », *Moniteur Universel*, 18/07/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 19/07/1839.
- [Anon.], *Moniteur Universel*, 22/07/1839.
- [Anon.], « Recherches sur les effets de la radiation chimique », *CRAS*, 30/07/1839, tome 9, n° 5, p. 145-149.
- T., « Exposition au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique », *Le Constitutionnel*, 3/08/1839.
- [Anon.], « Chambre des Pairs », *Le Temps*, 3/08/1839.
- [Anon.], « Chambre des Pairs », *Moniteur Universel*, 3/08/1839.
- [Anon.], « Remarques de M. Biot sur la note lue par M. Becquerel », *CRAS*, 5/08/1839, tome 9, n° 6, p. 169-173.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 10/08/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Débats*, 11/08/1839.
- [Anon.], « Mémoires et communications », *CRAS*, 12/08/1839, tome 9, n° 7, p. 227.
- [Anon.], « Sciences et arts », *La Presse*, 13/08/1839.
- [Anon.], « Académie des Sciences. Séance du 12 août », *Le National*, 14/08/1839.
- [Anon.], « Divulgarion prochaine des procédés photogéniques de M. Daguerre », *Le Temps*, 14/08/1839.
- [Anon.], « Le Daguerrotype », *CRAS*, 19/08/1839, tome 9, n° 8, p. 251-267.
- [Anon.], « Le Daguerrotype », *Gazette de France*, 20/08/1839.
- Donné, Alfred, « Académie des Sciences - Séance du 19 août. L'exposition du Daguerrotype », *Journal des Débats*, 20/08/1839.
- [Anon.], « Feuilleton », *L'Écho français*, 20/08/1839.
- [Anon.], « Sciences et arts. Procédé de M. Daguerre », *La Presse*, 20/08/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Commerce*, 20/08/1839.
- [Anon.], « Procédé de M. Daguerre », *Le Constitutionnel*, 20/08/1839.
- [Anon.], « Publication de la découverte de M. Daguerre », *Le Courrier Français*, 20/08/1839.
- D. et Jph. G., « Académie des Sciences. Séance du 19 août. Le Daguerrotype », *Le National*, 20/08/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Temps*, 20/08/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Temps*, 20/08/1839.
- J.G., « Académie des Sciences - séance du 19 août », *Gazette de France*, 21/08/1839.

- [Anon.], « Nouvelles », *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 21/08/1839, VI^e année, 2^e volume, n^o 5.
- [Anon.], [Sans titre], *L'Écho du monde savant*, 21/08/1839, 6^e année, n^o 466.
- [Anon.], « Académie des Sciences. Description du daguerréotype », *La Quotidienne*, 21/08/1839.
- B., Isid., « Revue Scientifique », *Le Constitutionnel*, 21/08/1839.
- X., « Académie des Sciences. Séance du 19 août », *Le Courrier Français*, 21/08/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le National*, 21/08/1839.
- B. Ph., « Photographie. Publication des procédés de MM. Niépce et Daguerre », *Le Siècle*, 21/08/1839.
- [Anon.], [Publicité Giroux], *Le Temps*, 21/08/1839.
- Roulin, François, « Découverte de MM. Niepce et Daguerre », *Le Temps*, 21/08/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Corsaire*, 22/08/1839.
- [Anon.], « Découverte de M. Daguerre », *Le Moniteur Industriel*, 22/08/1839.
- [Anon.], « Dessins photogéniques. Procédé de M. Talbot pour fixer les images », *Le National*, 22/08/1839.
- [Anon.], [Publicité Giroux], *Journal des Débats*, 24/08/1839.
- Pelletan, Jules, « Variétés. Le Daguerréotype », *La Presse*, 24/08/1839.
- Briffault, E., « Courrier de la ville du 23 août », *Le Temps*, 24/08/1839.
- [Anon.], « Exposition pour les Victimes de la Martinique », *Moniteur Universel*, 24/08/1839.
- [Anon.], « Procédé du Daguerréotype », *Journal des Artistes*, 25/08/1839, XIII^e année, 2^e volume, n^o 8.
- Janin, Jules, « Beaux-Arts. La Description du Dagérotpe », *L'Artiste*, 25/08/1839, 2^e série, tome 3.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Corsaire*, 25/08/1839.
- Figaro, « D'un arrêté qui arrêtera les reproducteurs », *Le Figaro*, 25/08/1839.
- Donné, Alfred, « Exposition du Daguerréotype », *Le Voleur*, 25/08/1839, 2^e série, 12^e année, n^o 11, p. 166.
- [Anon.], « Difficultés du daguerréotype », *Le Commerce*, 27/08/1839.
- Donné, Alfred, « Le Daguerréotype », *Journal des Débats*, 28/08/1839.
- X., « Académie des Sciences. Séance du 26 août », *Le Courrier Français*, 28/08/1839.
- [Anon.], « Sciences et Arts », *La Presse*, 29/08/1839.
- J.G., « Photographie – Daguerréotype », *Gazette de France*, 30/08/1839.
- [Anon.], « Une machine trouve toujours de plus grandes machines qui l'admirent », *Le Charivari*, 30/08/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 31/08/1839, VI^e année, 2^e volume, n^o 6.
- [Anon.], « Photographie », *L'Écho du monde savant*, 31/08/1839.
- A. D., « Daguerréotype », *Le Lithographe*, 31/08/1839, 10^e livraison, pp. 289-320.
- [Anon.], « Le Daguerréotype », *Le Voleur*, 31/08/1839, 2^e série, 12^e année, n^o 12.
- [Anon.], « Le Daguerréotype », *Moniteur Universel*, 31/08/1839.
- [Anon.], « Divulgarion du procédé de M. Daguerre pour fixer les objets de la chambre noire », *Musée des Familles*, 31/08/1839, 6^e année, août 1839.
- [Anon.], « Physique appliquée. Sur le procédé Daguerre », *Journal des Connaissances nécessaires et indispensables*, 1/09/1839, septembre 1839.
- [Anon.], « Le Daguérotpe. Nouvelles expériences », *L'Artiste*, 1/09/1839, 2^e série, tome IV, 1^{er} livraison.
- B.Y., « Le Daguerréotype », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, 1/09/1839, 2^e tome, 1^{er} série, 4^e livraison.
- Donné, Alfred, « Académie des Sciences », *Journal des Débats*, 4/09/1839.
- Pelletan, Jules, « Sciences et arts », *La Presse*, 5/09/1839.
- B., Isid., « Revue Scientifique », *Le Constitutionnel*, 6/09/1839.
- Briffault, E., « Courrier de la ville du 6 septembre », *Le Temps*, 7/09/1839.
- [Anon.], « Nouvelles des Arts », *Journal des Artistes*, 8/09/1839, XIII^e année, 2^e volume, n^o 10.
- [Anon.], « Première expérience publique de Daguerre », *La Presse*, 8/09/1839.
- [Anon.], « Expérience publique du daguerréotype », *Le Constitutionnel*, 8/09/1839.
- X., « Expérience du daguerréotype à l'hôtel du Quai d'Orsay », *Le Courrier Français*, 8/09/1839.
- [Anon.], « Le Daguerréotype », *Le Figaro*, 8/09/1839.
- [Anon.], « Première démonstration publique du procédé Daguerre », *Le National*, 8/09/1839.
- [Anon.], « Daguerréotype », *Le Siècle*, 8/09/1839.
- [Anon.], « Expérience du daguerréotype », *Le Temps*, 8/09/1839.
- [Anon.], « Exposition du daguerréotype à la Société d'Encouragement », *Moniteur Universel*, 8/09/1839.
- [Anon.], « Daguerréotype », *Gazette de France*, 9/09/1839.

- [Anon.], « Expérience publique du daguerréotype au palais du Quai d'Orsay », *Moniteur Universel*, 9/09/1839.
- [Anon.], « De deux nouveaux partis politiques, les daguerrotypophiles et les daguerrotypophobes », *Le Charivari*, 10/09/1839.
- [Anon.], « Expérience du Daguerréotype et perfectionnement », *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 11/09/1839, vi^e année, 2^e volume, n^o 7.
- Donné, Alfred, « Académie des sciences. Séance du 9 septembre », *Journal des Débats*, 11/09/1839.
- [Anon.], « Daguerréotype. Expérience publique », *Moniteur Universel*, 11/09/1839.
- [Anon.], « Le daguerréotype va courir le monde », *Le National*, 13/09/1839.
- [Anon.], « Nouvelle démonstration du procédé Daguerre », *Le National*, 13/09/1839.
- [Anon.], « Le Daguerréotype va courir la monde avant peu », *Moniteur Universel*, 13/09/1839.
- Briffault, E., « Courrier de la ville. 13 septembre. La Daguerréotypomanie », *Le Temps*, 14/09/1839.
- [Anon.], « Première exposition du daguerréotype à Londres », *Le Constitutionnel*, 16/09/1839.
- [Anon.], « Troisième séance démonstrative », *Le National*, 16/09/1839.
- [Anon.], « Exhibition du daguerréotype », *Le Siècle*, 16/09/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Débats*, 17/09/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Constitutionnel*, 17/09/1839.
- [Anon.], « Académie des Sciences – Séance du 16 septembre », *Le Temps*, 18/09/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Moniteur Universel*, 18/09/1839.
- [Anon.], « Rapport de l'Académie des Sciences relativement à l'invention de la Serinette pour faire suite au daguerréotype », *Le Charivari*, 19/09/1839.
- [Anon.], « Expérience de Daguerre au quai d'Orsay », *Le Temps*, 19/09/1839.
- ***, « Tout n'est pas rose dans la peinture en noir », *Le Charivari*, 22/09/1839.
- [Anon.], « Les professeurs en daguerréotype », *Le Figaro*, 22/09/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Constitutionnel*, 24/09/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Siècle*, 24/09/1839.
- [Anon.], « Académie des Sciences – Séance du 23 septembre », *Le Temps*, 25/09/1839.
- [Anon.], « Le prix d'un daguerréotype », *Le Figaro*, 26/09/1839.
- ** , « Peinture de courtoisail. Pour faire concurrence à M. Bascassat », *Le Charivari*, 27/09/1839.
- [Anon.], « Photographie. Théorie des effets produits par le daguerréotype », *L'Echo du monde savant*, 28/09/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Temps*, 28/09/1839.
- [Anon.], « Le Daguerréotype. Nouveaux perfectionnements », *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 29/09/1839, vol. 2, n^o 9.
- [Anon.], « Daguerréotypie », *Le Lithographe*, 30/09/1839.
- Léon V..., « Le montreur de daguerréotype », *Le Voleur*, 30/09/1839, 2^e série, 12^e année, n^o 18.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Débats*, 14/10/1839.
- ***, « Les épreuves au noir pour faire pendant aux épreuves du sentiment », *Le Charivari*, 27/10/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 1/11/1839, vol. 2, n^o 12, p. 178.
- [Anon.], « Physique appliquée aux arts. Nouveaux détails sur le daguerréotype », *Journal des Connaissances nécessaires et indispensables*, 1/11/1839, novembre 1839.
- [Anon.], « Sciences et Arts », *La Presse*, 5/11/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Journal des Débats*, 10/11/1839.
- [Anon.], « Daguerréotypie », *Le Moniteur Industriel*, 14/11/1839.
- [Anon.], [Sans titre], *Le Courrier Français*, 15/11/1839.
- X., « Académie des Sciences. Séance du 23 novembre », *Le Courrier Français*, 27/11/1839.
- [Anon.], « La Photographie ou le daguerréotype », *Le Magasin Pittoresque*, 30/11/1839, 7^e année, n^o 47, p. 374.
- [Anon.], « Héliographie », *Le Voleur*, 30/11/1839, 2^e série, 12^e année, n^o 30.

2. Comptes-rendus de Salons consultés

Salon de 1839

- Amans de Ch..... et A... [Amans de Chavagneux], *Examen du Salon de 1839, de l'état actuel de l'art en France et des moyens d'améliorer le sort des artistes*, Paris, 1839.
- [Anon.] [Thoré, Théophile], « La Peinture en 1838 », *L'Artiste*, 2^e série, t. II (1838), n^o 5, pp. 61-64.
- [Anon.], « Beaux-Arts – Salon de 1839 », *Le Commerce*, 1839, n^o 62, 3 mars.

- [Anon.], « Salon de 1839 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1839, n° 7, 3 mars ; n° 8, 10 mars ; n° 9, 17 mars ; n° 10, 24 mars ; n° 11, 31 mars ; n° 12, 7 avril ; n° 13, 14 avril ; n° 14, 21 avril ; n° 15, 28 avril ; n° 16, 15 mai ; n° 18, 19 mai.
- [Anon.], « Salon de 1839 », *Le Moniteur Universel*, 1839, 28 mars, 14 avril.
- Barbier, Alex., *Salon de 1839*, Paris, 1839.
- Blanc, Charles, « Salon de 1839 », *Revue du progrès*, t. I (1839), n° 5, 15 mars ; n° 6, 1^{er} avril ; n° 8, 1^{er} mai.
- C. J. T. [Toussaint, Claude-Jacques ?], « Salon, Architecture », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1839, n° 17, 12 mai.
- D...ps, Alex. [Decamps, Alexandre], « Beaux-Arts. Salon de 1839 », *Le National*, 7 mars ; 16 mars ; 22 mars ; 29 mars ; 9 avril ; 25 avril ; 13 mai.
- Dauvergne, Anatole, [sans titre], *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1839, n° 17, 12 mai.
- Delécluze, « Salon de 1839 », *Journal des Débats*, 1839, 2 mars ; 7 mars ; 14 mars ; 16 mars ; 21 mars ; 24 mars ; 17 avril.
- F. P. [Pillet, Fabien], « Salon de 1839 », *Le Moniteur Universel*, 1839, 4 mars ; 11 mars ; 17 mars ; 24 mars ; 30 mars ; 5 avril ; 14 avril ; 20 avril ; 27 avril.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1839 », *La Presse*, 1839, 21 mars ; 22 mars ; 23 mars ; 27 mars ; 30 mars ; 31 mars ; 4 avril ; 13 avril ; 27 avril ; 18 mai.
- H. [Huard, Étienne], « Exposition de 1839 », *Journal des artistes*, t. XIII, 1839, n° 8, 24 février ; n° 9, 3 mars ; n° 10, 10 mars ; n° 11, 17 mars ; n° 12, 24 mars ; n° 13, 31 mars ; n° 14, 7 avril ; n° 15, 14 avril ; n° 16, 21 avril ; n° 17, 28 avril ; n° 18, 5 mai.
- Jacquemart, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts sur le Salon de 1839, par une commission spéciale », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. VIII, 1838-1839, pp. 55-71.
- Janin, Jules, « Salon de 1839 », *L'Artiste*, 2^e série, t. II, 1839, n° 16 ; n° 17 ; n° 18 ; n° 19, n° 20, n° 21 ; n° 22 ; n° 23 ; n° 24.
- Peintre Anglais, Un [Mérimee, Prosper], « Salon de 1839 », *Revue des deux mondes*, 4^e série, t. XVIII, 1839, 1^{er} avril ; 15 avril.
- Pitre-Chevalier [Chevalier, Pierre-Michel-François], « Deux portraits du Salon », *Le Commerce*, 1839, 2 mai.
- T. [Thoré, Théophile], « Salon de 1839 », *Le Constitutionnel*, 1839, 4 mars ; 11 mars ; 16 mars ; 19 mars ; 26 mars ; 28 mars ; 6 avril ; 16 avril ; 21 avril ; 28 avril ; 1^{er} mai ; 8 mai.

Salon de 1840

- ***, « Un peu de tout », *L'Artiste*, 2^e série, t. V, 1840, n° 9.
- A., « Exposition des ouvrages des artistes vivants », *La Gazette de France*, 1840, 14 mars ; 21 mars ; 1^{er} avril ; 19 avril ; 27 avril ; 13 mai.
- [Anon.], « Exposition de sculpture et de peinture de 1840 », *La Gazette de France*, 1840, 29 février.
- [Anon.], « Salon de 1840 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1840, 1^{er} mars ; 8 mars ; 15 mars ; 22 mars ; 29 mars ; 5 avril ; 12 avril ; 19 avril ; 26 avril ; 3 mai ; 10 mai.
- [Anon.], *L'Observateur au Musée. Exposition de 1840*, s.l., s.d.
- Delécluze, « Salon de 1840 », *Journal des Débats*, 1840, 5 mars ; 7 mars ; 12 mars ; 19 mars ; 10 avril ; 30 avril.
- Deville, Gustave, « Salon de 1840 », *Bulletin des salons*, n° 15, 5 avril ; n° 16, 19 avril ; n° 17, 3 mai ; n° 18, 17 mai.
- Duvautenet [Vautenet, Aulnette du], « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts sur le Salon de 1840, par une commission spéciale », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. IX, 1840, pp. 27-44.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1840 », *La Presse*, 1840, 11 mars ; 13 mars ; 20 mars ; 22 mars ; 24 mars ; 25 mars ; 27 mars ; 3 avril.
- Huard, « Salon de 1840 », *Journal des artistes*, t. XIV, 1840, n° 5, 2 février ; n° 10, 8 mars ; n° 11, 15 mars ; n° 12, 22 mars ; n° 13, 29 mars ; n° 14, 5 avril ; n° 15, 15 avril ; n° 16, 19 avril ; n° 17, 26 avril ; n° 18, 3 mai ; n° 19, 10 mai.
- Janin, Jules, « Salon de 1840 », *L'Artiste*, 2^e série, t. V, 1840, n° 8 ; n° 10 ; n° 11 ; n° 12 ; n° 13 ; n° 14 ; n° 15 ; n° 16 ; n° 17.
- Karr, Alphonse, « Musée du Louvre », *Les Guêpes*, t. I, 1858 (Réimp.), avril 1840 ; mai 1840 ; juillet 1840.
- Laborde, Gustave, « Beaux-arts. Salon de 1840 », *Le Furet des salons ; Bulletin des salons*, 1840, n° 9, 5 janvier ; n° 11, 9 février ; n° 12, 23 février ; n° 13, 8 mars ; n° 14, 22 mars.
- La Fizelière, A. de, « Salon de 1840 », *La Chronique des beaux-arts*, 1840, pp. 9-11 ; pp. 17-19 ; pp. 25-27 ; pp. 33-35.
- Planche, Gustave, « Salon de 1840 », *Revue des deux mondes*, 4^e série, t. XXII, 1840, 1^{er} avril, pp. 100-121.

- R..., « Exposition de 1840 », *Le Constitutionnel*, 1840, 6 mars ; 10 mars ; 14 mars ; 22 mars ; 31 mars ; 7 avril, 18 avril, 24 avril.
- Royer, Alphonse, « Salon de 1840 », *Le Siècle*, 1840, 6 mars ; 11 mars ; 20 mars ; 28 mars ; 4 avril ; 13 avril ; 17 avril ; 23 avril.
- Tardieu, A., « Salon de 1840 », *Le Courrier français*, 1840, 4 mars ; 6 mars ; 14 mars ; 13 mars ; 17 mars ; 20 mars ; 24 mars ; 28 mars ; 7 avril.

Salon de 1841

- [Anon.], « Album de l'Artiste », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, 1842, n° 3 ; n° 5 ; n° 6 ; n° 10.
- [Anon.], « Salon de 1841 », *Le Charivari*, 1841, 14 mars ; 16 mars ; 19 mars ; 23 mars ; 29 mars ; 2 avril ; 7 avril ; 6 mai ; 25 mai ; 30-31 mai.
- [Anon.] [caricaturiste non identifié], « Salon de 1841 », *Le Charivari*, 1841, 1^{er} avril ; 7 avril.
- [Anon.], « Salon de 1841 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1841, n° 9, 21 mars ; n° 10, 28 mars ; n° 11, 4 avril ; n° 12, 11 avril ; n° 13, 18 avril ; n° 14, 25 avril ; n° 15, 2 mai ; n° 16, 9 mai, n° 17, 16 mai ; n° 18, 23 mai ; n° 19, 30 mai ; n° 20, 10 juin.
- Un Bourgeois, « Salon de 1841 », *Le Siècle*, 1841, 11 avril ; 27 avril ; 9 mai ; 26 mai.
- Delécluze, Étienne-Jean, « Salon de 1841 », *Journal des Débats*, 1841, 15 mars ; 21 mars ; 4 avril ; 24 avril ; 18 mai ; 29 mai.
- G. D., « Salon de 1841 », *L'Univers*, 1841, 13 mars ; 7 avril ; 15 avril ; 20 avril ; 5 juin ; 10 juin.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 3^e série, t. XXVIII, 1841, pp. 153-171 ; pp. 255-270.
- Haussard, Pr., « Salon de 1841 », *Le Temps*, 1841, 12 mars ; 24 mars ; 31 mars ; 9 avril ; 22 avril ; 12 mai ; 21 mai ; 2 juin.
- Huard, « Salon de 1841 », *Journal des Artistes*, t. XXIX, 1841, n° 8, 21 février ; n° 12, 21 mars ; n° 13, 28 mars ; n° 14, 4 avril ; n° 15, 11 avril ; n° 16, 18 avril ; n° 17, 25 avril ; n° 18, 2 mai ; n° 19, 9 mai ; n° 20, 16 mai ; n° 21, 22 mai ; n° 22, 30 mai.
- Jacquemart, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts, sur le Salon de 1841, par une commission spéciale », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. X, 1841, pp. 23-35.
- Ladet, U., « Salon de 1841 », *L'Artiste*, 2^e série, t. VII, 1841, n° 5 ; n° 8 ; n° 12 ; n° 13 ; n° 14 ; n° 15 ; n° 16 ; n° 17 ; n° 18 ; n° 19 ; n° 20 ; n° 21 ; n° 22 ; n° 23.
- Laviron, Gabriel, *Salon de 1841*, Paris, s. d.
- Le Normand, Jacques [Luthereau, Jean-Guillaume-Antoine], « Salon de 1841 », *La Province et Paris*, t. I, 1841, n° 3, 15 avril ; n° 4, 15 mai.
- Montigny, G., « Album du Salon de 1841 », *L'Artiste*, 2^e série, t. VII, 1841, n° 12 ; n° 13 ; n° 14 ; n° 15 ; n° 16 ; n° 17 ; n° 18 ; n° 19 ; n° 20 ; n° 21 ; n° 22 ; n° 23 ; n° 24 ; n° 25 ; n° 26 ; 2^e série, t. VIII, n° 1 ; n° 2 ; n° 3 ; n° 4 ; n° 5 ; n° 6 ; n° 7 ; n° 8 ; n° 9 ; n° 10 ; n° 11 ; n° 12 ; n° 13 ; n° 14 ; n° 16 ; n° 17 ; n° 18 ; n° 21 ; n° 22 ; n° 23 ; n° 25.
- Peisse, Louis, « Salon de 1841 », *Revue des deux mondes*, 4^e série, t. XXVI, 1841, pp. 5-49.
- Pelletan, Eugène, « Salon de 1841 », *La Presse*, 1841, 16 mars ; 4 avril ; 14 avril ; 5 mai ; 27 mai ; 3 juin.
- R. [Rolle, Hippolyte], « Beaux-Arts. – Salon de 1841 », *Le Constitutionnel*, 1841, 16 mars ; 23 mars ; 1^{er} avril ; 8 avril ; 12 avril ; 23 avril ; 6 mai.
- Robert, Henri [Feuguerey, Henri-Robert], « Salon de 1841 », *Le National*, 1841, 16 mars ; 23 mars ; 30 mars ; 6 avril ; 15 avril ; 20 avril ; 30 avril.
- Tenint, Wilhelm, *Album du Salon de 1841. Collection des principaux ouvrages exposés au Louvre*, Paris, Challamel, 1841.
- Toussaint, C. J., « Exposition du Louvre. Architecture », *Journal des Artistes*, t. XXIX, 1841, n° 22, 30 mai.

Salon de 1842

- A., « Salon de 1842 », *Gazette de France*, 1842, 9 mars ; 16 mars ; 22 mars ; 23 mars ; 1^{er} avril ; 21 avril ; 3 mai.
- [Anon.], « Album du Salon de 1842 », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, 1842, n° 13 ; n° 14 ; n° 15 ; n° 16 ; n° 17 ; n° 18 ; n° 19 ; n° 20 ; n° 21 ; n° 23 ; n° 24 ; n° 25 ; 3^e série, t. II, 1842, n° 2 ; n° 3 ; n° 4 ; n° 7 ; n° 8 ; n° 12.
- [Anon.], « La Cour du Louvre le 20 février », « Le Salon avant le jury », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, 1842, n° 9 ; n° 10.
- [Anon.], « Un peu de tout », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, 1842, n° 11.
- [Anon.], « Salon de 1842 », *L'Artiste*, 3^e série, t. I, 1842, n° 12 ; n° 13 ; n° 14 ; n° 15 ; n° 16 ; n° 17 ; n° 18 ; n° 19 ; n° 20 ; n° 21 ; n° 22.
- [Anon.], « Salon de 1842 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1842, n° 7, 10 mars ; n° 8, 19 mars ; n° 9, 27 mars ; n° 10, 2 avril ; n° 11, 9 avril ; n° 12, 16 avril ; n° 13, 23 avril ; n° 14, 30 avril ; n° 15, 8 mai, n° 18, 29 mai.

- [Anon.], « Salon de 1842 », *La Presse*, 1842, 25 mai.
- [Anon.], « Le Salon de 1842 », *Revue de Paris*, 4^e série, t. IV, 1842, pp. 122-131 ; pp. 201-213 ; pp. 261-273.
- [Anon.], « Une visite au Salon », *Le Temps*, 1842, 1^{er} mai.
- Bertsch, Auguste, « Mercure de France. Le Salon », *Musée des Familles*, t. IX, 1841-1842, pp. 218-220.
- Bourgeois, Un, « Salon de 1842 », *Le Siècle*, 1842, 27 mars ; 18 avril ; 26 avril ; 28 avril ; 5 mai ; 14 mai.
- Briffault, Eugène, « Promenade au Musée », *Historiettes contemporaines*, 1842, n° 3, 31 mars ; n° 5, 31 mai.
- Delécluze, « Exposition de 1842 », *Journal des Débats*, 15 mars ; 18 mars ; 25 mars ; 28-29 mars ; 16-17 mai.
- Dupré, George [Thoré, Étienne-Joseph-Théophile], « Salon de 1842 », *Revue du Progrès*, t. VII, 1842, n° 4, pp. 224-232.
- Haussard, Pr., « Beaux-Arts. – Salon de 1842 », *Le Temps*, 1842, 13 mars ; 26 mars.
- Huard, « Salon de 1842 », *Journal des Artistes*, t. XXXI, 1842, n° 8, 20 février ; n° 9, 27 février ; n° 10, 6 mars ; n° 11, 13 mars ; n° 12, 20 mars.
- Peisse, L., « Le Salon de 1842 », *Revue des deux mondes*, 4^e série, t. XXX, 1842, 1^{er} avril, pp. 104-130 ; 15 avril, pp. 229-253.
- Robert, H. [Faugueray, Henri-Robert], « Beaux-Arts. Salon de 1842 », *Le National*, 1842, 17 mars ; 28-29 mars ; 8 avril ; 15 avril ; 24 avril ; 8 mai ; 17 mai.
- Stern, Daniel [Flavigny, Marie de, Comtesse d'Agoult], « Salon de 1842 », *La Presse*, 8 mars ; 20 mars ; 27 mars ; 6 avril ; 22 avril.
- Tardieu, A., « Salon de 1842 », *Le Courrier français*, 1842, 16 mars ; 19 mars ; 26 mars ; 2 avril ; 12 avril ; 21 avril ; 26 avril.
- Tenint, Wilhelm, « Salon de 1842 », *La France littéraire*, 3^e série, t. VIII, 1842, 21 mars, pp. 241-244 ; 3^e série, t. IX, 1842, 3 avril, pp. 26-32 ; 17 avril, pp. 68-73 ; 1^{er} mai, pp. 123-128 ; 15 mai, pp. 154-164 ; 1^{er} juin, pp. 223-227 ; 15 juin, pp. 273-278.
- Thoré, Théophile, « Salon de 1842 », *La Revue indépendante*, t. III, 1842, pp. 525-532.
- Varnier, Jules, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts, sur le Salon de 1842, par une commission spéciale », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XI, 1842, pp. XXXIX-LVII.

Salon de 1843

- A., « Salon de 1843 », *La Gazette de France*, 1843, 16 mars ; 7 avril ; 22 avril ; 15 mai.
- [Anon.], « Actualités – Souvenirs », *L'Artiste*, 3^e série, t. III, 1843, n° 7 ; n° 8 ; n° 9 ; n° 10 ; n° 11.
- [Anon.], « Salon de 1843 », *L'Artiste*, 3^e série, t. III, 1843, n° 12 ; n° 13 ; n° 14 ; n° 15 ; n° 16 ; n° 17 ; n° 18 ; n° 19 ; n° 20 ; n° 21.
- [Anon.] [La Fizelière, Albert de ?], « Salon de 1843 », *Bulletin de l'Alliance des arts*, t. I, 1843, n° 19, 25 mars ; n° 20, 10 avril ; n° 21, 25 avril ; n° 22, 10 mai.
- [Anon.], « Salon de 1843 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1843, n° 8, 26 février ; n° 9, 5 mars ; n° 11, 19 mars ; n° 12, 26 mars ; n° 13, 2 avril ; n° 14, 9 avril ; n° 15, 16 avril ; n° 16, 23 avril ; n° 17, 30 avril ; n° 18, 7 mai ; n° 19, 14 mai ; n° 20, 21 mai.
- [Anon.], *Salon de 1843. L'Antidote ou revue critique de la critique*, Paris, 1843.
- [Anon.], « Inauguration de l'exposition de peinture », *Satan*, 16 mars ; 30 mars ; 30 avril.
- [Anon.], « Bulletin des Arts », *L'Unité*, t. I, 1843, 5 février ; 12 février ; 19 février ; 26 février ; 12-19 mars ; t. II, 1843, 26 mars-1^{er} avril ; 16 avril ; 27 mai.
- Bouniol, Bathild, *Gringalet au Salon. Espèce de critique*, Paris, 1843.
- Bourgeois, Un, « Salon de 1843 », *Le Siècle*, 1843, 31 mars ; 7 avril ; 18 avril ; 9 mai ; 30 mai.
- Calemard de Lafayette, Charles, « Examen critique du Salon de 1843 par la Société libre des beaux-arts », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XII, 1843, pp. 37-55.
- Delécluze, « Salon de 1843 », *Journal des Débats*, 1843, 15 mars ; 1^{er} avril ; 4 avril ; 20 avril ; 15 mai.
- Fillioux, Antoine, « Salon de 1843 », *La Revue critique*, 1843, 9 mars ; 16 mars ; 23 mars ; 3^a mars ; 6 avril ; 13 avril ; 10 mai.
- H. [Huard, Étienne], « Du Salon de 1843 », *Journal des artistes*, t. XXXIII, 1843, n° 3, 15 janvier ; n° 8, 19 février ; n° 9, 26 février ; n° 10, 5 mars ; n° 11, 12 mars ; n° 12, 19 mars ; n° 13, 26 mars ; n° 14, 2 avril ; n° 15, 9 avril ; n° 16, 16 avril ; n° 17, 23 avril ; n° 18, 30 avril ; n° 19, 7 mai ; n° 10, 14 mai ; n° 21, 21 mai ; n° 24, 11 juin ; n° 25, 18 juin.
- H., Pr. [Haussard, Prosper], « Beaux-arts. Salon de 1843 », *Le National*, 1843, 15 mars ; 24 mars ; 29 mars ; 6 avril ; 21 avril ; 29 avril ; 14 mai ; 23 mai.
- Houssaye, Arsène, « Le Salon de 1843 », *Revue de Paris*, 4^e série, t. XV, 1843, pp. 284-295 ; t. XVI, 1843, pp. 32-46 ; pp. 107-126.

- J. A., « Un mot sur le Salon », *La Revue critique*, 1843, 1^{er} juin, p. 58.
 Peisse, Louis, « Le Salon de 1843 », *Revue des deux mondes*, t. III, 1843, 1^{er} avril, pp. 85-109 ; 15 avril, pp. 255-287.
 Pelletan, Eugène, « Salon de 1843 », *La Sylphide*, t. VII, n° 14, 4 mars ; n° 16, 18 mars ; n° 17, 25 mars ; n° 18, 1^{er} avril ; n° 19, 8 avril ; n° 23, 6 mai.
 Stern, Daniel [Flavigny, Marie de, Comtesse d'Agoult], « Salon de 1843 », *La Presse*, 1843, 15 mars ; 20 mars ; 25 mars ; 3 avril ; 12 avril.
 Tardieu, A., « Salon de 1843 », *Le Courrier français*, 1843, 19 mars ; 26 mars ; 5 avril ; 12 avril ; 29 avril.
 Tenit, Wilhelm, « Salon de 1843 », *La France littéraire*, 3^e série, t. XIII, 1843, 5 avril ; 20 avril ; 5 mai ; 20 mai ; 5 juin.
 Wey, Francis, « Salon de 1843 », *Le Globe*, 1843, 23 mars ; 1^{er} avril ; 14 avril ; 2-3 mai ; 4 mai.

Salon de 1844

- A., « Exposition pour 1844 des ouvrages des artistes vivants », *La Gazette de France*, 1844, 30 mars ; 23 avril ; 2 mai ; 19 mai.
 [Anon.], « Faits divers relatifs au Salon », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1844, n° 13, 31 mars.
 [Anon.], « Salon de 1844 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1844, n° 11, 17 mars ; n° 12, 24 mars ; n° 13, 31 mars ; n° 14, 7 avril ; n° 15, 14 avril ; n° 16, 21 avril ; n° 18, 5 mai ; n° 19, 12 mai ; n° 20, 19 mai ; n° 21, 26 mai.
 [Anon.], « Salon de 1844 », *Journal des artistes*, 2^e série, t. I, 1844, 31 mars ; 7 avril ; 12 avril ; 21 avril ; 28 avril ; 5 mai ; 12 mai ; 19 mai ; 26 mai ; 2 juin ; 9 juin ; 16 juin ; 23 juin ; 30 juin ; 7 juillet.
 [Anon.], *Promenade au Salon 1844 et aux galeries des beaux-arts*, Paris, 1844.
 Blanc, Charles, « État de la peinture en France », *La Réforme*, 1844, 18 avril ; 16 mai.
 Borel, Petrus [Borel d'Hauterive, Joseph-Pierre], « Beaux-arts. – Salon », *Satan*, 1844, n° 22, 17 mars ; n° 24, 24 mars ; n° 26, 31 mars ; n° 28, 7 avril ; n° 32, 21 avril, n° 42, 26 mai.
 Delécluze, « Salon de 1844 », *Journal des Débats*, 1844, 15 mars ; 21 mars ; 2 avril ; 2 mai.
 Desbarolles, Ad., « Lettre sur le Salon de 1844 », *Bulletin de l'ami des arts*, t. II, 1844, pp. 243-251 ; pp. 349-358 ; pp. 367-392.
 G. L. [Laviron, Gabriel], « Le Salon », *L'Artiste*, 4^e série, t. I, 1844, n° 4, 26 mai.
 Gautier, Théophile, « Salon de 1844 », *La Presse*, 1844, 26 mars ; 27 mars ; 28 mars ; 29 mars ; 30 mars ; 2 avril ; 3 avril.
 H., Pr. [Haussard, Prosper], « Beaux-Arts. Salon de 1844 », *Le National*, 1844, 15 mars ; 23 mars ; 31 mars ; 12 avril ; 23 avril ; 4 mai ; 12 mai.
 Houssaye, Arsène, « Le Salon », *L'Artiste*, 3^e série, t. V, 1844, n° 10, 10 mars ; n° 11, 17 mars ; n° 12, 24 mars ; n° 13, 31 mars ; n° 14, 7 avril ; n° 15, 14 avril ; n° 16, 21 avril ; n° 17, 28 avril ; 4^e série, t. I, 1844, n° 1, 3 mai ; n° 2, 12 mai ; n° 4, 26 mai.
 La Faloise, F. de [Bourgeois de Mercey, Frédéric], « Salon de 1844 », *Revue de Paris*, 4^e série, t. XXVII, 1844, pp. 349-361 ; t. XXVIII, 1844, pp. 43-58 ; pp. 198-213.
 La Fizelière, Albert de, « Salon de 1844 », *Bulletin de l'ami des arts*, t. II, 1844, pp. 216-222 ; pp. 239-242 ; 271-281 ; pp. 303-314 ; pp. 225-348 ; pp. 415-434.
 Peisse, L., « Le Salon », *Revue des deux mondes*, t. VI, 1844, 15 avril, pp. 338-365.
 Saint-Martin [Guerin, Eugène-Louis ?], « Salon de 1844 », *La Revue indépendante*, t. XIII, 1844, 10 avril, pp. 412-432 ; 25 avril, pp. 501-520.
 Thoré, T., « Salon de 1844 », *Le Constitutionnel*, 1844, 29 mars ; 4 avril ; 12 avril ; 21 avril ; 4 mai ; 12 mai. Cf. Burger, William [Théophile Thoré], *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface de W. Burger*, Paris, Librairie internationale, 1868.

Salon de 1845

- ***, « Lettres sur le Salon de 1845 », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 1845, n° 12, 23 mars ; n° 13, 30 mars.
 [Anon.], « Salon de 1845 », *Moniteur des arts*, t. I, 1845, n° 4, 23 février ; n° 6, 9 mars ; n° 7, 16 mars ; n° 8, 23 mars ; n° 9, 30 mars ; n° 10, 6 avril ; n° 12, 20 avril ; n° 13, 27 avril ; n° 14, 4 mai ; n° 15, 11 mai ; n° 16, 18 mai ; n° 17, 23 mai ; n° 18, 1^{er} juin ; n° 22, 29 juin.
 Blanc, Charles, « Salon de 1845 », *La Réforme*, 1845, 16 mars ; 26 mars ; 31 mars ; 9 avril ; 16 avril ; 26 avril ; 17 mai ; 4 juin.
 Calemard de Lafayette, Ch., « Salon de 1845 », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 1845, n° 16, 20 avril ; 4^e série, t. IV, 1845, n° 2, 11 mai.
 Delécluze, « Salon de 1845 », *Journal des Débats*, 1845, 15 mars ; 18 mars ; 22 mars ; 9 avril ; 22 avril ; 12-13 mai.
 Desbarolles, Adolphe, « Lettre sur le Salon de 1845 », *Bulletin de l'ami des arts*, t. III, 1845, pp. 345-402.

- Gautier, Théophile, « Salon de 1845 », *La Presse*, 1845, 11 mars ; 18 mars ; 19 mars ; 20 mars ; 15 avril ; 16 avril ; 17 avril ; 18 avril ; 19 avril.
- H., Pr. [Haussard, Prosper], « Salon de 1845 », *Le National*, 1845, 23 mars ; 1^{er} avril ; 6 avril ; 13 avril ; 24 avril ; 4 mai ; 11 mai.
- Houssaye, Arsène, « Salon de 1845 », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 1845, n° 11, 16 mars ; n° 14, 6 avril ; 4^e série, t. IV, 1845, n° 1, 4 mai ; n° 3, 18 mai.
- Jacquemart, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts, sur le Salon de 1845, et sur les travaux exécutés dans les monuments publics pendant l'année académique 1844-1845 », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XIV, 1844-1845, pp. XL-LIX.
- La Fizelière, Albert de, « Salon de 1845 », *Bulletin de l'ami des arts*, t. III, 1845, pp. 289-293 ; pp. 294-340.
- Mantz, Paul, « Salon de 1845 », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 1845, n° 11, 16 mars ; n° 12, 23 mars ; n° 13, 30 mars.
- P. L. [Lacroix, Paul ?], « Salon de 1845. De la valeur vénale des ouvrages d'art exposés au Louvre », *Bulletin de l'Alliance des arts*, t. III, 1845, n° 22, 10 mai ; n° 23, 25 mai.
- R. T., « Salon de 1845 », *L'Artiste*, 4^e série, t. IV, 1845, n° 6, 8 juin.
- Thoré, Théophile, *Le Salon de 1845, précédé d'une lettre à Béranger*, Paris, 1845. Cf. Burger, William [Théophile Thoré], *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface de W. Burger*, Paris, Librairie internationale, 1868.
- Vermot, Henry, « Salon de 1845 », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 1845, n° 16, 20 avril ; 4^e série, t. IV, 1845, n° 4, 25 mai ; n° 5, 1^{er} juin.
- X., « Salon de 1845 », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 1845, n° 15, 13 avril ; n° 17, 27 avril.

Salon de 1846

- [Anon.], « Revue de la semaine », *L'Artiste*, 4^e série, t. V, 1845-1846, n° 17, 22 février ; n° 18, 1^{er} mars ; 4^e série, t. VI, 1846, n° 1, 8 mars.
- [Anon.], « Revue de la semaine... Salon de 1846. – Critique de la critique », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 13, 31 mai.
- [Anon.] [Chaalons d'Arge, Auguste-Philibert ?], « Salon de 1846 », *Moniteur des arts*, t. III, 1846, n° 1, 1^{er} février ; n° 7, 15 mars ; n° 8, 22 mars ; n° 9, 29 mars ; n° 10, 5 avril ; n° 11, 12 avril ; n° 12, 19 avril ; n° 14, 3 mai.
- Blanc, Charles, « Salon de 1846 », *La Réforme*, 1846, 25 mars ; 4 avril ; 10 avril ; 19 avril ; 1^{er} mai ; 12 mai ; 27 mai.
- Champfleury [Husson, Jules-François-Félix], « Salon de 1846 », *Le Corsaire-Satan*, 1846, 7 avril ; 16 avril ; 19 avril ; 17 mai ; 23 mai.
- Delécluze, « Salon de 1846 », *Journal des Débats*, 1846, 16 mars ; 25 mars ; 31 mars ; 12 avril ; 2 mai.
- Dupont, Pierre, « A. Pradier. La Poésie légère. Salon de 1846 », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 7, 19 avril.
- Faniez, A. de, « Le Salon. Tableaux religieux », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, n° 9, 3 mai.
- Fournier, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts sur le Salon de 1846 », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XV, 1845-1846, pp. 17-31.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1846 », *La Presse*, 1846, 31 mars ; 1^{er} avril ; 2 avril ; 3 avril ; 4 avril ; 7 avril ; 8 avril.
- Guillot, Arthur, « Salon de 1846 », *Le Revue indépendante*, 2^e série, t. II, 1846, 25 mars ; 10 avril ; 25 avril.
- H., Pr. [Haussard, Prosper], « Salon de 1846 », *Le National*, 1846, 27 mars ; 10 avril ; 28 avril ; 12 mai ; 19 mai.
- Houssaye, Arsène, « Le Salon de 1846 », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 3, 22 mars.
- L. M., « Le Salon. La critique de la critique », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 7, 19 avril.
- La Fizelière, Albert de, « Salon de 1846 », *Le Commerce*, 1846, 19 mars ; 24 mars ; 1^{er} avril ; 8 avril ; 22 avril.
- Laverdant, D., « Souvenir du Salon de 1846 », *La Phalange*, 1^{er} série, t. III, 1846, pp. 558-588.
- Lerne, Emmanuel de [Le Boucher, Emmanuel], « Le Salon : les tableaux de genre », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 8, 26 avril.
- Lord Pilgrim [Houssaye, Arsène], « Les Salon... les portraits », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 11, 17 mai.
- Mace, J., « Le Salon. Tableaux d'histoire », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 4, 29 mars.
- Mantz, Paul, « Le Salon. Les paysages » ; « Le Salon. Les coloriste », *L'Artiste*, 4^e série, t. VI, 1846, n° 5, 5 avril ; n° 6, 12 avril.
- Planche, Gustave, « Le Salon de 1846 », *Revue des deux mondes*, t. XIV, 1846, 15 avril ; 15 mai.
- Ronchaud, L. de, « Salon de 1846 », *La Quotidienne*, 1846, 17 mars ; 30 mars ; 10 avril ; 23 avril ; 19 mai, 26 mai.

- T.-T., [Thoré, Théophile], « Salon de 1846. De la valeur vénale des ouvrages d'art exposés au Louvre », *Bulletin des arts*, t. IV, 1845-1846, 10 juin.
- Thoré, T., « Salon de 1846 », *Le Constitutionnel*, 1846, 17 mars ; 21 mars ; 22 mars ; 2 avril ; 6 avril ; 8 avril ; 21 avril ; 29 avril ; 30 avril ; 5 mai ; 12 mai. Cf. Burger, William [Théophile Thoré], *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface de W. Burger*, Paris, Librairie internationale, 1868.
- Wey, Francis, « Salon de 1846 », *Le Courrier français*, 1846, 22 mars ; 10 avril ; 11 avril ; 13 avril ; 8 mai ; 14 mai ; 19 mai.

Salon de 1847

- [Anon.], « Salon de 1847 », *L'Artiste*, 4^e série, t. IX, 1847, n° 12, 23 mai.
- Clément de Ris, L., « Salon de 1847 », *L'Artiste*, 4^e série, t. IX, 1847, n° 2, 14 mars ; n° 4, 28 mars ; n° 5, 4 avril ; n° 7, 18 avril ; n° 8, 25 avril ; n° 14, 6 juin.
- Delaunay, A. H., « Lettres sur le Salon de 1847 », *Journal des artistes*, 2^e série, t. IV, 1847, 14 mars ; 21 mars ; 28 mars ; 4 avril ; 11 avril ; 18 avril ; 25 avril ; 2 mai ; 9 mai ; 16 mai ; 23 mai ; 3^e à mai ; 6 juin.
- Delécluze, « Salon de 1847 », *Journal des Débats*, 16 mars ; 20 mars ; 3 avril ; 24 avril ; 16 mai.
- Gautier, Théophile, « Exposition de 1847 », *La Presse*, 1847, 30 mars ; 31 mars ; 1^{er} avril ; 2 avril ; 3 avril ; 5-6 avril ; 7 avril ; 8 avril ; 9 avril ; 10 avril.
- Guillot, Arthur, « Exposition annuelle des beaux-arts », *La Revue indépendante*, 2^e série, t. VIII, 1847, 25 mars, pp. 237-247 ; 10 avril, pp. 380-388 ; 25 avril, pp. 523-533.
- H., Pr. [Haussard, Prosper], « Salon de 1847 », *Le National*, 1847, 16 mars ; 28 mars ; 8 avril ; 18 avril ; 25 avril ; 9 mai ; 23 mai.
- H. de B., « Exposition du Louvre... III », *L'Artiste*, 4^e série, t. IX, 1847, n° 6, 11 avril.
- Houssaye, Arsène, « Salon de 1847. À M. Paul Chenavard à Rome », *L'Artiste*, 4^e série, t. IX, 1847, n° 3, 21 mars.
- Lerne, Emmanuel de [Leboucher, Emmanuel], « Exposition du Louvre... II », *L'Artiste*, 4^e série, t. IX, 1847, n° 6, 11 avril.
- Luchet, Auguste, « À propos du Salon de 1847 », *La Réforme*, 1847, 27 avril, 4 mai, 11 mai.
- Maillet, Auguste, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts sur le Salon de 1847 », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XVI, 1846-1847, pp. 28-43.
- Malitourne, Pierre, « La Sculpture en 1847 », *L'Artiste*, 4^e série, t. IX, 1847, n° 11, 16 mai.
- Mantz, Paul, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius, 1847.
- Planche, Gustave, « Salon de 1847 », *Revue des deux mondes*, t. XXIII, 1847, 15 avril, pp. 354-366 ; 1^{er} mai, pp. 538-553.
- Ronchaud, L. de, « Exposition du Louvre », *L'Artiste*, 4^e série, t. IX, 1847, n° 6, 11 avril.
- Sieurac, H., « Salon de 1847 », *Paris industriel*, 1847, 5 avril ; 19 avril ; 3 mai ; 10 mai ; 17 mai.
- Thenot, « Salon de 1847 », *Écho de la littérature et des beaux-arts*, t. VIII, 1847, mars, pp. 125-132 ; mai, pp. 162-164 ; juin, pp. 189-196.
- Thenot, « Salon de 1847 », *La Gazette de France*, 1847, 2 avril ; 16 avril ; 2 mai ; 18 mai.
- Thoré, T., « Revue des arts », *Le Constitutionnel*, 1847, 26 février ; 17 mars ; 23 mars ; 30 mars ; 7 avril ; 14 avril ; 15 avril ; 16 avril ; 17 avril ; 18 avril ; 4 mai ; 12 mai ; 18 mai. Cf. Burger, William [Théophile Thoré], *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface de W. Burger*, Paris, Librairie internationale, 1868.
- Vaines, Maurice de, « Salon de 1847 », *Le Revue nouvelle*, t. XIV, 1847, 1^{er} avril ; pp. 15-36 ; 15 avril, pp. 236-276.
- Wey, Francis, « Salon de 1847 », *Le Courrier français*, 1847, 4 avril ; 7 avril ; 11 avril ; 13 avril ; 18 avril ; 2 mai ; 9 mai.

Salon de 1848

- [Anon.], « Ouverture du Salon de 1848 », *Le Constitutionnel*, 16 mars.
- Banville, Théodore de, « Salon de 1848 », *La Sylphide*, 2^e série, t. VII, 1848, n° 7, 10 mars ; n° 9, 30 mars ; n° 13, 10 mai.
- Clément de Ris, L., « Salon de 1848 », *L'Artiste*, 5^e série, t. I, 1848, n° 3, 26 mars ; n° 4, 2 avril ; n° 5, 9 avril ; n° 6, 16 avril ; n° 7, 30 avril.
- Delaunay, A. H., « Salon de 1848 », *Journal des artistes*, 3^e série, t. I, 1848, 21 mars ; 31 mars ; 8 avril.
- Delécluze, « Salon de 1848 », *Journal des Débats*, 1848, 21 mars ; 5 avril ; 16 avril ; 31 mai.
- E. de L. [Leboucher, Emmanuel dit Lerne, Emmanuel de ?], [sans titre], *L'Artiste*, 5^e série, t. I, 1848, n° 7, 30 avril.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1848 », *La Presse*, 1848, 21-22 avril ; 23 avril ; 25 avril ; 26 avril ; 27 avril ; 28 avril ; 29 avril ; 2 mai ; 3 mai ; 5 mai ; 6 mai ; 7 mai ; 9 mai ; 10 mai.
- H., Pr. [Haussard, Prosper], « Beaux-Arts. – Salon de 1848 », *Le National*, 1848, 23 mars ; 2 avril ; 14 avril ; 20 mai ; 15 juin.

Hawke, P., « Quelques mots sur le Salon de peinture au Louvre. – 1848 », *Le Représentant du Peuple. Journal quotidien du travailleur*, 1848, 5 avril ; 16 avril ; 28 avril ; 1^{er} mai ; 29 mai.
 Houssaye, Arsène, « Salon de 1848 », *L'Artiste*, 5^e série, t. I, 1848, n° 1, 12 mars ; n° 2, 19 mars.
 Lagenevais, F. de [Bourgeois de Mercey, Frédéric de], « Le Salon de 1848 », *Revue des deux mondes*, t. XXII, 1848, 15 avril, pp. 282-299 ; 15 mai, pp. 590-606.
 Laurent Jan [Lausanne, Laurent-Jan de], « Salon de 1848 », *Le Siècle*, 1848, 18 mars ; 28 mars ; 11 avril ; 26 avril ; 9 mai.
 Saint-Victor, Paul de, « Exposition de 1848 », *La Semaine*, 1848, n° 21, 26 mars ; n° 22, 2 avril ; n° 25, 23 avril ; n° 27, 7 mai ; n° 30, 28 mai.
 Thoré, T. « Salon de 1848 », *Le Constitutionnel*, 17 mars. Cf. Burger, William [Théophile Thoré], *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface de W. Burger*, Paris, Librairie internationale, 1868.

Salon de 1849

[Anon.], « Salon de 1849 », *Journal des beaux-arts et des arts industriels*, n^{elle} série, 1849, n° 2, 10 juin ; n° 4, 24 juin ; n° 5, 1^{er} juillet ; n° 6, 8 juillet ; n° 7, 15 juillet ; n° 8, 22 juillet ; n° 9, 29 juillet.
 L'Artiste, « Récompenses nationales aux artistes après le Salon de 1849 », *L'Artiste*, 5^e série, t. III, 1849, n° 12, 15 septembre.
 Un Artiste qui n'a pas exposé, « Salon de 1849. Critique de la critique », *L'Artiste*, 5^e série, t. III, 1849, n° 12, 15 septembre.
 Bixiou [Husson, Jules-François-Félix, dit Champfleury], « Salon de 1849 », *La Silhouette*, 1849, n° 25, 1^{er} juillet ; n° 26, 8 juillet ; n° 27, 15 juillet ; n° 28, 22 juillet ; n° 29, 29 juillet.
 Delécluze, E.-J., « Exposition des ouvrages d'art aux Tuileries en 1849 », *Journal des Débats*, 1849, 25 juin ; 4 juillet ; 17 juillet ; 31 juillet ; 22 août.
 Desnoyers, Louis, « Salon de 1849 », *Le Siècle*, 1849, 7 juillet ; 27 juillet ; 28 juillet ; 5 août ; 7 août ; 10 août ; 17 août ; 18 août ; 21 août ; 12 septembre ; 15 septembre ; 25 septembre ; 26 septembre ; 29 septembre.
 Feu Diderot [Haussaye, Arsène], « Salon de 1849 », *L'Artiste*, 5^e série, t. III, 1849, n° 6, 15 juin ; n° 7, 1^{er} juillet ; n° 8, 15 juillet ; n° 9, 1^{er} août ; n° 10, 15 août ; n° 11, 1^{er} septembre.
 Gautier, Théophile, « Salon de 1849 », *La Presse*, 1849, 26 juillet ; 27 juillet ; 28 juillet ; 31 juillet ; 1^{er} août ; 3 août ; 4 août ; 7 août ; 8 août ; 9 août ; 10 août ; 11 août.
 H., Pr. [Haussard, Prosper], « Beaux-arts. Salon de 1849 », *Le National*, 1849, 26 juin ; 10 juillet ; 7 août ; 28 août ; 4 septembre ; 18 septembre.
 Lagenevais, F. de [Bourgeois de Mercey, Frédéric de], « Salon de 1849 », *Revue des deux mondes*, n^{elle} série, t. III, 1849, 15 août, pp. 559-593.
 Maillet, Auguste, « Opinion exprimée au nom de la Société libre des beaux-arts sur le Salon de 1849 », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XVII, 1847-1850, pp. 1-11.
 Malitourne, Pierre, « La Sculpture en 1849 », *L'Artiste*, 5^e série, t. III, n° 13, 1^{er} octobre ; n° 14, 15 octobre.
 Peisse, Louis, « Salon de 1849 », *Le Constitutionnel*, 1849, 17 juin ; 24 juin ; 1^{er} juillet ; 8 juillet ; 15 juillet ; 22 juillet ; 31 juillet ; 5 août ; 26 août ; 2 septembre.

Salon de 1850 – 1851

Bonnasieux, Eugène, « Beaux-arts. Salon de 1850-51 », *Journal des Femmes*, 1850, n° 11, 5 novembre ; n° 12, 5 décembre ; 1851, n° 1, 5 novembre ; n° 2, 5 février ; n° 3, 5 mars ; n° 4, 5 avril ; n° 5, 5 mai ; n° 6, 5 juin.
 Calonne, Alphonse de, « Exposition de 1850 – 1851 », *L'Opinion publique*, 1851, 7 janvier ; 15 janvier ; 22 janvier ; 4 février ; 11 février ; 21 février ; 23 février ; 18 mars ; 19 mars ; 21 mars ; 26 mars ; 10 avril.
 Champfleury [Husson, Jules-François-Félix], « Les Intelligences d'aujourd'hui. 1. Courbet », *Le Messager de l'assemblée*, 1851, n° 11, 26 février.
 Clément de Ris, L., « Salon de 1850 – 1851 », *L'Artiste*, 5^e série, t. V, 1850-1851, n° 15, 1^{er} janvier ; n° 16, 15 janvier ; t. VI, 1851, n° 1, 1^{er} février ; n° 2, 16 février ; n° 3, 1^{er} mars ; n° 4, 15 mars ; n° 6, 16 mars.
 Delécluze, E^{me} Jⁿ, « Exposition de 1850 », *Journal des Débats*, 1851, 7 janvier ; 21 janvier ; 29 janvier ; 4 février ; 15 février ; 25 février ; 21 mars ; 11 avril ; 19 avril. Cf. E.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants 1850*, Paris, Au comptoir des imprimeurs, Comon éditeur, 1851.
 Desnoyers, Louis, « Revue du Salon », *Le Siècle*, 1851, 9 février ; 13 mars.
 Desplaces, Auguste, « Lettres sur le Salon », *L'Union*, 1850, 7 décembre ; 1851, 3 janvier ; 8 janvier ; 15 janvier ; 21 janvier ; 25 janvier ; 29 janvier ; 4 février ; 12 février ; 21 février ; 27 février ; 15 mars.

- Du Pays, A.-J., « Salon de 1850 », *L'Illustration*, t. XVII, 1851, n° 410, 4 janvier ; n° 411, 11 janvier ; n° 414, 1^{er} février ; n° 415, 8 février ; n° 416, 15 février ; n° 417, 22 février ; n° 420, 15 mars ; n° 421, 22 mars ; n° 423, 5 avril ; n° 424, 12 avril ; n° 426, 26 avril.
- Enault, L., « Salon de 1850 », *La Chronique de Paris*, t. II, 1851, 3 février, pp. 80-84 ; 16 février, pp. 118-121 ; 3 mars, pp. 143-147 ; 16 mars, pp. 179-185.
- Galimard, Auguste, « Salon de 1850 – 1851 », *Le Daguerreotype théâtral*, 1850, n° 35, 11 décembre ; n° 36, 18 décembre ; 1851, n° 39, 9 janvier ; n° 40, 15 janvier ; n° 41, 23 janvier ; n° 42, 30 janvier ; n° 43, 5 février ; n° 44, 12 février ; n° 45, 19 février ; n° 46, 26 février.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1850 – 1851 », *La Presse*, 1851, 5 février ; 6 février ; 14 février ; 15 février ; 21 février ; 1^{er} mars ; 8 mars ; 15 mars ; 22 mars ; 28 mars ; 5 avril ; 8 avril ; 9 avril ; 10 avril ; 11 avril ; 19 avril ; 23 avril ; 24 avril ; 25 avril ; 1^{er} mai ; 2 mai ; 6 mai ; 7 mai.
- Geofroy, Louis de, « Salon de 1850 », *Revue des deux mondes*, n. pér., t. IX, 1851, 1^{er} mars, pp. 926-965.
- Henriet, Frédéric, « Promenade au Salon », *Le Théâtre*, 1850, 25 décembre ; 1851, 4 janvier ; 11 janvier ; 18 janvier ; 25 janvier ; 15 février ; 1^{er} mars ; 12 mars ; 22 mars ; 29 mars ; 5 avril.
- La Fizelière, Albert de, « Revue du Salon », *Le Siècle*, 1851, 5 avril ; 10 avril ; 12 avril ; 15 avril ; 19 avril ; 21-22 avril.
- La Fizelière, Albert de, « Salon de 1850 – 1851 », *Journal des faits*, 1851, 9 janvier ; 17 janvier ; 23 janvier ; 30 janvier ; 6 février ; 13 février ; 20 février ; 28 février ; 7 mars ; 13 mars ; 20 mars.
- Mantz, Paul, « Le Salon », *L'Événement*, 1850, 31 décembre ; 1851, 30 janvier ; 5 février ; 12 février ; 15 février ; 20 février ; 23 février ; 5 mars ; 6 mars ; 13 mars ; 26 mars ; 2 avril ; 3 avril ; 10 avril ; 12 avril ; 13 avril.
- Mery, M., « Salon de 1850 », *La Mode*, 1851, 20 janvier ; 26 janvier ; 1^{er} février ; 15 février ; 8 mars ; 22 mars ; 29 mars ; 5 avril ; 17 mai.
- Peisse, Louis, « Salon de 1850 », *Le Constitutionnel*, 1850, 31 décembre ; 1851, 15 janvier ; 21 janvier ; 29 janvier ; 5 février ; 2 mars ; 1^{er} avril ; 13 avril ; 20 avril ; 29 avril.
- Sabatier-Ungher, F., « Salon de 1851 », *Démocratie pacifique*, t. XIII, 1850-1851, n° 21, 22 décembre ; n° 23, 5 janvier ; n° 24, 12 janvier ; n° 25, 19 janvier ; n° 26, 26 janvier ; n° 27, 2 février ; n° 28, 9 février ; n° 29, 16 février ; n° 31, 2 mars ; n° 32, 9 mars ; n° 33, 16 mars ; n° 34, 23 mars.
- Thenot, « Salon de 1851 », *Gazette de France*, 1851, 20 janvier ; 30 janvier ; 25 février ; 10 avril ; 14 avril.
- Vignon, Claude [Cadiot, Noémie], « Salon de 1850 – 1851 », *Le Moniteur du soir*, 1850, 22 décembre ; 31 décembre ; 1851, 5 janvier ; 12 janvier ; 19 janvier ; 26 janvier ; 2 février ; 9 février ; 16 février ; 23 février ; 2 mars ; 9 mars ; 16 mars ; 23 mars ; 29 mars ; 30 mars.

Salon de 1852

- Bar, Alexandre de, « Salon de 1852 », *Revue des beaux-arts*, t. III, 1852, n° 8, pp. 117-121 ; n° 9, pp. 132-136 ; n° 15, pp. 237-240.
- Calonne, Alphonse de, « Salon de 1852 », *Revue contemporaine*, t. I, 1852, avril et mai, pp. 134-144, 287-303, 439-461.
- Clément de Ris, L., « Salon de 1852 », *L'Artiste*, 5^e série, t. VIII, 1852, n° 5, 1^{er} avril ; n° 6, 15 avril ; n° 7, 1^{er} mai ; n° 8, 15 mai ; n° 9, 1^{er} juin ; n° 10, 15 juin.
- Delécluze, Enne Jn, « Exposition de 1852 », *Journal des Débats*, 1852, 7 avril ; 14 avril ; 24 avril ; 6 mai ; 20 mai ; 5 juin ; 24 juin ; 8 juillet.
- Du Camp, Maxime, « Salon de 1852 », *Revue de Paris*, 1852, mai, pp. 53-84 ; juin, pp. 125-149 ; juillet, pp. 18-46.
- Du Pays, A.-J., « Beaux-arts. Salon de 1852 », *L'Illustration*, t. XIX, 1852, n° 474, 27 mars ; n° 478, 24 avril ; n° 482, 22 mai ; n° 486, 19 juin ; n° 487, 26 juin ; t. XX, 1852, n° 488, 3 juillet.
- Enault, Louis, « Le Salon de 1852 », *La Chronique de Paris*, t. IV, 1852, 31 mars, pp. 187-189 ; 16 avril, pp. 210-214 ; 1^{er} mai, pp. 230-235 ; 16 mai, pp. 259-261 ; t. V, 1852, 1^{er} juillet, pp. 16-20 ; 16 juillet, pp. 44-48 ; 1^{er} août, pp. 72-74 ; 16 août, pp. 101-103 ; 1^{er} septembre, pp. 130-131.
- Enault, Louis, *Le Salon de 1852*, Paris, D. Rigaud & J. Dagneau, 1852.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1852 », *La Presse*, 1852, 4 mai ; 5 mai ; 7 mai ; 11 mai ; 12 mai ; 13 mai ; 14 mai ; 25 mai ; 26 mai ; 27 mai ; 2 juin ; 3 juin ; 4 juin ; 6 juin ; 8 juin ; 10 juin.
- Goncourt, Edmond et Jules de, « Salon de 1852 », *Études d'art. Le Salon de 1852. La peinture à l'Exposition de 1855*, Paris, Librairie du Bibliophile, E. Flammarion, 1894.
- Grun, Al., *Salon de 1852*, Paris, 1852.
- Horsin-Deon, « Salon de 1852 », *Revue des beaux-arts*, t. III, 1852, n° 10, pp. 148-153 ; n° 11, pp. 164-168.

Houssaye, Arsène, « Autre point de vue », *L'Artiste*, 5^e série, t. VIII, 1852, n° 7, 1^{er} mai.
 Lacretelle, Henri de, « Salon de 1852 », *La Lumière*, 1852, n° 15, 3 avril ; n° 16, 10 avril ; n° 17, 17 avril ; n° 18, 24 avril ; n° 19, 1^{er} mai ; n° 20, 8 mai ; n° 21, 15 mai ; n° 22, 22 mai ; n° 23, 29 mai ; n° 24, 5 juin ; n° 25, 12 juin ; n° 26, 19 juin.
 La Fizelière, Albert de, « Salon de 1852 », *Journal des faits*, 1852, 23 avril ; 24 avril ; 3 mai ; 12 mai ; 20 mai ; 2 juin ; 10 juin ; 17 juin ; 24 juin ; 2 juillet.
 Lahure, Abel, « Salon de 1852 », *Revue des beaux-arts*, t. III, 1852, n° 13, pp. 209-212.
 Loudun, Eugène [Balleyguier, Eugène], *Le Salon de 1852*, Paris, 1852.
 Mirbel, Élisabeth de [Decazes, Mme la baronne], « Le Salon de 1852 », *La Révolution littéraire*, t. II, 1851-1852, 10 avril, pp. 468-479 ; t. III, 1852, 10 mai, pp. 74-91.
 Montaiglon, Anatole, « Salon de 1852 », *Revue des beaux-arts*, t. III, 1852, n° 12, pp. 185-190.
 Peisse, L., « Salon », *Le Constitutionnel*, 1852, 7 avril ; 14 avril ; 21 avril ; 28 avril ; 12 mai ; 19 mai ; 26 mai ; 9 juin.
 Planche, Gustave, « La peinture et la sculpture au Salon de 1852 », *Revue des Deux Mondes*, n. pér., t. XIV, 1852, 15 mai, pp. 667-693.
 Sauclières, Henri de, « Rapport sur le Salon de 1852 », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XVIII, 1850-1853, pp. 16-35.
 Thenot, « Beaux-arts. Salon de 1852 », *La Gazette de France*, 1852, 3 avril ; 12 & 13 avril ; 27 avril ; 7 mai ; 8 juin ; 6 juillet ; 17 juillet.
 Tillot, Charles, « Revue du Salon », *Le Siècle*, 1852, 14 avril ; 27 avril ; 4 mai ; 11 mai ; 18 mai ; 25 mai ; 2 juin ; 8 juin ; 15 juin ; 29 juin.
 Viel-Castel, Comte H. de, « Le Salon de 1852 », *L'Athenæum français*, 1852, n° 2 & 3, 10 & 17 juillet ; n° 6, 7 août.
 Vignon, Claude [Cadiot, Noémie], « Variété. Salon de 1852 », *Le Public*, 1852, 12 & 13 avril ; 21 avril ; 27 avril ; 6 mai ; 16 mai ; 2 juin.

Salon de 1853

Baldi, A., « Salon de 1853. Les salles désertes », *Revue progressive*, 1853, t. I, n° 3, 15 juillet, pp. 198-208 ; n° 4, 1^{er} août, pp. 274-280.
 Bar, Alexandre de, « Salon de 1853 », *Revue des beaux-arts*, 1853, t. IV, n° 10, pp. 161-163 ; n° 11, pp. 177-181, n° 12, pp. 199-202.
 Boesse, E. Pierre de, « Revue de l'exposition », *Gazette des beaux-arts*, vol. I, 1853, n° 19, 29 mai, pp. 82-83 ; n° 20, 5 juin, pp. 97-98 ; n° 21, 26 juin, pp. 118-119.
 Boyeldieu d'Auvigny, L., *Guide aux Menus-Plaisirs. Salon de 1853*, Paris, Jules Dagneau, 1853.
 Calonne, Alphonse de, « Salon de 1853 », *Revue contemporaine*, t. VIII, 1853, 1^{er} juin, pp. 131-155 ; 15 juin, pp. 287-306.
 Cham [Noe, Amédée de], « Promenade à l'exposition », *Le Charivari*, 1853, 29 mai ; 5 juin ; 19 juin ; 3 juillet.
 Clément de Ris, L., « Le Salon de 1853. Lettre à un ami, à Bruxelles », *L'Artiste*, 5^e série, t. X, 1853, n° 9, 1^{er} juin ; n° 10, 15 juin ; n° 11, 1^{er} juillet ; n° 12, 15 juillet ; t. XI, 1853, n° 1, 1^{er} août ; n° 2, 15 août.
 Courtois, « Salon de 1853 », *Revue des beaux-arts*, t. IV, 1853, n° 13, pp. 217-22 ; n° 15, pp. 250-255.
 Delaborde, Henri, « Salon de 1853 », *Revue des deux mondes*, n. pér., 2^e série, t. II, 1853, 15 juin, pp. 1134-1158.
 Delécluze, Enne Jn, « Exposition de 1853 », *Journal des Débats*, 1853, 22 mai ; 3 juin ; 11 juin ; 25 juin ; 6 juillet ; 16 juillet.
 Delord, Taxile, « Salon de 1853 », *Le Charivari*, 1853, 16 & 17 mai ; 19 mai ; 6 juin ; 15 juin ; 21 juin ; 28 juin.
 Desprats, « Revue de l'exposition », *Gazette des beaux-arts*, vol. I, 1853, n° 24, 3 juillet ; n° 25, 10 juillet ; n° 26, 17 juillet ; n° 27, 24 juillet ; n° 29, 7 août.
 Δωγενής [Diogènes], « Salon de 1853 », *Le Monde artistique et littéraire*, 1853, pp. 90-91, 100-103, 110-113, 123-124, 138-139, 146-147, 161-162, 182-183, 194-195, 206-207, 231-233, 242-243.
 Du Chalard, « Un dernier mot sur l'exposition de 1853 », *Gazette des beaux-arts*, vol. I, 1853, n° 31, 21 août.
 Enault, Louis, « Le Salon de 1853 », *Paris*, 1853, 4 juillet ; 8 juillet ; 12 juillet ; 19 juillet ; 25 juillet ; 29 juillet ; 2 août ; 8 août.
 Gautier, Théophile, « Salon de 1853 », *La Presse*, 1853, 24 juin ; 25 juin ; 18 juin ; 29 juin ; 3à juin ; 1^{er} juillet ; 2 juillet ; 6 juillet ; 9 juillet ; 20 juillet ; 21 juillet ; 22 juillet ; 23 juillet ; 25 juillet.
 Gelée, « Salon de 1853 », *Revue des beaux-arts*, t. IV, 1853, n° 17, pp. 286-290.
 Grégoire, Ernest, « Exposition de 1853 », *Gazette des beaux-arts*, vol. I, 1853, n° 30, 14 août.

- Horsin-Déon, « Rapport sur le Salon de 1853 », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. XVIII, 1850-1853, pp. 244-268.
- Lacretelle, Henri de, « Salon de 1853 », *La Lumière*, 1853, 21 mai, pp. 81-82 ; 4 juin, pp. 89-90 ; 18 juin, p. 97 ; 25 juin, pp. 101-102 ; 2 juillet, p. 105 ; 9 juillet, pp. 109-110 ; 16 juillet, p. 113 ; 23 juillet, pp. 117-118 ; 30 juillet, p. 121 ; 6 août, p. 125 ; 27 août, p. 137 ; 3 septembre, p. 141 ; 10 septembre, p. 145.
- La Fizelière, Albert de, « Salon de 1853 », *Journal des faits*, 1853, 26 mai ; 1^{er} juin ; 8 juin ; 15 juin ; 23 juin ; 29 juin ; 6 juillet ; 14 juillet ; 20 juillet ; 27 juillet.
- Mantz, Paul, « Salon de 1853 », *Revue de Paris*, 1853, 1^{er} juin, pp. 442-453 ; 1^{er} juillet, pp. 69-103.
- Mérimée, P., « Salon de 1853 », *Le Moniteur universel*, 1853, 16 & 17 mai ; 5 juin ; 8 juillet.
- Moussy, Pierre de, « Salon de 1853 », *Revue des beaux-arts*, t. IV, 1853, n° 14, pp. 235-238.
- Peisse, L., « Salon », *Le Constitutionnel*, 1853, 20 mai ; 25 mai ; 31 mai ; 8 juin ; 18 juin ; 1^{er} juillet ; 22 juillet ; 26 juillet ; 14 août.
- Thenot, « Salon de 1853 », *La Gazette de France*, 1853, 18 mai ; 24 mai ; 31 mai ; 7 juin ; 14 juin ; 21 juin ; 30 juin ; 5 juillet ; 12 juillet ; 19 juillet ; 26 juillet.
- Tillot, Charles, « Exposition de 1853. Revue du Salon », *Le Siècle*, 1853, 25 mai ; 4 juin ; 11 juin ; 18 juin ; 25 juin ; 2 juillet ; 9 juillet ; 23 juillet ; 26 juillet.
- Viel-Castel, Comte H. de, « Salon de 1853 », *L'Athenaeum français*, 1853, 28 mai ; 4 juin ; 11 juin ; 18 juin ; 25 juin ; 2 juillet ; 9 juillet ; 16 juillet ; 23 juillet ; 30 juillet.
- Vignon, Claude, « Salon de 1853 », *Revue progressive*, t. I, 1853, n° 1, pp. 36-52 ; n° 2, pp. 107-128.

Exposition de 1855

- About, Edmond, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855.
- [Anon.], « Photographie », *Panthéon de l'industrie*, 1855, pp. 33-36.
- Baudelaire, Charles, « Beaux-arts. Ingres », *Le Portefeuille*, 1855, 12 août, pp. 130-131.
- Baudelaire, Charles, « Exposition universelle. Beaux-arts », *Le Pays*, 1855, 26 mai ; 3 juin.
- Calonne, Alphonse de, « Exposition universelle des beaux-arts », *Revue contemporaine*, t. XXI, 1855, pp. 107-137 ; pp. 660-700.
- Clément de Ris, Cte L., « Exposition universelle des beaux-arts », *Le Palais de l'exposition*, 1855, n° 2, p. 19 ; n° 3, pp. 35-37 ; n° 4, pp. 49-51 ; n° 5, pp. 66-68 ; n° 6, pp. 81-83.
- Delécluze, E^{me} Jⁿ, *Les beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856.
- Desnoyers, Louis, « Exposition universelle », *Le Siècle*, 1855, 1^{er} juillet ; 28 novembre ; 30 novembre.
- Du Camp, Maxime, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.
- Gautier, Théophile, *Les beaux-arts en Europe, 1855*, Paris, Paris, Michel Lévy, 1855-56, 2 volumes.
- Gebauer, Ernest, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie napoléonienne des arts et de l'industrie, 1855.
- Goncourt, Edmond et Jules, *La Peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Dentu, 1855.
- Guyot de Fere, « Beaux-arts. Exposition », *Journal des arts, des sciences et des lettres*, 1855, pp. 43-45 ; pp. 55-58 ; pp. 67-69 ; pp. 105-108 ; pp. 119-121 ; pp. 133-135 ; pp. 147-149 ; pp. 161-164.
- Horsin-Déon, *Rapport sur l'Exposition universelle des beaux-arts*, Paris, A. Johanneau, 1855.
- La Rochenoire, J. de, *Exposition universelle des beaux-arts. Le Salon de 1855 apprécié à sa juste valeur*, Paris, Martinon, 1855, 2 volumes.
- Lasteyrie, F. de, *La Peinture à l'Exposition universelle, étude sur l'art contemporain*, Paris, Castel, 1863.
- Lasteyrie, Ferdinand de, « Exposition universelle. Photographie », *Le Siècle*, 1855, 25 octobre ; 6 novembre.
- Lavergne, Claudius, *Exposition universelle de 1855. Beaux-arts*, Paris, Imprimerie de Bailly Drivy et Cie, 1855.
- Loudun, *Exposition universelle des beaux-arts. Le Salon de 1855*, Paris, Ledoyen, 1855.
- Mantz, Paul, « Salon de 1855 », *Revue française*, t. II, 1855, pp. 165-177 ; pp. 219-229 ; pp. 257-268 ; pp. 358-371 ; pp. 457-466 ; pp. 510-521 ; pp. 598-608.
- Niépce de Saint-Victor, « De l'état actuel de la photographie et de ses diverses applications », *Le Palais de l'exposition*, 1855, n° 1, pp. 3-4.
- Perrier, Ch., « L'art à l'Exposition universelle », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 1855, n° 2, 13 mai ; n° 3, 10 mai ; n° 4, 27 mai ; n° 5, 3 juin ; n° 6, 10 juin ; n° 7, 17 juin ; n° 8, 24 juin ; n° 9, 1^{er} juillet ; n° 10, 8 juillet ; n° 11, 15 juillet ; n° 12, 22 juillet ; t. XVI, 1855, n° 8, 21 octobre ; n° 10, 4 novembre.

- Planche, Gustave, « Exposition des beaux-arts. L'École française », *Revue des deux mondes*, n. pér., 2^e série, t. XI, 1855, pp. 1137-1165 ; t. XII, 1855, pp. 400-424.
- Thierry, Édouard, « Exposition universelle de 1855. Beaux-arts », *Revue des beaux-arts*, t. VI, 1855, pp. 202-205 ; pp. 227-230 ; pp. 247-251 ; pp. 286-289 ; pp. 308-312 ; pp. 347-351 ; pp. 373-377 ; pp. 392-398 ; pp. 411-414 ; pp. 434-438.
- Vautier, M., « Compte-rendu de l'Exposition universelle. Photographie », *Musée universel*, 1855, pp. 281-282 ; pp. 296-297.
- Viel-Castel, Comte H. de, « Exposition universelle. Beaux-arts », *L'Athenaeum français*, t. IV, 1855, n° 20, 19 mai ; n° 22, 2 juin ; n° 40, 6 octobre.
- Viel-Castel, H. de, « Exposition des beaux-arts », *Le Palais de l'Exposition*, 1855, n° 1, 16 mai.
- Vignon, Claude [Cadiot, Noémie], *Exposition universelle de 1855. Beaux-arts*, Paris, A. Fontaine, 1855.

Salon de 1857

- About, Edmond, *Nos Artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858.
- [Anon.], « Le Public et les œuvres d'art », *Le Magasin pittoresque*, t. XXV, 1857, pp. 348-350 ; pp. 363-365 ; pp. 395-396 ; t. XXVI, 1858, pp. 17-18 ; pp. 93-94 ; p. 396.
- Auvray, Louis, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1857*, Paris, au bureau de l'Europe Artiste, 1857.
- Brasseur-Wirtgen, « Beaux-arts. Exposition de 1857 », *Le Siècle*, 1857, 27 août ; 13 septembre ; 27 septembre.
- Burty, Philippe, « Salon de 1857 », *Le Moniteur de la mode*, 1857, pp. 111-112 ; pp. 122-124 ; pp. 135-136 ; pp. 147-149 ; pp. 159-160 ; p. 171.
- Calonne, Alphonse de, « Exposition des beaux-arts de 1857 », *Revue contemporaine*, t. XXXII, 1857, pp. 592-629.
- Castagnary, « Salon », *Revue moderne*, t. I, 1857, pp. 42-49 ; pp. 132-151 ; pp. 196-206 ; pp. 280-295.
- Delécluze, Enne-Jn, « Exposition de 1857 », *Journal des Débats*, 1857, 20 juin ; 2 juillet ; 10 juillet ; 16 juillet ; 26 juillet ; 11 août ; 20 août ; 29 août ; 15 septembre.
- Du Camp, Maxime, *Le Salon de 1857, peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.
- Fournel, Victor, « Salon de 1857 », *Le Correspondant*, n.s., t. v, 1857, pp. 532-541 ; pp. 735-752.
- Fr. B. et Alf. P., *Causerie à deux sur le salon de 1857*, Senlis, Regnier, 1857.
- Gautier, Théophile, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, n.s., t. I, 1857, n° 11, 14 juin ; n° 12, 21 juin ; n° 13, 28 juin ; n° 14, 5 juillet ; n° 15, 12 juillet ; n° 16, 19 juillet ; n° 17, 26 juillet ; n° 18, 2 août ; n° 19, 9 août ; n° 20, 16 août ; n° 21, 23 août ; n° 22, 30 août ; t. II, 1857, n° 1, 6 septembre ; n° 2, 13 septembre ; n° 3, 20 septembre ; n° 5, 1^{er} octobre ; n° 8, 25 octobre ; n° 9, 1^{er} novembre ; n° 10, 7 novembre ; n° 11, 15 novembre ; n° 12, 22 novembre.
- Gendré & Willems, *L'art et la philosophie au Salon de 1857*, Paris, Administration de l'imprimerie des arts, 1857.
- La Bedollière, Émile de, « Exposition de 1857 », *Le Siècle*, 1857, 26 juin ; 4 juillet ; 17 juillet ; 29 juillet ; 12 août ; 23 août ; 3 septembre ; 11 septembre ; 23 septembre.
- Loudun, Eugène [Balleyguier, Eugène], *Le Salon de 1857*, Paris, Jules Tardieu, 1857.
- Mantz, Paul, « Salon de 1857 », *Revue française*, t. IX, 1857, pp. 422-431 ; pp. 491-501 ; pp. 558-569 ; t. X, 1857, pp. 43-55 ; pp. 118-128 ; pp. 178-189.
- Niel, Georges, *Le Paysage au Salon de 1857*, Paris, Alphonse Taride, 1857.
- Pelletan, Eugène, « Exposition de peinture », *Le Courrier de Paris*, 1857, 10 juillet ; 19 juillet ; 24 juillet ; 1^{er} août ; 7 août ; 18 août ; 29 août ; 4 septembre ; 6 septembre ; 20 septembre ; 24 septembre ; 25 septembre.
- Perrier, Charles, *L'Art français au Salon de 1857. Peinture, sculpture, architecture*, Michel Lévy frères, 1857.
- Planche, Gustave, « Le Salon de 1857 », *Revue des deux mondes*, 2^e pér., t. X, 1857, 15 juillet, pp. 377-403 ; 15 juillet, pp. 796-821.
- Rousseau, Jean, « Salon de 1857 », *Figaro*, 1857, 25 juin ; 2 ! juin ; 9 juillet ; 16 juillet ; 23 juillet ; 30 juillet ; 2 août ; 6 août ; 9 août ; 13 août ; 16 août ; 27 août ; 6 septembre ; 13 septembre ; 17 septembre.
- Saint-Victor, Paul de, « Salon de 1857 », *La Presse*, 1857, 26 juin ; 10 juillet ; 11 juillet ; 18 juillet ; 26 juillet ; 4 août ; 11 août ; 16 août ; 29 août ; 30 août ; 27 septembre.

Salon de 1859

- Astruc, Zacharie, « Les 14 stations du Salon. 1859. Suivies d'une histoire douloureuse », *Le Quart d'heure*, t. II, 1859, n° 6, pp. 319-382 ; t. III, 1859, n° 7, pp. 39-94 ; n° 8, pp. 187-283 ; n° 9, pp. 368-428 ; t. IV, 1859, n° 10, pp. 47-132 ; n° 11, pp. 185-226.
- Auvray, Louis, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1859*, Paris, Alphonse Taride, 1859.

- Baudelaire, Charles, « Lettre à M. le directeur de la *Revue française* sur le Salon de 1859 », *Revue française*, t. XVII, 1859, pp. 257-266 ; pp. 321-334 ; pp. 385-398 ; pp. 513-534.
- Belloy, A. de, « Salon de 1859 », *L'Artiste*, n.s., t. VI, 1859, n° 16, 17 avril ; n° 17, 21 avril ; t. VII, 1859, n° 1, 1^{er} mai ; n° 2, 7 mai.
- Burty, Philippe, « Exposition de la Société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, t. II, 1859, n° 4, 15 mai, pp. 209-221.
- Cantrel, Émile, « Salon de 1859. Les Paysagistes », *L'Artiste*, n.s., t. VII, 1859, n° 3, 15 mai ; n° 4, 22 mai ; n° 5, 29 mai ; n° 6, 5 juin ; n° 8, 19 juin ; n° 9, 26 juin ; n° 10, 3 juillet ; n° 11, 10 juillet ; n° 12, 17 juillet ; n° 13, 1^{er} août.
- Castagnary, « Salon de 1859 », *Salons. 1857-1870*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892.
- Chalons d'Argé, Auguste-Philibert, *Notice sur les principaux tableaux de l'exposition de 1859. Peinture française*, Paris, Plon, 1859.
- Clément de Ris, Cte L., « Salon de 1859 », *L'Artiste*, n.s., t. VII, 1859, n° 7, 12 juin.
- Delaborde, Henri, « L'art français au Salon de 1859 », *Revue des deux mondes*, 2^e période, t. XXI, 1859, 1^{er} juin, pp. 497-532.
- Delécluze, E^{nne}-Jⁿ, « Exposition de 1859 », *Journal des Débats*, 1859, 15 avril ; 27 avril ; 5 mai ; 13 mai ; 18 mai ; 26 mai ; 3 juin ; 16 juin ; 30 juin.
- De Camp, Maxime, *Le Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.
- Dumesnil, H., *Le Salon de 1859*, Paris, Jules Renouard, 1859.
- Lépine, Eugène de Buchère de, *L'Art dans la rue et l'art au Salon*, Paris, Dentu, 1859.
- Figuier, Louis, « Exposition de photographie », *La Presse*, 1859, 3 août ; 4 août ; 11 août ; 12 août.
- Fournel, Victor, « Le Salon de 1859 », *Le Correspondant*, n.s., t. XI, 1859, mai, pp. 145-166 ; juin, pp. 266-282.
- Gautier, Théophile, « Exposition de 1859 », *Le Moniteur universel*, 1859, 18 avril ; 23 avril ; 30 avril ; 7 mai ; 21 mai ; 28 mai ; 3 juin ; 11 juin ; 16 juin ; 18 juin ; 23 juin ; 25 juin ; 29 juin ; 1^{er} juillet ; 6 juillet ; 7 juillet ; 13 juillet ; 20 juillet ; 29 juillet ; 3 août ; 6 août ; 15 août ; 25 août ; 4 septembre ; 21 septembre ; 10 octobre.
- Jourdan, Louis, « Exposition de peinture de 1859 », *Le Siècle*, 1859, 16 avril ; 22 avril ; 29 avril ; 7 mai ; 13 mai ; 20 mai ; 27 mai ; 5 juin ; 10 juin ; 17 juin ; 24 juin ; 1^{er} juillet.
- Le Fizelière, Albert de, « L'exposition à vol d'oiseau », *L'Artiste*, n.s., t. VI, 1859, n° 15, 10 avril.
- Lasteyrie, Ferdinand de, « Exposition de photographie », *Le Siècle*, 1859, 28 juin ; 14 juillet ; 19 juillet.
- Mantz, Paul, « Salon de 1859 », *Gazette des beaux-arts*, t. II, 1859, n° 3, 1^{er} mai ; n° 4, 15 mai ; n° 5, 1^{er} juin ; n° 6, 15 juin ; t. III, 1859, n° 1, 1^{er} juillet.
- Perrin, Émile, « Salon de 1859 », *Revue européenne*, t. II, 1859, 15 mai, pp. 860-878 ; t. III, 1859, 15 juin, pp. 408-415 ; 1^{er} juillet, pp. 650-657 ; 15 juillet, pp. 869-880 ; t. IV, 1859, 1^{er} août, pp. 166-176.
- Saint-Victor, Paul de, « Salon de 1859 », *La Presse*, 23 avril ; 30 avril ; 7 mai ; 14 mai ; 28 mai ; 5 juin ; 11 juin ; 18 juin ; 25 juin ; 2 juillet ; 9 juillet ; 16 juillet ; 17 juillet ; 23 juillet ; 30 juillet.

3. Articles complémentaires

- Anon. [Guglielmo Libri], « Lettres à un Américain sur l'état de la science en France », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome 21, 15 mars 1840.
- Anon., « Appréciations de quelques perfectionnements apportés au Daguerrotypage », *Journal des Artistes*, 1841, XV^e année, vol. 2, n° 20, 14 novembre.
- Anon., « Diorama. La Vallée du Goldau », *Journal des Artistes*, 1835, t. II, n° 13, pp. 202-203.
- Anon., « L'École du laid au dernier Salon », *La Revue parisienne*, 1839, janvier.
- Anon., « Nouvelles diverses », *Journal des Artistes*, 1841, XV^e année, vol. 1, n° 2, 10 janvier.
- Anon., « Nouvelles diverses », *Le Lithographe*, 3^e année, 1842, 1^{er} livraison.
- Anon., « Salon de 1833 – 8^e article », *L'Artiste*, tome V, 12^e livraison.
- Anon., « Salon de 1833 », *L'Artiste*, 1^{er} série, tome V, n° 9.
- Anon., « Séance de la Société libre des beaux-arts – 21 juin 1831 », *Journal des artistes et des amateurs*, V^e année, 1^{er} volume, n° XXVI, 26 juin 1831.
- Anon., « Séance de la Société libre des beaux-arts des 16 et 23 décembre », *Journal des Artistes, Revue pittoresque et musicale*, 8^e année, 2^e volume, n° 26, 28 décembre 1834.
- Anon., « Variété », *L'Artiste*, 1^{er} série, tome V, 1833, 3^e livraison.
- C. L. [Charles Letellier ?], « La forme de l'œuvre d'art – Le Diagraphie », *L'Artiste*, 1^{er} série, tome V, 1833, 4^e livraison.

- Delgorgue Cordier, « Essai sur l'influence des machines dans les arts », *Journal des Artistes*, XIV^e année, 1^{er} volume, n° 10, 8 mars 1840.
- Dumas, Alexandre, « À travers la Hongrie », *Les Nouvelles*, 4 février 1866.
- F. [Charles Farcy], « Exposition du Louvre – 1833 (sixième article) », *Journal des Artistes*, VII^e année, 1^{er} volume, n° 14.
- Fillioux, M., « Des nouveaux procédés de la photographie », *L'Artiste*, 2^e série, tome VIII, 16^e livraison.
- Gautier, Théophile, « Du beau dans l'art », *Revue des deux mondes*, 1847, tome 19, août 1847.
- Gautier, Théophile, « John Martynn [sic] », *La Presse*, 31 janvier 1837.
- Hubert, « M. Daguerre, la chambre noire, et les dessins qui se font tout seuls », *Journal des Artistes*, 11 septembre 1836, p. 166.
- Janin, Jules, « Beaux-arts. Ouverture du Salon de 1833 », *L'Artiste*, 1833, tome V, 5^e livraison.
- Nerval, Gérard de, « Lettre VI. À Madame Martin (du Nord) à Ostende », *Lettres aux belles femmes de Paris et de la province*, Paris, cinquième et sixième séries, 21 et 28 septembre 1839.
- Planche, Gustave, « Histoire et philosophie de l'art. IV. De l'école française au Salon de 1834 », *Revue des deux mondes*, 3^e série, t. II, 1^{er} avril 1834.
- Planche, Gustave, « Le paysage et les paysagistes », *Revue des deux mondes*, 2^e période, t. IX, juin 1857.
- Quinet, Edgar, « Du Génie de l'art », *Revue des deux mondes*, 1839, tome XX, 15 octobre 1839.
- R. T., « De la plaque Daguerre. À propos des Excursions daguerriennes. », *Bibliothèque universelle de Genève*, N^{elle} série, t. 32, mars 1841, pp. 62-94, Genève, Paris, B. Glaser, 1841.
- S. C. [Saint Chéron ?], « Salon de 1833 », *L'Artiste*, 1^{re} série, tome V, 16^e livraison.
- Wey, Francis, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, pp. 2-3 ; 16 février 1851, pp. 6-7.
- Wey, Francis, « Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences (à propos d'un article de M. Delécluze) », *La Lumière*, n° 8, 30 mars 1851, p. 31 ; n° 9, 6 avril 1851, pp. 34-35.
- Ziegler, Jules, « Notes sur le collodion », *La Lumière*, 1^{er} mai 1852.

4. Ouvrages

- Almanach Royal et National pour l'an MDCCCXXXIX, Présenté à sa Majesté et aux princes et aux princesses de la famille royale*, Paris, Chez A. Guyot et Scribe, 1839.
- Archives des découvertes et inventions nouvelles*, Paris, Treuttel et Würtz, 1836.
- Arago, Dominique-François, *Rapport sur le daguerréotype*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995.
- Barbey D'Aurevilly, Jules, *L'amour de l'Art*, Paris, Seguiet, 1993.
- Barbier, Alex., *Salon de 1839*, Paris, Joubert, Libraire-éditeur, 1839.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, 2 volumes, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1975.
- Baudelaire, Charles, *Correspondance*, 2 volumes, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1973.
- Biot, Jean-Baptiste, *Mélanges scientifiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1858, 3 volumes.
- Blanc, Charles, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000.
- Blanc, Charles, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Vve J. Renouard, 1870.
- Boutard, M., *Dictionnaire des arts du dessin – La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture*, Paris, Lenormand & Gosselin, 1826.
- Bulletin de la Société française de photographie*.
- Burger, William [Théophile Thoré], *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface de W. Burger*, Paris, Librairie internationale, 1868.
- Cavé, Marie-Elizabeth, *Le Dessin sans maître*, Paris, Susse, 1850.
- Champfleury et George Sand, *Du Réalisme. Correspondance*, Paris, Éditions des Cendres, 1991.
- Champfleury, *Le Réalisme*, Genève, Slatkin Reprints, 1993.
- Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1990.
- Chevalier, Charles, *Nouvelles instructions sur l'usage du daguerréotype*, Paris, Chevalier, 1841.
- Correspondance (2), 1825-1829. Joseph Nicéphore Niépce; V. Chevalier, L.J.M. Daguerre, F. Lemaître, F. Bauer...*, Rouen, Association du Pavillon de la photographie du Parc régional de Brotonne, 1974.
- De Vinci, Leonard, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987.
- Delacroix, Eugène, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris, Hermann, 1996.

- Delacroix, Eugène, *Écrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988.
- Delacroix, Eugène, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996.
- Delacroix, Eugène, *Nouvelles lettres*, Bordeaux, William Blake & C°, 2000.
- Delécluze, Étienne-Jean, *Louis David. Son école et son temps*, Paris, Macula, 1983.
- Delécluze, Étienne-Jean, *Mademoiselle Justine de Liron, suivi de Le Mécanicien roi*, Paris, Gosselin, 1832.
- Demonts, Louis, *Catalogue des peintures exposées dans les galeries, Musée national du Louvre, Tome III, Écoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise.*, Paris, Musées nationaux, 1922.
- Diderot, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.
- Doesschate Chu, Petra Ten (dir.), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996.
- Dom Pernety, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Chez Bauch, 1756.
- Duckett, W. (éd.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandar, 1835.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1988.
- Fouque, Victor, *La Vérité sur l'invention de la photographie*, Chalon-sur-Saône, Librairie des Auteurs de l'Académie de Bibliophilie, 1867.
- Fromentin, Eugène, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1984.
- Gaudin et Lerebours, *Derniers perfectionnements apportés au daguerréotype*, Paris, Lerebours, 1841.
- Gautier, Léopold [Éd.], *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer*, Lausanne, Payot, 1974.
- Gautier, Théophile [Wolfgang Drost et Ulrike Hennings dir.], *Exposition de 1859*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.
- Gautier, Théophile, *Critique d'art*, Paris, Séguier, 1994.
- Gavard, Charles, *Notice sur le diaporama*, Paris, Fain et Thunot, 1839.
- Gavard, Charles, *Notice sur le diaporama*, Paris, Huzard, 1831.
- Goncourt, Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1996.
- Goncourt, Edmond et Jules, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989.
- Hubert, *Le Daguerreotype considéré sous un point de vue artistique, mécanique et pittoresque*, Paris, 1840.
- Humboldt, Wilhelm von, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, traduction Al. Tonnelé, Paris, Librairie A. Franck, 1859.
- Huysmans, *L'art moderne. Certains*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1975.
- Karr, Alphonse, *Le Livre de bord, souvenirs, portraits, notes au crayon*, Paris, C. Lévy, 1879.
- Kravets, Toritchan Pavlovitch (éd.), *Documentii po istorii izobretienia fotografii...*, Moscou, Leningrad, Académie des sciences d'URSS, 1949.
- Lacombe, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Vve Estienne et fils, chez J.T. Herissant, 1852.
- Landon, Charles-Paul, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts.*, Paris, Chez l'auteur, 1805.
- Le Gray, Gustave, *Traité de photographie sur papier et sur verre*, Paris, Baillière, 1850.
- Lebrun, J. B., *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, tome premier.*, Paris, 1793.
- Lebrun, J. B., *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, tome second.*, Paris, 1792.
- Lenormant, Ch., *Les Artistes contemporains. Salon de 1833. Tome deuxième.*, Paris, Alexandre Mesnier, 270 pages, 1833.
- Maistre, Xavier de, *Lettres inédites à son ami Töpffer*, Genève, Skira, 1945.
- Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972.
- Mirecourt, Eugène de, *Horace Vernet*, Paris, Rorel et Cie, 1855.
- Montmirel, E. T. et E., *Le Daguerreotype mis à la portée de tout le monde*, Paris, Montmirel, 1842.
- Planche, Gustave, *Études sur l'École française (1831-1852) – Peinture et sculpture*, Paris, Michel Lévy, 1855, 2 volumes.
- Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
- Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, Paris, AAM éditions, 1980.
- Rouby, Jules, *Le Daguerreotype*, 1844.
- Stendhal, *Salons*, Paris, Le Promeneur - Gallimard, 2002.
- Taillasson, *Observation sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leurs talen, avec un précis de leur vie.*, Paris, Duminil-Lesueur, 1807.

- Tiphaine de la Roche, *Giphantie, À Babylone* [Paris], 1760, 2 volumes.
- Tonnellé, Alfred-Nicolas, *Fragments sur l'art et la philosophie, suivis de notes et de pensées diverses, recueillis et publiés par G.-A. Heinrich*, Tours, Ad Mame et Cie, 1859.
- Töpffer, Rodolphe, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998.
- Viollet Le Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e siècle au XVI^e siècle*, Paris, B. Bance, 1854-1868.
- Viollet Le Duc, Eugène, *Lettres d'Italie, 1836-1837, adressées à sa famille*, Paris, Léonce Laget, 1971.
- Watelet, Charles-Henri et Pierre Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L.F. Prault, 1792.
- Wey, Francis, *Remarques sur la langue française au XIX^e siècle, sur le style et la composition*, 2 volumes, Paris, Firmin Didot, 1845.
- Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1991.

II. Études

1. Articles

- Adamson, Keith I. P., « 1839 – The Year of Daguerre », *History of Photography*, 1989, vol. 13, n° 3, pp. 191-202..
- Bensaude-Vincent, Bernadette, « Mesure et rationalité scientifique », *Mesures & Démesures*, Paris, Cité des Sciences et de l'Industrie, 1995.
- Boyer, Alain, « De la juste mesure », *La Mesure. Instruments et philosophie*, Paris, sous la direction de Jean-Claude Beaume, Champ Vallon, 1994.
- Chevrier, Jean-François, « Le modèle photographique dans l'art moderne », *Quarante-huit/Quatorze. Conférences du Musée d'Orsay*, n° 3, 1990, pp. 82-86.
- Chiarenza, Carl, « Notes on aesthetic relationships between seventeenth-century dutch painting and nineteenth-century photography », *One Hundred Years of Photographic History*, New Mexico, New Mexico University Press, 1975, pp. 19-34.
- Damiron, Suzanne, « La Revue *L'Artiste*, sa fondation, son époque, ses animateurs », *Gazette des beaux-arts*, oct-54.
- Daniels, Barry V., « L.J.M. Daguerre : a catalogue of his stage designs for the Ambigu-Comique Theatre », *Theatre Studies*, n° 28-29, 1981-1983.
- Daniels, Barry V., « A footnote to Daguerre's career as a stage designer », *Theatre Survey*, vol. XXIV, 1983.
- Daniels, Barry V., « Cicéri and Daguerre : set designers for the Paris Opéra, 1820-1822 », *Theatre Survey*, volume XXII, n°1, mai-81.
- Darragon, Éric, « Salon et art moderne », in Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles. Capitales symboliques. Paris et les expériences européennes xviii^e-xx^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.
- Darragon, Éric, « Mélanger les pinceaux », *Critique*, n° 459-460, août-septembre 1985, pp. 825-830.
- Denton, Margaret, « Francis Wey and the discourse of photography as art in France in the early 1850s "Rien n'est beau que le vrai ; mais il faut le choisir" », *Art History*, Volume 25, n° 5, novembre 2002.
- Frizot, Michel, « Le diable dans sa boîte ou la machine à explorer le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIX^e siècle ?) », *Romantisme*, n° 41, 1983, pp. 57-73.
- Gamboni, Dario, « The relative autonomy of art criticism », *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 182-194.
- Gamboni, Dario, « Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991, pp. 9-17..
- Gasser, Martin, « Between "From today, painting is dead" and "How the Sun Became a Painter". A close look at reactions to photography in Paris 1839-1853 », *Image*, vol. 33, 1990-1991, n° 3-4, pp. 929.
- Grate, Pontus, « La critique d'art et la bataille romantique », *Gazette des beaux-arts*, sep-59.
- Grate, Pontus, « Art, idéologie et politique dans la critique d'art », *Romantisme*, n° 71, 1991, pp. 31-38.
- Guerrin, Michel, « Les premiers pas photogéniques du daguerréotype », *Le Monde*, 5 juin 2003, p. 29.

- Gunthert, André, « Daguerre ou la promptitude », *Études photographiques*, n° 5, nov. 1998, pp. 4-25.
- Gunthert, André, « L'affaire Tournesol », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, pp. 3-5.
- Gunthert, André, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique », *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, pp. 37-63.
- Gunthert, André et Michel Poivert, « Laboratoire du photographique », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, pp. 3-7.
- Hardouin Fugier, Elizabeth, « Monsieur Ingres vu par Louis Lacuria. 1832-1838 », *Bulletin du musée Ingres*, n°55-56, Montauban, déc-85.
- Harmant, Pierre-Georges, « Histoire. Les incunables », *France-Photographie*, n° 40, 15 février 1975, pp. 4-6.
- Hermange, Emmanuel, « L'invention de la critique photographique », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, pp. 89-108.
- Jozeau, Marie-Françoise, « La mesure de la terre au XIX^e siècle. Nouveaux instruments, nouvelles méthodes », *La Mesure. Instruments et philosophie*, Paris, sous la direction de Jean-Claude Beaume, Champ Vallon, 1994.
- Kearns, James, « Quelle histoire ? Gautier devant l'œuvre de Gêrôme au Salon de 1859 », *Le Champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 71-80..
- Kelley, David, « L'Art : l'harmonie du beau et de l'utile », *Romantisme*, n° 5, 1973, pp. 18-36..
- McCauley, Elizabeth Anne, « Arago, l'invention de la photographie et la politique », *Études photographiques*, n° 2, mai-97.
- McWilliam, Niel, « Art, labour and mass democracy : debates on the status of the artist in France around 1848 », *Art History*, vol. 11, n° 1, mars 1988, pp. 64-87..
- McWilliam, Niel, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 71, 1991, pp. 19-30..
- Michaud, Éric, « Daguerre : Prométhée chrétien », *Études photographiques*, n° 2, mai-97.
- Mondenard, Anne de, « Entre réalisme et romantisme. Francis Wey, critique d'art », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000, pp. 22-43..
- Newhall, Beaumont, « A Chronicle of the Birth of Photography », *Harvard Library Bulletin*, volume VII, n° 2, printemps 1953, pp. 208-220..
- Newhall, Beaumont, « Eighteen Thirty-Nine : The Birth of Photography », *Photography. Discovery and Invention*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1990, pp. 19-30.
- Newhall, Beaumont et Robert Doty, « The Value of photography to the artist », *Image*, volume 11, n° 6, 1962, pp. 25-28..
- Ozouf, Jacques, « Mesure et démesure : l'étude de l'opinion », *Annales E. S. C.*, 21^e année, n° 2, mars-avril 1966, pp. 324-345..
- Pierre, Arnauld, « La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, pp. 119-140.
- Pinson, Stephen C., « Daguerre, expérimentateur du visuel », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, pp. 110-135..
- Pinson, Stephen C., « Trompe l'œil : Photography's illusion Reconsidered », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, volume 1, issue 1, spring 2002, www.19thc.artworldwide.org.
- Roubert, Paul-Louis, « 1859. Exposer la photographie », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000, pp. 4-21..
- Roubert, Paul-Louis, « Les caprices de la norme », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, pp. 128-143..
- Roubert, Paul-Louis, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, pp. 6-26.
- Roubert, Paul-Louis, « Le daguerréotype en procès. Le déclin de la pratique du daguerréotype en France », *Le Daguerréotype français. Un objet photographique*, pp. 120-131, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.
- Snyder, Joël, « Visualisation et visibilité. Marey et la méthode graphique », *Études photographiques*, n° 4, mai 1998.
- Sobieszek, Robert A., « Photography and the theory of realism in the second empire : a reexamination of a relationship », *One Hundred Years of Photographic History. Essays in honor of Beaumont Newhall*, New Mexico, New Mexico University Press, 1975.
- Solomon-Godeau, Abigail, « Calotypomanie. Guide du gourmet en photographie ancienne », *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, pp. 4-36..
- Thélot, Jérôme, « La photographie comme Fleure du Mal », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, pp. 4-21..
- Wright, Beth S. et Paul Joannides, « Les Romains historiques de Sir Walter Scott et la peinture française, 1822-1863 », *Bulletin de la Société d'histoire de l'Art Français*, "1982, pp. 119-132 ; 1983, pp. 95-115".

2. Ouvrages

- Alpers, Svetlana, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.
- Angrand, Pierre, *Monsieur Ingres et son époque*, Lausanne - Paris, Bibliothèque des Arts, 1967.
- Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996.
- Bachelard, Gaston, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1987.
- Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1993.
- Bann, Stephen, *Parallel Lines. Printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2001.
- Bann, Stephen, *The clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Bapst, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène. Extrait des Rapports du Jury International de l'exposition Universelle de 1889*, Paris, 1893.
- Barjot, Dominique, Jean-Pierre Chaline, André Encrevé, *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, Paris, PUF, 1998.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard - Cahiers du Cinéma - Le Seuil, 1980.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1984.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Baschet, Robert, E.-J. Delécluze témoin de son temps. 1781-1863, Paris, Boivin et Cie, 1942.
- Beaune, Jean-Claude (dir.), *La mesure. Instruments et philosophie*, Paris, Champ Vallon, 1994.
- Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Bellanger, Claude (et al.), *Histoire générale de la presse française. Tome II 1815-1871*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- Belting, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979.
- Benjamin, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1993.
- Benjamin, Walter, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997.
- Bensaude-Vincent, Bernadette, *La science contre l'opinion. Histoire d'un divorce*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2003.
- Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Boime, Albert, *The Academy and French Painting in Nineteenth Century*, Londres, Phaidon, 1971.
- Bouillon, Jean-Paul et al. (dir.), *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France. 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.
- Bourdieu, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- Bouvier, Émile, *La Bataille réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- Brix, Michel, *Nerval journaliste. Problématique. Méthodes d'attribution*, Namur, Presses universitaires de Namur, « Études nervaliennes et romantiques » VII, 1987.
- Brunet, François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.
- Buchloh, B. H. D. (et al.), *Photography and Painting in the work of Gerhard Richter*, Barcelone, Llibres de recerca, 2000.
- Buddemeier, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- Buerger, Janet E., *French Daguerreotypes*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1989.
- Cain Hungerford, Constance, *Ernest Meissonier, Master in His Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Champ Vallon, 1997.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1979.
- Chastel, André, *L'Art français. Le temps de l'éloquence. 1775-1825*, Paris, Flammarion, 2000.
- Chaudonneret, Marie-Claude, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.
- Chaudonneret, Marie-Claude, *La Peinture Troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852).*, Paris, Arthena, 1980.
- Clark, Kenneth, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic art*, Londres, Omega, 1973.

- Clark, T. J., *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France. 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1982.
- Clark, T.J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, Thames & Hudson, 1973.
- Claudel, Paul, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1990.
- Clay, Jean, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Réalités, 1980.
- Coll., *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Coll., *L'imitation. Aliénation ou source de liberté ?*, Paris, École du Louvre - Documentation française, 1985.
- Coll., *Les multiples inventions de la photographie. Actes des Colloques de la direction du Patrimoine*, Paris, Ministère de la culture, 1989.
- Comment, Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.
- Courthion, Pierre (dir.), *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1948.
- Crary, Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- Crosland, Maurice, *Sciences Under Control. The French Academy of Sciences. 1795-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Crow, Thomas E., *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000.
- Damiron, Suzanne, *La revue L'Artiste. Histoire administrative. Présentation technique. Gravures romantiques hors texte*, Paris, Extrait du Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, 1952.
- Damisch, Hubert, *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 2001.
- Daniels, Barry V., *Revolutions in the Theatre. French Romantic Theories of Drama*, Westport, Greenwood, 1983.
- Daumard, Adeline, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Daumas, Maurice, *Arago, la jeunesse de la science*, Paris, Belin, 1987.
- De Fonvielle, W., *François Arago*, Paris, La librairie Illustrée, 1886.
- Dhombres, Nicole et Jean, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants et France (1793-1824)*, Paris, Payot, 1989.
- Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- Doesschate Chu, Petra Ten, *French realism and the dutch masters. The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1974.
- Du Val, Thasseus Ernest, *The Subject of Realism in the Revue des deux mondes (1831-1865)*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1936.
- Durand, Régis, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, Le Différence, 1995.
- Eder, Josef Maria, *History of photography*, New York, Dover, 1978.
- Eitner, Lorenz, *La peinture du XIX^e siècle en Europe*, Paris, Hazan, 1993.
- Feaver, William, *The Art of John Martin*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Ferrier, Jean-Louis, *Courbet, un enterrement à Ornans*, Paris, Denoël / Gonthier, 1980.
- Finke, Ulrich (dir.), *French 19th century painting and literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, Manchester, Manchester University Press, 1972.
- Flanary, David A., *Champfleury. The Realist Writer as Art Critic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
- Focillon, Henri, *La Peinture au XIX^e siècle*, 2 volumes, Paris, Flammarion, 1991.
- Focillon, Henri, *Vie des Formes*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1981.
- Francastel, Pierre, *Art et technique au XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1996.
- Francastel, Pierre, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1977.
- Frangne, Pierre-Henry et Jean-Marc Poinot (dir.), *L'invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- Frantz, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- Freund, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, coll. Point Histoire, 1974.
- Fried, Michael, *Le Modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Fried, Michael, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, Paris, Gallimard, 1993.

- Friedlaender, Walter, *David to Delacroix*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1980.
- Frizot, Michel (éd.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, Bordas, 1994.
- Gauja, Pierre, *L'Académie des sciences de l'Institut de France*, Paris, Gauthier-Villard, 1934.
- Gernsheim, Helmut and Alison, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype. Second revised edition.*, New York, Dover publications, 1968.
- Gernsheim, Helmut, *The Origins of photography*, Londres, Thames and Hudson, 1982.
- Gombrich, E. H., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1987.
- Gombrich, Ernst Hans, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- Grate, Pontus, *Deux Critiques d'Art de l'Époque Romantique*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1959.
- Guedj, Denis, *Le Mètre du monde*, Paris, Seuil, 2000.
- Gunthert, André, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Paris, Thèse de doctorat d'histoire contemporaine, École des hautes études en sciences sociales, 1999.
- Habermas, Jürgen, *L'Espace public*, Paris, Payot, 1993.
- Hamon, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Hartmann, Sadakichi, *The Valiant Knights of Daguerre*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- Hartog, François, *Le XIX^e siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges*, Paris, Le Seuil, coll. Points Histoire, 2001.
- Haskell, Francis, *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989.
- Haskell, Francis, *L'amateur d'art*, Paris, Livre de Poche, 1997.
- Haskell, Francis, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986.
- Jammes, André et Eugenia Parry-Janis, *The Art of French Calotype*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Join-Diéterle, Catherine, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque Romantique*, Paris, Picard, 1988.
- Koyré, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1971.
- Koyré, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1973.
- Krauss, Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990.
- Kuhn, Thomas S., *La tension essentielle. Tradition et changement dans les sciences.*, Paris, Gallimard, 1990.
- Le Gall, Guillaume, *Collectionner le Vieux Paris : Eugène Atget (1857-1927) et le travail de l'histoire*, Université Paris IV - Sorbonne, Thèse d'histoire de l'art, 2002.
- Lebel, Gustave, *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, Paris, Éditions de la Gazette des Beaux-Arts, 1960.
- Lebensztejn, Jen-Claude, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexandre Cozens*, Montélimar, Éditions du Limon, 1990.
- Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. xv^e – xviii^e siècles*, Paris, Macula, 1998.
- Les peintres illustres. Horace Vernet*, Paris, Pierre Lafitte et Cie, 1913.
- Lowry, Bates et Isabel Barrett, *The Silver Canvas. Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1998.
- Mainardi, Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, New York, Cambridge University Press, 1994.
- Marien, Mary Warner, *Photography and its critics. A cultural history, 1839-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Marin, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997.
- Martino, Pierre, *Le Roman réaliste*, Paris, Slatkine reprints, 1972.
- McCauley, Elizabeth Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven & London, Yale University Press, 1994.
- McWilliam, Niel, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Michaud, Stéphane (et al.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- Munier, Roger, *Contre l'image*, Paris, Gallimard, 1989.
- Newhall, Beaumont, *Latent Image. The discovery of photography*, New York, Anchor Books, 1967.
- Nochlin, Linda (éd.), *Realism and Tradition in Art. 1848-1900*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1966.

- Nochlin, Linda, *Realism*, Londres, Penguin Books, 1990.
- Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- Orwicz, Michael R. (Ed.), *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1994.
- Panofsky, Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989.
- Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
- Parsons, Christopher et Martha Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Pellerin, Denis, *Gaudin frères. Pionniers de la photographie. 1839-1872*, Chalon-sur-Saône, Société des amis du musée Nicéphore Niépce, 1997.
- Perdijon, Jean, *La Mesure. Science et philosophie*, Paris, Flammarion, Domino, 1998.
- Picon, Gaëtan, *1863 : naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974.
- Pierre, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, 2002.
- Plazaola, Juan, *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.
- Plox, François, *De bouche à oreille. Naissance et propagation des rumeurs dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 2003.
- Poivert, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
- Poivert, Michel, *La photographie pictorialiste en France. 1892-1914*, Paris I Panthéon-Sorbonne, Thèse de Doctorat d'Histoire de l'Art, 1992.
- Poivert, Michel, *Photographie et Avant-garde au XX^e siècle. Contribution à une histoire moderne de la photographie*, Mémoire de synthèse. Diplôme d'Habilitation à la direction de recherche, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002.
- Potonniée, Georges, *Daguerre, peintre et décorateur*, Paris, Paul Montel, 1935.
- Potonniée, Georges, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, Paul Montel, 1925.
- Pupil, François, *Le Style troubadour, ou la nostalgie du bon vieux temps.*, Nancy, 558 p., Presse Universitaires de Nancy, 1985.
- Recht, Roland, *La lettre de Humboldt*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- Richter, Gerhard, *Textes*, Dijon, Les Presses du réel, 1995.
- Rochlitz, Rainer, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.
- Rosen, Charles et Henri Zerner, *Romantisme et réalisme, mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986.
- Rosenthal, Léon, *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987.
- Rouillé, André (éd.), *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.
- Rouillé, André, *L'Empire de la photographie. 1839-1870*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- Sagnier, Christine, *Courbet, un émeutier au Salon*, Paris, Séguier, 2000.
- Sanchez, Pierre et Xavier Seydoux, *Les Estampes de L'Artiste, I, 1831-1904*, Paris, L'Échelle de Jacob, 1998.
- Sarda, François, *Les Arago. François et les autres*, Paris, Tallandier, 2002.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- Schapiro, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990.
- Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Londres, Penguin Books, 1974.
- Schor, Naomi, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, coll. Textes à l'œuvre, 1994.
- Schwarz, Heinrich, *Art and photography : Forerunners and Influences*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1985.
- Séris, Jean-Pierre, *La Technique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- Seznec, Jean, *John Martin en France*, Londres, Faber & Faber, 1964.
- Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.
- Sloane, Joseph C., *French Painting between the past and the present. Artists, critics, and tradition, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951.
- Sonrel, Pierre, *Traité de Scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984.
- Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- Thélot, Jérôme, *Baudelaire, Violence et Poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- Thélot, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- Thuillier, Jacques, *Peut-on parler d'une peinture "pompière" ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- Une invention du XIX^e siècle. Expression et technique. La photographie. Collection de la Société française de photographie*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976.

- Van der Tuin, Henri, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 1948.
- Van der Tuin, Henri, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1953.
- Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph, from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972.
- Venturi, Lionello, *History of Art Criticism*, New York, Dutton, 1936.
- Weaver, Jane Calhoun [éd.], *Sadakichi Hartmann, Critical Modernist. Collected art Writings*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Weinberg, Bernard, *French Realism : the Critical Reaction, 1830-1870*, New York, Oxford University Press, 1937.
- Weisberg, Gabriel et Yvonne, *The Realist debate : a bibliography of French realist painting, 1830-1885*, New York, Garland, 1984.
- White, H. and C., *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- Wrigley, Richard, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Zerner, Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, 1997.

3. Catalogues d'exposition

1839. *La photographie révélée*, Paris, Centre national de photographie, 1989.
- Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981.
- Champfleury, l'art pour le peuple*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- Charles Nègre photographe*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1980.
- Courbet Reconsidered*, Brooklyn, Brooklyn Museum, 1988.
- Ernest Meissonier. Rétrospective.*, Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, RMN, 1993.
- Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, 1981.
- Exposition Amaury-Duval, 1808-1885*, Ville de Montrouge, 1974.
- French Primitive Photography*, Philadelphia, Aperture, 1969.
- Gérôme et Goupil. Art et entreprise*, Bordeaux, Réunion des musées nationaux - Musée Goupil, 2000.
- Hippolyte Bayard : naissance de la photographie*, Amiens, Trois Cailloux, 1986.
- Horace Vernet (1789-1863)*, Paris, Académie de France à Rome, École nationale supérieure des beaux-arts, 1980.
- Impressionnisme. Les origines 1859-1869*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- L'Art en France sous le Second Empire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979.
- L'École de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Paris, Lyon, Réunion des musées nationaux - Musée des beaux-arts, 2002.
- L'invention d'un regard (1839-1918)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.
- Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.
- Le Goût d'un amateur au 1^{er} Empire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.
- Les Années Romantiques 1815-1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.
- Les Concours d'esquisses peintes. 1816-1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986.
- Les Frères Bisson photographes. De flèches en cimes, 1840-1870*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.
- Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- Mesures & Démesure*, Paris, Cité des sciences et de l'Industrie, 1995.
- Panoramania ! The art and entertainment of the "all embracing" view*, Londres, Tréfoil & Barbican art gallery, 1988.
- Paris et le daguerréotype*, Paris, Paris-Musée, 1989.
- Paul Delaroche. Un peintre dans l'Histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1989.

Index des périodiques cités

- Annales de la Société libre des beaux-arts* : 96, 163, 247, 291, 343
Athenæum (The) : 32, 105, 446, 447, 483
Athenæum français (L') : 446, 447, 483
Bibliothèque universelle de Genève : 314, 317, 323
Bulletin de l'alliance des arts : 379, 380
Caricature provisoire (La) : 96
Charivari (Le) : 96, 119, 150, 151, 153, 157, 158, 244
Chronique de Paris (La) : 412, 438, 439
Commerce (Le) : 96, 121, 122, 126, 127, 149, 150, 151, 361
Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences : 55, 58, 60, 61, 64, 66, 70, 83, 84, 100, 116, 126, 129, 154, 155, 201, 214
Constitutionnel (Le) : 96, 123, 124, 126, 132, 153, 397, 419, 424, 441, 445
Correspondant (Le) : 445, 453, 457
Corsaire (Le) : 96
Courrier des Théâtres : 96
Courrier français (Le) : 61, 62, 63, 84, 96, 120, 121, 122, 123, 128, 130, 132, 152, 434
Écho des deux mondes (L') : 96
Écho du monde savant (L') : 57, 96, 125, 126, 130, 218
Écho français (L') : 96, 198
Figaro (Le) : 96, 150, 151, 163, 188, 199, 223, 225
France littéraire (La) : 96
Gazette de France : 63, 64, 85, 87, 96, 116, 118, 119, 125, 127, 131, 132, 133, 135, 137, 140, 146, 147, 201, 218, 301
Globe (Le) : 98, 99, 163
Journal de Paris : 96, 233
Journal des Artistes : 29, 32, 39, 40, 41, 43, 49, 96, 163, 218, 219, 221, 223, 225, 240, 241, 244, 247, 258, 267, 324, 352, 354, 393, 407
Journal des beaux-arts et de la littérature : 96, 163, 218, 222, 223, 277, 294, 307
Journal des connaissances nécessaires et indispensables : 96
Journal des Débats : 56, 86, 96, 100, 103, 104, 105, 106, 126, 129, 135, 145, 146, 147, 150, 152, 160, 161, 182, 196, 198, 283, 290, 330, 331, 332, 333, 336, 340, 341, 371, 387, 389, 390, 391, 421, 428, 454, 457, 479, 492, 493, 495, 497
Journal des femmes (Le) : 400, 417, 443, 457
Journal des Savants : 96
L'Artiste : 85, 96, 119, 126, 143, 150, 163, 177, 181, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 194, 196, 198, 200, 206, 207, 212, 213, 214, 217, 218, 222, 225, 232, 233, 235, 237, 238, 252, 257, 266, 267, 276, 294, 304, 305, 307, 309, 310,

357, 358, 359, 360, 369, 380, 381, 395, 396, 399, 407, 418, 422, 423, 425,
 426, 433, 450, 481, 500
La Lumière : 379, 518, 519, 522, 523, 525, 526, 527, 528
Lettres aux belles femmes de Paris et de la province : 255
Lithographe (Le) : 96, 142, 163, 218, 219, 310
Magasin pittoresque (Le) : 96, 163, 181, 200, 201, 208, 209, 210, 211
Mercure de France (Le) : 205
Monde dramatique (Le) : 96
Moniteur industriel : 96, 119, 121, 122, 127
Moniteur parisien (Le) : 96
Moniteur universel : 96, 144, 145, 198, 498, 503
Musée des familles (Le) : 142, 163
National (Le) : 84, 86, 87, 96, 142, 143, 147, 178, 182, 218, 265, 273, 341, 373,
 374, 379, 413, 455, 456, 489, 527
Nouvelles (Les) : 45
Presse (La) : 87, 96, 108, 109, 126, 128, 131, 149, 152, 153, 154, 155, 193, 258,
 267, 272, 273, 274, 361, 367, 381, 410, 433, 439, 454
Psyché : 96
Quotidienne (La) : 85, 96, 123, 124, 126, 127
Revue britannique : 96, 142, 163
Revue contemporaine : 414, 446, 457
Revue de Paris : 96, 269, 273, 282, 288, 289, 355, 399, 418, 432
Revue des deux mondes : 96, 98, 106, 177, 192, 264, 267, 273, 275, 281, 298,
 299, 325, 341, 355, 381, 392, 399, 400, 404, 412, 413, 415, 416, 441, 442,
 456, 486
Revue du progrès : 96, 139, 149, 266, 268, 290, 369
Revue française : 96, 241, 491
Revue indépendante (La) : 297, 306, 455, 459
Revue nouvelle : 422
Revue parisienne (La) : 96, 284
Revue progressive : 485
Siècle (Le) : 86, 96, 109, 110, 116, 120, 124, 125, 126, 129, 131, 148, 178, 267,
 268, 438
Spectateur (Le) : 96
Tam-Tam (Le) : 96
Temps (Le) : 61, 62, 96, 100, 125, 126, 128, 131, 149, 178, 201, 218, 255, 275,
 293, 355
Vert-Vert : 96
Voleur (Le) : 96, 152

Index des noms cités

A

Abbé de Condillac : 468
About, Edmond : 426, 427, 436
Académie des beaux-arts : 60, 69,
82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 93,
94, 95, 97, 152, 163, 212, 214,
217, 221, 222, 223, 225, 243, 353
Académie des sciences : 30, 51, 54,
55, 56, 61, 63, 64, 65, 69, 70, 72,
73, 74, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
96, 97, 98, 100, 101, 104, 105,
106, 107, 110, 111, 116, 119,
120, 121, 122, 123, 128, 129,
130, 132, 135, 143, 146, 148,
152, 153, 158, 160, 163, 182,
212, 214, 217, 218, 221, 222,
228, 243, 258, 310, 328
Achard, Jean : 451
Adam-Salomon : 494
Aguado, Comte Olympe : 494, 518
Amaury-Duval : 359, 360, 361
Antigua, Alexandre : 422
Apelles : 140, 296
Arago, François : 27, 28, 49, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71,
72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92,
93, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103,
104, 106, 107, 108, 110, 111,
112, 113, 114, 115, 116, 118,
120, 121, 122, 124, 129, 133,
134, 135, 140, 142, 143, 144,
145, 147, 148, 150, 151, 153,
154, 159, 164, 178, 182, 190,
199, 200, 210, 218, 220, 221,
225, 228, 247, 256, 258, 317,
328, 339, 348, 350

B

Bachelard, Gaston : 62, 64, 74, 75,
97, 111, 112, 113, 114, 116, 165,
186
Balzac, Honoré de : 102, 191, 251,
311, 378
Barthes, Roland : 179, 180, 431,
448
Batissier, Louis : 206, 207
Baudelaire, Charles : 8, 12, 19, 21,
188, 274, 363, 365, 475, 491,
495, 496, 501, 502, 503, 504,
505, 506, 507, 508, 509, 510, 515
Bayard, Hippolyte : 89, 90, 91, 92,
93, 94, 152, 154, 518
Benjamin, Walter : 13
Bensaude-Vincent, Bernadette : 73,
74, 99, 101, 114
Berlioz, Victor : 192
Bertin l'aîné : 195
Bertin, Édouard : 340
Berzélius, baron Jöns Jacob : 103
Biard, Jean-Auguste : 206, 480,
481, 482, 505, 506, 507
Bidauld, Jean-Joseph-Xavier : 37,
83, 205
Biot, Jean-Baptiste : 51, 57, 60, 61,
64, 72, 73, 74, 101, 104, 106,
121, 122, 129, 130
Bisson Frères : 251, 378
Bizet : 42, 249, 254
Blanc, Charles : 139, 266, 268, 269,
287, 289, 290, 364
Blin, François : 451
Bloch, Marc : 230
Blondel, Merry-Joseph : 37, 83
Bonheur, Rosa : 420, 422
Bonnassieux, Eugène : 400, 417,
443, 456, 457
Bosio, Astyanax-Scevola : 83, 85
Boucher : 245, 246, 370, 478

Bouchot, François : 342
 Boutard : 168, 170
 Bouton, Charles : 37, 38, 174
 Briffault, Eugène : 149, 255
 Brunet, François : 20, 33, 52, 53, 55, 60, 64, 104, 110
 Buerger, Janet E. : 383
 Burty, Philippe : 379
C
 Cabat, Léon : 255, 257, 280
 Cailleux, Alphonse de : 44, 51, 174
 Calemard de Lafayette, Charles : 422
 Calonne, Alphonse de : 382, 383, 414, 421, 445, 446, 447, 457
 Cavé, Marie-Élisabeth : 416
 Cavell, Stanley : 21
 Champfleury : 413, 414, 425, 436, 481, 482, 523
 Charton, Édouard : 200, 208
 Chavagneux, Amans de : 351
 Chevalier, Charles : 147
 Chevrier, Jean-François : 16, 17
 Cibot, Édouard : 454
 Cicéri, Charles : 36, 37, 174
 Clark, T. J. : 24
 Claudel, Paul : 210, 211
 Clésinger, Auguste : 414, 415, 416, 424, 443
 Cock, Xavier de : 451
 Cogniet, Léon : 254, 420
 Corot, Camille : 427, 454, 489
 Couder, Auguste : 83, 385, 387, 388, 389, 392, 408, 453, 480
 Courbet, Gustave : 10, 11, 18, 19, 21, 22, 24, 371, 408, 409, 411, 412, 415, 417, 419, 423, 424, 425, 429, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 442, 444, 451, 452, 453, 456, 458, 474, 476, 481, 482, 499, 500, 519, 528
 Croy, Raoul de : 219, 220, 223, 247
 Custine, Astolphe, marquis de : 192
 Cuvier : 100
D
 Daguerre, Louis Jacques Mandé : 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 115, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 174, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 193, 197, 200, 201, 210, 212, 213, 215, 222, 223, 228, 240, 246, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 274, 298, 307, 309, 311, 314, 315, 316, 318, 320, 323, 324, 325, 326, 328, 336, 351, 353, 354, 372, 374, 461, 488, 508, 513
 Darragon, Éric : 10, 11, 461
 Daubigny, Charles : 454
 Daumas, Maurice : 74, 101, 103
 David, Louis : 83, 175, 177, 197, 330, 332, 364, 459, 483
 Debret, François : 83, 90
 Decamps, Alexandre : 273
 Decamps, J. : 206, 255, 257, 297
 Degotti : 36, 174
 Delaberge, Charles : 206, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 355, 405
 Delacroix, Eugène : 10, 19, 166, 174, 177, 297, 415, 416, 420, 429, 438, 480, 489, 496, 501, 502, 503, 507
 Delambre, Jean-Baptiste : 73
 Delaroche, Paul : 51, 60, 61, 69, 78, 79, 80, 86, 92, 95, 137, 174, 178, 179, 206, 207, 270, 350, 357, 358, 364, 466, 467, 480, 500, 511
 Delécluze, Étienne-Jean : 43, 161, 197, 250, 283, 290, 301, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 350, 364, 371, 372, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 408, 410, 412, 413, 417, 419, 421, 424, 425, 428, 429, 435, 454, 457, 476, 479, 492, 493, 494, 495, 497, 502, 509, 510, 523, 525
 Delgorgue Cordier : 352, 353, 354, 393
 Denner, Ignace : 289, 484
 Desjobert, Louis Rémy : 451

Desnoyers, baron Auguste : 83, 90, 450
 Desnoyers, Fernand : 83, 90, 450
 Desplaces, Auguste : 434, 435
 Diaz de la Pena, Narcisse : 297, 489
 Diderot, Denis : 99, 169, 216, 217, 399, 423
 Donimiquin : 254
 Donné, Alfred : 85, 86, 87, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 113, 129, 135, 146, 147, 148, 150, 153, 156, 160, 161, 162
 Dou, Gérard : 201, 202, 204, 205, 208, 209, 210, 211, 367, 404, 484
 Drolling, Michel-Martin : 37, 83, 288, 294, 343, 404, 432, 480
 Du Pays, A.-J. : 370, 380, 382, 396, 437, 443, 444
 Du Pays, Augustin-Joseph : 370, 380, 382, 396, 437, 443, 444
 Dubuffé, Claude-Marie : 288, 289
 Duchâtel, Tannegui : 65, 66, 67, 75, 83, 85, 144, 219, 220
 Dumas, Alexandre : 45, 174, 191, 311
 Dumas, Jean-Baptiste : 51
 Dupré, Jules : 257, 280, 369, 385, 406
 Dyckmans, Josephus-Laurentius : 404
E
 Enault, Louis : 412, 438, 439
F
 Farcy, Charles : 241, 242, 244, 249, 267
 Fenton, Roger : 494
 Fizelière, Albert de la : 360, 361, 379, 380, 438
 Flandrin, Hippolyte : 196
 Focillon, Henri : 276, 288, 528
 Forbin, Auguste de : 37, 38, 43, 44
 Foucart, Bruno : 523
 Fournel, Victor : 445, 453, 457
 Freund, Gisèle : 18
 Fried, Michael : 11, 21, 22, 23
 Frizot, Michel : 89, 90, 247
 Fromentin, Eugène : 176, 177, 208, 490
G
 Galassi, Peter : 508
 Garnier, Hippolyte-Louis : 83, 87
 Gasser, Martin : 18, 21
 Gaucheraud, Hippolyte : 118, 119, 122, 125, 130, 132, 218
 Gaudin, Marc-Antoine : 146, 310, 374, 375, 376, 377, 378
 Gautier, Théophile : 154, 192, 193, 267, 269, 272, 273, 277, 278, 281, 287, 288, 289, 300, 347, 355, 361, 367, 381, 393, 404, 410, 420, 428, 432, 433, 438, 439, 440, 454, 480, 489, 490, 496, 497, 498, 500, 502, 503
 Gavard, Charles : 150, 230, 231, 232, 233, 240, 241, 242, 243, 246, 249, 252, 257, 304, 353
 Gay-Lussac, Jean-Baptiste : 83
 Geoffroy, Louis de : 381, 412, 413, 442, 443, 456
 Gernsheim, Helmut : 32, 38, 41, 43, 44, 51, 83, 143, 160
 Gérôme, Jean-Léon : 19, 290, 447, 479, 496, 497, 498, 499, 502, 511
 Girardin, Delphine de : 108, 109, 114
 Giroux : 51, 147, 254, 298, 407
 Giroux, André : 51, 147, 298, 407
 Goncourt, Edmond et Jules : 417, 418, 442, 443, 456
 Goupil : 511
 Goupil-Fesquet, Frédéric : 394, 395
 Grate, Pontus : 9
 Grévedon, Henri : 51
 Grivel, Charles : 325
 Guillemin, Alexandre Marie : 432
 Guillot-Saguez, A. : 516
 Gunenepin : 90
 Gunthert, André : 12, 20, 29, 31, 48, 518, 519
H
 Haussard, Prosper : 265, 275, 279, 293, 355, 373, 374, 455, 456, 489
 Heilbrun, Françoise : 527
 Heim, François-Joseph : 37, 83
 Henriët, Frédéric : 418
 Herschel : 143, 164
 Hornung, Joseph : 288, 289, 293, 296, 480
 Houssaye, Arsène : 399, 407, 423, 424
 Hubert (architecte) : 39, 40, 41, 43, 48, 49, 51, 57, 58
 Huet, Paul : 454
 Hugo, Victor : 158, 174, 191, 241, 283, 311, 426, 427, 522

Humboldt, Alexandre von : 51, 57, 90, 103, 122, 464
Humboldt, Wilhelm von : 461, 464, 468
Huysmans, Joris-Karl : 177, 192

I
Ingres, Jean-Dominique : 37, 83, 195, 196, 197, 357, 358, 359, 360, 362, 364, 365, 372, 480, 515

J
Jammes, André : 21, 523
Janin, Jules : 85, 150, 163, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 221, 222, 228, 257, 312, 356, 357, 359, 360, 362
Jobard, Ambroise Marcelin : 149
Johannot, Tony : 187
Jordaens, Jacob : 202, 208, 478

K
Kearns, James : 496
Kelley, David : 459
Koyré, Alexandre : 77, 78, 186

L
Lacombe Jacques : 166
Lacuria, Louis : 196, 360
Ladet, Ulysse : 266
Lagenevais, F. de : 441, 442
Lambinet, Émile : 451, 454
Lancret : 370, 372
Laviron, Gabriel : 281, 292, 519
Le Gray, Gustave : 494, 516, 517, 519, 523, 524
Le Secq, Henri : 516, 517, 519, 523
Lebreton : 451
Leleux, Adolphe : 422, 423, 424, 432, 433, 453, 455, 458
Lenoir, Alexandre : 175
Lerebours : 310, 314, 324, 376
Lerne, Emmanuel de : 433
Letellier, Charles : 233
Lévesque, Pierre-Charles : 171, 172, 450
Libbri, Guglielmo : 98, 101, 102, 103, 111
Lorrain, Claude : 254, 320, 486
Loudun, Eugène : 401, 429
Louis-Philippe : 43, 70, 176, 178, 191
Loyrette, Henri : 497

M
Maistre, Xavier de : 314, 315, 316, 317, 321, 322, 323
Mantz, Paul : 418
Marilhat, Prosper : 254
Martin, John : 18, 21, 117, 190, 191, 192, 193, 194, 255, 288, 294
Matisse, Henri : 17
McCauley, Anne : 9, 53, 102, 251, 378
McCauley, Élizabeth Ann : 9, 53, 102, 251, 378
Méchain, Pierre : 73
Meissonier, Ernest : 297, 348, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 389, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 405, 409, 414, 418, 419, 420, 421, 422, 444, 445, 446, 447, 453, 457, 458, 501
Mérimee, Prosper : 173
Metsu, Gabriel : 202, 203, 208, 210, 211
Michelet, Jules : 192
Mieris, Willem van : 202, 206, 208, 210, 211, 367, 484
Millet, Jean-François : 451
Montaignon, Anatole : 381, 457, 458
Montmirel, E. T. et E. : 376
Murillo, Estéban : 195, 199, 208, 478, 528

N
Nadar : 365, 494, 495
Nadar, Félix : 365, 494, 495
Nègre, Charles : 21, 516, 517, 519, 523, 527, 528
Nerval, Gérard de : 254, 255, 256, 274, 311
Newhall, Beaumont : 21, 307, 324
Niel, Georges : 25, 451, 452, 453, 459, 469
Niépce, Isidore : 31, 32, 33, 39, 43, 44, 45, 52, 53, 54, 65
Niépce, Joseph Nicéphore : 30, 33, 65, 86
Nodier, Charles : 44, 174

O
Ortel, Philippe : 11, 308, 311

P
Pannini, Cavaliere Govianni Paolo : 253
Parry Janis, Eugenia : 523
Pesse, Louis : 264, 267, 275, 277, 299, 301, 341, 397, 419, 424, 441, 445

Pelletan, Eugène : 274
 Pelletan, Jules : 87, 128, 131, 149,
 153, 154, 155, 156, 157
 Périer, Charles : 395
 Pernety, dom Joseph-Antoine : 166,
 167, 170
 Perrier, Charles : 425, 426, 481,
 482, 504
 Petitot, Louis-Messidor-Lebon : 83,
 90
 Pharrasius : 140
 Pic de la Mirandole : 250
 Picabia, Francis : 17
 Picot, François-Édouard : 83, 85,
 90, 276
 Pinson, Stephen C. 252
 Planche, Gustave : 154, 192, 194,
 270, 271, 272, 273, 274, 281,
 298, 299, 347, 351, 352, 392,
 398, 399, 400, 407, 414, 415,
 416, 423, 443, 444, 486, 511
 Poivert, Michel : 12, 15, 17
 Polke, Sigmar : 16
 Porta, J.B. : 86
 Potonniée, Georges : 32, 36, 37, 38,
 46, 51, 57
 Poussin : 254, 344, 486, 487, 497
 Poussin, Nicolas : 254, 344, 486,
 487, 497
 Pradier, James : 83, 85
Q
 Quincy, Quatremère de : 88, 90, 262
 Quinet, Edgar : 273
R
 Ramey, Étienne-Jules : 83, 90
 Raphaël : 177, 195, 233, 236, 296,
 319, 333, 364, 365, 372
 Rembrandt : 203, 484, 488, 489
 Renard, F.-A. : 527
 Révoil, Pierre : 174, 206
 Richard, Fleury : 174, 205, 206
 Richomme : 90
 Richter, Gerhard : 15, 16, 18
 Ricourt, Achille : 188
 Ris, L. Clément de : 418
 Robert, Henri : 341
 Rochemore, J. de la : 397, 398, 484
 Rochette, Raoul : 84, 85, 90, 92, 94
 Roqueplan, Camille : 422
 Rosen, Charles : 176, 209
 Rosenthal, Léon : 9, 176, 266
 Rouby, Jules : 362
 Rouillé, André : 22, 146, 312, 349,
 395, 460, 515
 Roulin, François : 61, 62, 84, 125,
 128, 131, 201
 Rousseau, Théodore : 276, 296, 427
 Ruisdael, Jacob Salomonsz : 486
S
 Sabatier-Ungher, F. : 419, 420, 458
 Saint Chéron : 267
 Sainte-Beuve : 191, 325
 Saint-Martin [Eugène-Louis
 Guerin] : 174, 455, 458, 459
 Schapiro, Meyer : 409
 Scharf, Aaron : 11, 19, 21, 366
 Scheffer, Ary : 444
 Schnetz, Jean-Victor : 37, 83, 85, 90
 Schor, Naomi : 521
 Schwarz, Heinrich : 18
 Scott, Walter : 175
 Silvestre, Israël : 253
 Silvy, Camille : 494
 Snyder, Joel : 307, 308
 Sobieszek, Robert A. : 21
 Société française de photographie :
 44, 79, 492, 495, 509, 510
 Société héliographique : 19, 20,
 518, 519, 522, 524, 528
 Société libre des beaux-arts : 240,
 241, 242, 243, 246, 249, 291,
 330, 343, 344, 345, 413
 Solomon Godeau, Abigail : 523
 Susse : 298, 310, 374, 407, 416
T
 Taillasson, Jean-Joseph : 203, 204,
 205, 209
 Talbot, William Henry Fox : 65, 89,
 104, 105, 118, 129, 133, 142,
 143, 154, 164, 214, 335
 Taylor, baron : 44, 174, 175
 Tenint, Wilhelm : 368, 369
 Thélot, Jérôme : 365
 Thoré-Bürger, Théophile : 192, 279,
 280, 297, 298, 305, 306, 347,
 363, 369, 385, 386, 389, 399,
 400, 403, 404, 406, 407, 424,
 453, 454, 459, 479, 480, 481, 504
 Tonnellé, Alfred-Nicolas : 461, 462,
 463, 464, 466, 468, 469, 470,
 472, 473
 Töpffer, Rodolphe : 314, 315, 316,
 317, 318, 320, 322, 323, 325,
 326, 327, 328, 337, 338, 339,

345, 396, 400, 403, 404, 461,
462, 465, 473, 508, 514
Trayer, Jean-Baptiste : 451
Troyon, Constant : 451, 454
Turpin, François : 214, 215, 216,
217

V
Vaines, Maurice de : 422, 424
Van der Tuin, Henri : 203, 205, 206,
208
Van Ostade : 203, 205, 208
Varnier, Jules : 330, 343, 344
Vélasquez : 199, 478
Vernet, Horace : 83, 85, 205, 206,
232, 254, 385, 391, 392, 393,
394, 395, 428, 480
Viel-Castel, Comte Horace de : 446,
447, 482, 483, 504, 511

Vignon, Claude : 485
Viollet-le-Duc, Emmanuel : 42, 249
Viollet-le-Duc, Eugène : 42, 249,
250, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 317

W
Watelet, Louis-Étienne : 37, 169,
171, 172, 449, 450, 472
Watteau : 369, 370, 372, 420, 478
Wey, Francis : 19, 21, 395, 433,
434, 455, 518, 519, 520, 521,
522, 523, 524, 525, 526, 527, 528

Z
Zerner, Henri : 9, 176, 209
Ziegler, Jules : 378, 379, 518, 519
Zola, Émile : 511, 512

Iconographie

fig. 1 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Intérieur d'un cabinet de curiosités</i> , daguerréotype, 1837, Paris, Société française de photographie.....	566
fig. 2 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Le Boulevard du Temple, midi</i> , daguerréotype, 1839, Munich, Photomuseum.	566
fig. 3 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Le Boulevard Saint-Martin</i> , daguerréotype, 1839, Perpignan, musée Hyacinthe-Rigaud.....	567
fig. 4 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Le Pavillon de Flore et le Pont-Royal</i> , daguerréotype, 1839, Paris, musée des Arts et Métiers.	567
fig. 5 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Le Louvre et la Seine</i> , daguerréotype, 1839, Paris, Société française de photographie.	568
fig. 6 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Notre-Dame</i> , daguerréotype, vers 1839, Austin, Harry Ransom Humanities Research Center.....	568
fig. 7 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Vue du Pont-Neuf</i> , daguerréotype, vers 1839, Paris, musée des Arts et Métiers.	569
fig. 8 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Vénus accroupie et Ève à la fontaine</i> , daguerréotype, 1839, Perpignan, musée Hyacinthe-Rigaud.....	569
fig. 9 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Nature morte avec Jupiter Verospi</i> , daguerréotype, 1839, Budapest, musée national de Science et de Technologie.....	570
fig. 10 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Nature morte avec Jupiter Tonans</i> , daguerréotype, 1839, Prague, National Technical Museum.	570
fig. 11 :	John Martin, <i>Belshazzar's Feast</i> , huile sur toile, 1821, Yale Center for British Art.	571
fig. 12 :	Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>L'inauguration du Temple de Salomon</i> , encre brune et lavis, 1836, Rochester, George Eastman House.....	571
fig. 13 :	J. D. Ingres, <i>Louis-François Bertin</i> , huile sur toile, 1832, Paris, musée du Louvre.	572
fig. 14 :	Fleury Richard, <i>Valentine de Milan pleurant la mort de son époux</i> , huile sur toile, 1802, Saint-Pétersbourg, musée de l'Hermitage.....	573
fig. 15 :	Gérard Dou, <i>La Femme hydropique</i> , bois cintré, 1663, Paris, musée du Louvre.	574
fig. 16 :	Charles Delaberge, <i>Soleil couchant à Virieu Le Grand</i> , huile sur toile, s.d., musée du Louvre, Paris.	575
fig. 17 :	Martin Drolling, <i>L'Intérieur d'une cuisine</i> , huile sur toile, 1815, musée du Louvre, Paris.	575
fig. 18 :	J. A. D. Ingres, <i>Antiochus et Stratonice</i> , huile sur toile, 1840, musée Condé, Chantilly.	576
fig. 19 :	Paul Delaroche, <i>Meurtre du Duc de Guise</i> , huile sur toile, 1834, musée Condé, Chantilly.	576
fig. 20 :	Amaury-Duval, <i>Portrait de Melle Isaure Chasseriau</i> , huile sur toile, 1838, musée des Beaux-Arts, Rennes.....	577

fig. 21 : J. A. D. Ingres, <i>Madame Frédéric Reiset</i> , huile sur toile, 1846, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge.....	577
fig. 22 : Nadar, <i>Ingres distancié par le daguerréotype</i> , vers 1855.....	578
fig. 23 : Nadar, <i>in Nadar Jury au Salon de 1857</i> , p. 38.....	578
fig. 24 : Anonyme, <i>Portrait d'homme assis devant un paysage tropical</i> , daguerréotype, s. d., musée d'Orsay, Paris.....	579
fig. 25 : Louis Auguste Bisson, <i>Jeune garçon</i> , daguerréotype, 1840, Bibliothèque nationale de France, Paris.....	579
fig. 26 : J. B. Léon Foucault, <i>Portrait d'un homme</i> , daguerréotype, 2 juillet 1842, George Eastman House, Rochester.....	579
fig. 27 : Bisson frères, <i>Honoré de Balzac</i> , daguerréotype, mai 1842, maison de Balzac, Paris.....	579
fig. 28 : Anonyme, <i>Le Vieux Greinbüler</i> , daguerréotype, avant 1847, Collection Hans Gummerbach.....	580
fig. 29 : Maison Chevalier, <i>Portrait d'Antoine Jérôme Balard</i> , daguerréotype, 1841 (?), Collection Serge Kakou, Paris.....	580
fig. 30 : Anonyme, <i>Portrait d'homme dans un jardin</i> , daguerréotype, vers 1845, Georges Eastman House, Rochester.	580
fig. 31 : Anonyme, <i>Portrait d'homme à une table</i> , daguerréotype, vers 1840, Georges Eastman House, Rochester.	580
fig. 32 : Ernest Meissonier, <i>Portrait de Louis, comte de Chevigné</i> , huile sur bois, vers 1842, National Gallery of Ireland, Dublin.	581
fig. 33 : Ernest Meissonier, <i>La Barricade dit aussi Souvenir de Guerre civile</i> , huile sur toile, 1850, musée du Louvre, Paris.....	582
fig. 34 : Auguste Couder, <i>Fête de la Fédération nationale au Champs-de-Mars, 14 juillet 1790</i> , huile sur toile, 1844, musée du château, Versailles.....	583
fig. 35 : Ernest Meissonier, <i>Les Bravi</i> , huile sur toile, 1852, Wallace Collection, Londres.	583
fig. 36 : Henri Gérard-Fontallard, <i>Les Daguerriéristes</i> , 1840, Bibliothèque nationale de France, Paris.	584
fig. 37 : Honoré Daumier, <i>La patience est la vertu des ânes</i> , in <i>Le Charivari</i> , 2 juillet 1840.	584
fig. 38 : Gustave Courbet, <i>Un Enterrement à Ornans</i> , huile sur toile, 1849, musée d'Orsay, Paris.	584
fig. 39 : Gustave Courbet, <i>Les Casseurs de pierres</i> , huile sur toile, 1849, détruit.	585
fig. 40 : Jean-Baptiste Clésinger, <i>Femme piquée par un serpent</i> , marbre, 1847, musée d'Orsay, Paris.	585
fig. 41 : Adolphe Leleux, <i>Contrebandiers espagnols (Aragon)</i> , gravure publiée dans <i>L'Artiste</i> , 1846, 4 ^e série, t. 8.	586
fig. 42 : Adolphe Leleux, <i>Cantonniers (Navarre)</i> , 1844, gravure publiée dans <i>L'Artiste</i> , 1844.	586
fig. 43 : Gustave Courbet, <i>Les Demoiselles de village</i> , huile sur toile, 1851, Metropolitan museum of Art, New York.....	587
fig. 44 : Jean-Léon Gérôme, <i>La Mort de César</i> , huile sur toile, 1860-67, Walters Art Gallery, Baltimore.	587
fig. 45 : Charles Nègre, <i>Le Petit chiffonnier</i> , papier salé d'après négatif ciré sec, 1851, localisation actuelle inconnue.	588
fig. 46 : Bartolomé Estebán Murillo, <i>Le Jeune Mendiant</i> , huile sur toile, 1645-1650, musée du Louvre, Paris.....	588



fig. 1 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Intérieur d'un cabinet de curiosités, daguerréotype, 1837,
Paris, Société française de photographie.

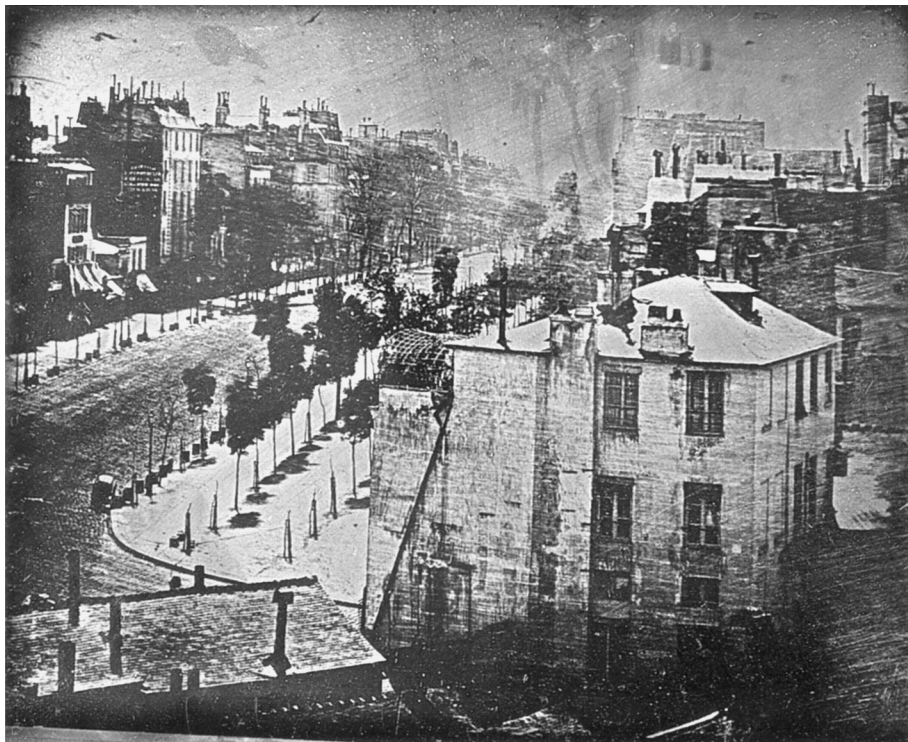


fig. 2 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Le Boulevard du Temple, midi, daguerréotype, 1839,
Munich, Photomuseum.



fig. 3 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Le Boulevard Saint-Martin, daguerréotype, 1839,
Perpignan, musée Hyacinthe-Rigaud.

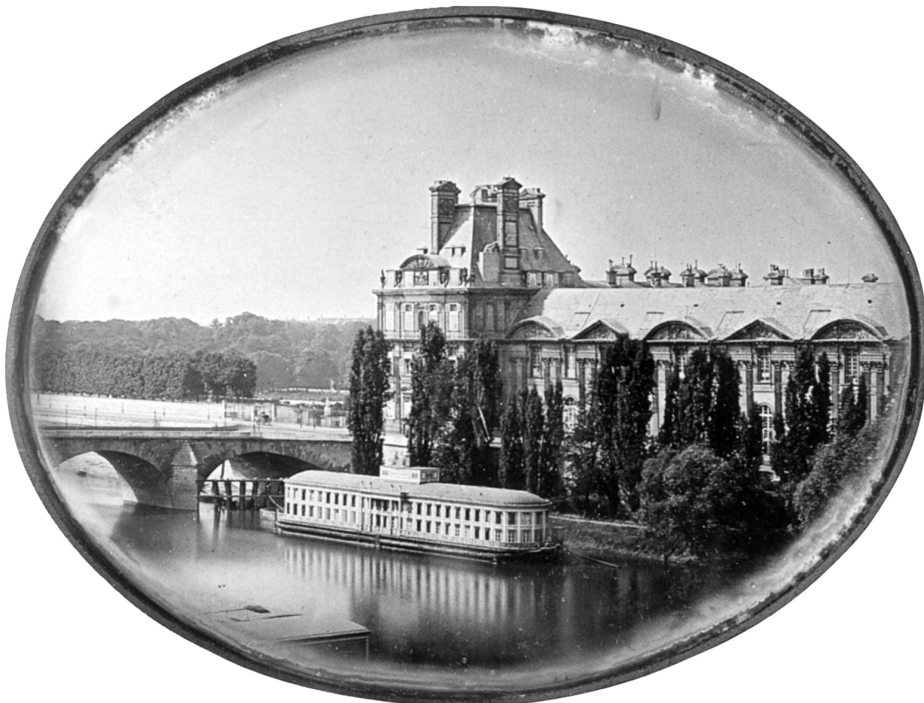


fig. 4 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Le Pavillon de Flore et le Pont-Royal, daguerréotype, 1839,
Paris, musée des Arts et Métiers.

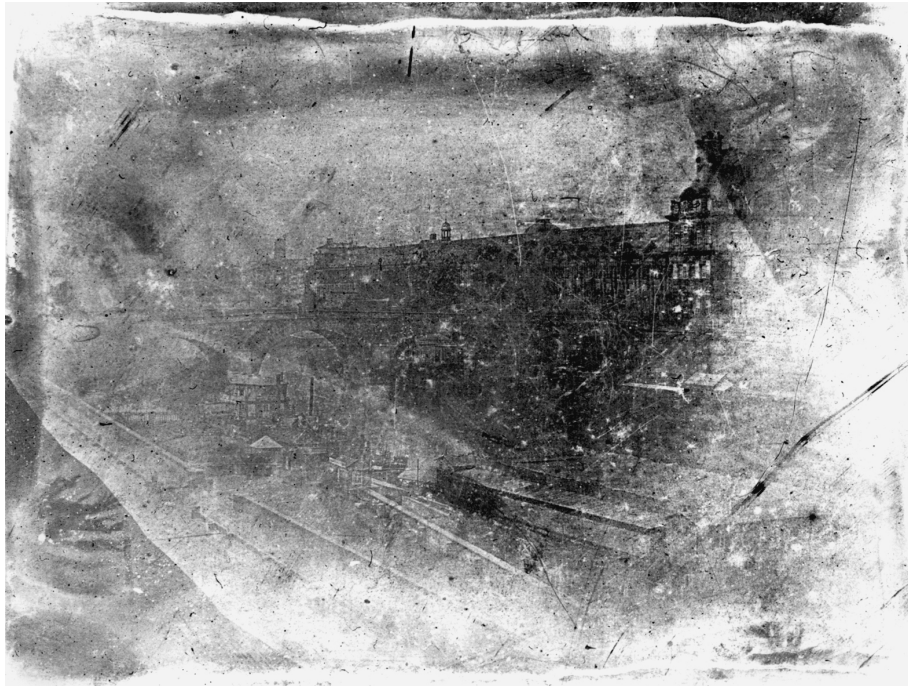


fig. 5 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Le Louvre et la Seine, daguerréotype, 1839,
Paris, Société française de photographie.

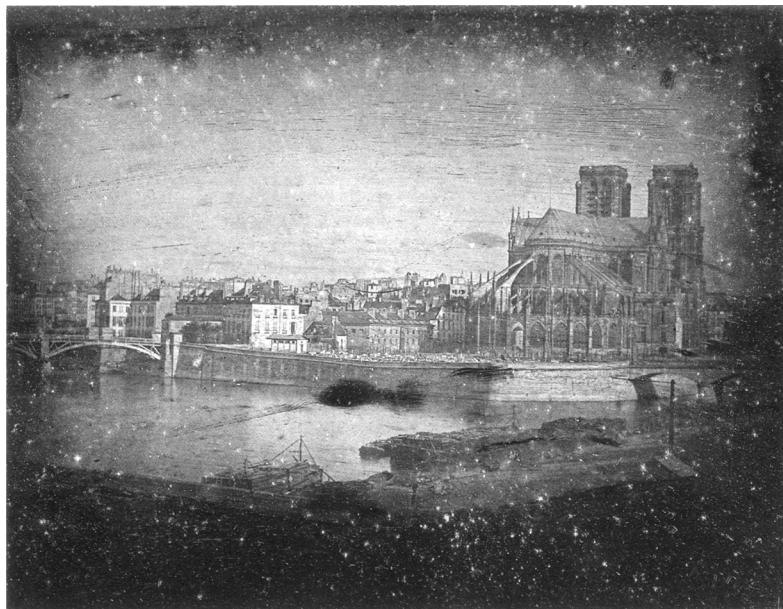


fig. 6 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Notre-Dame, daguerréotype, vers 1839,
Austin, Harry Ransom Humanities Research Center.

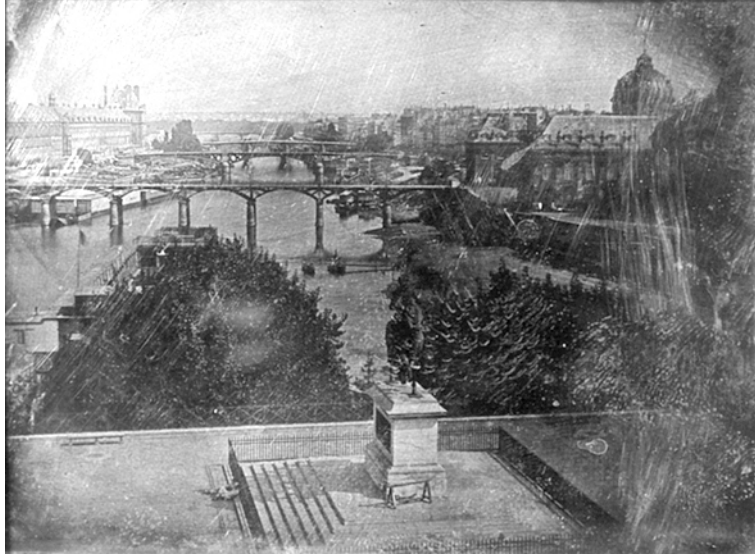


fig. 7 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Vue du Pont-Neuf, daguerréotype, vers 1839,
Paris, musée des Arts et Métiers.

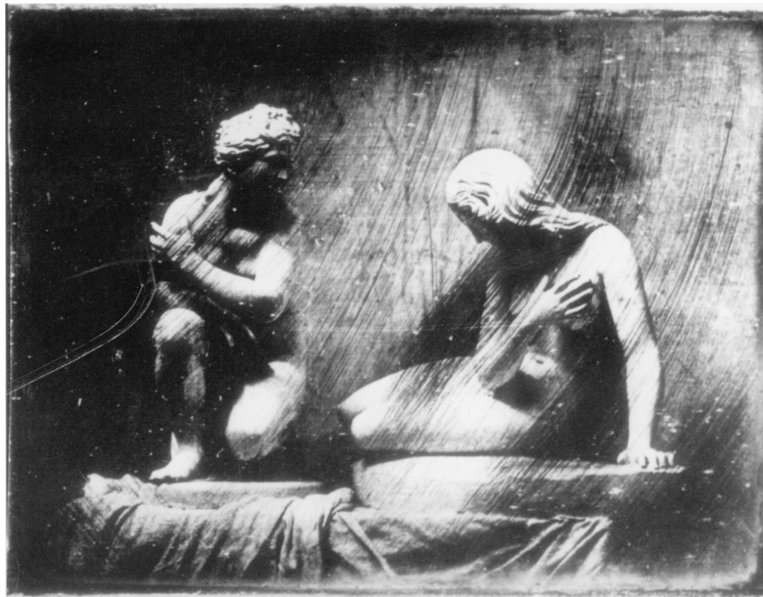


fig. 8 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Vénus accroupie et Ève à la fontaine, daguerréotype, 1839,
Perpignan, musée Hyacinthe-Rigaud.



fig. 9 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Nature morte avec Jupiter Verospi, daguerréotype, 1839,
Budapest, musée national de Science et de Technologie.

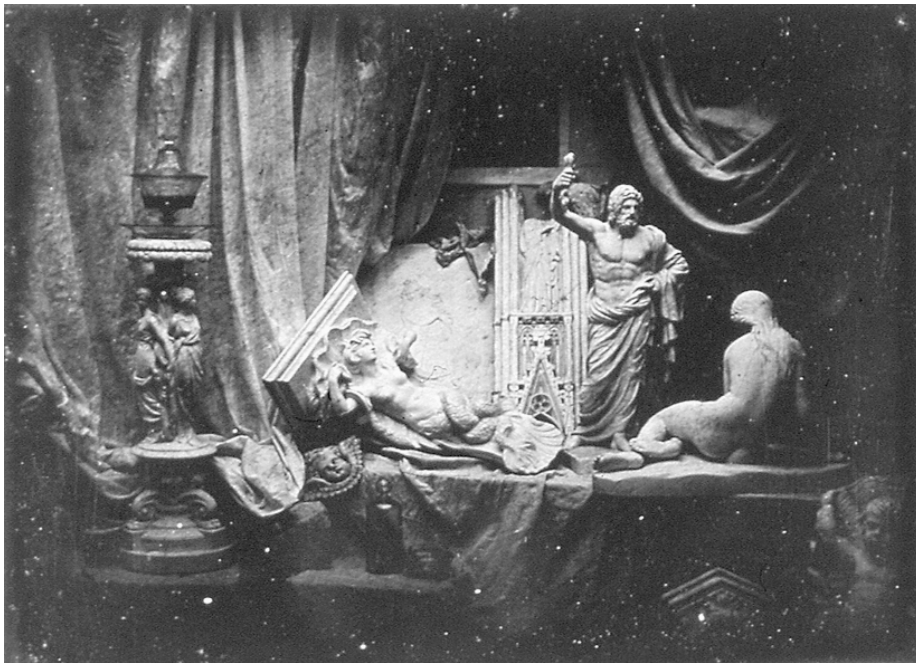


fig. 10 : Louis Jacques Mandé Daguerre,
Nature morte avec Jupiter Tonans, daguerréotype, 1839,
Prague, National Technical Museum.

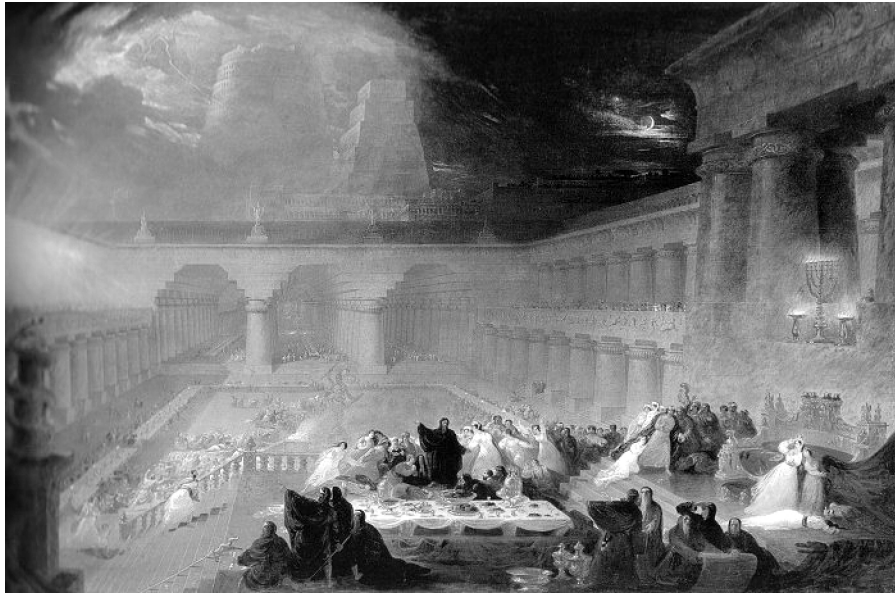


fig. 11 : John Martin,
Belshazzar's Feast, huile sur toile, 1821,
Yale Center for British Art.

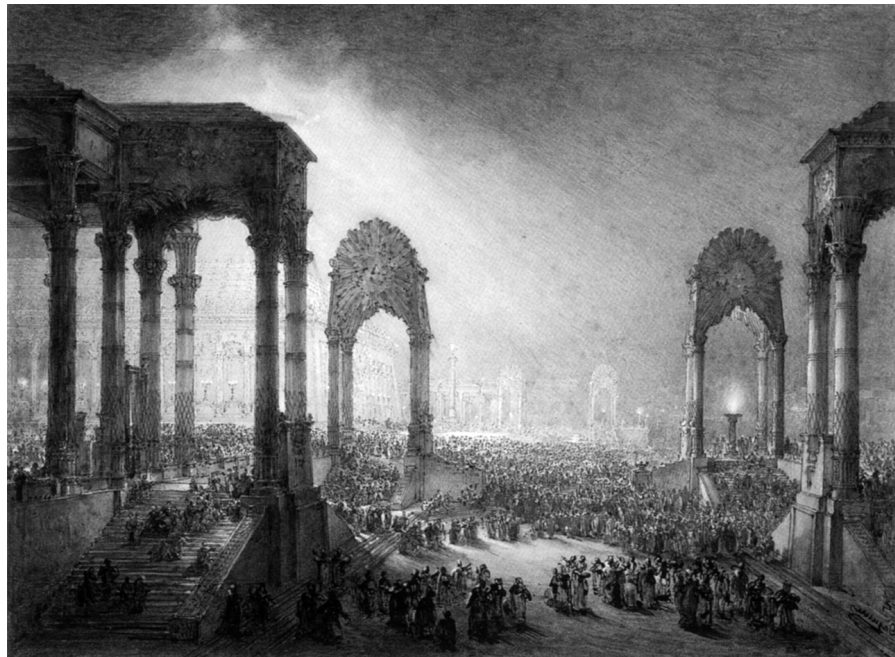


fig. 12 Louis Jacques Mandé Daguerre,
L'inauguration du Temple de Salomon, encre brune et lavis, 1836,
Rochester, George Eastman House.

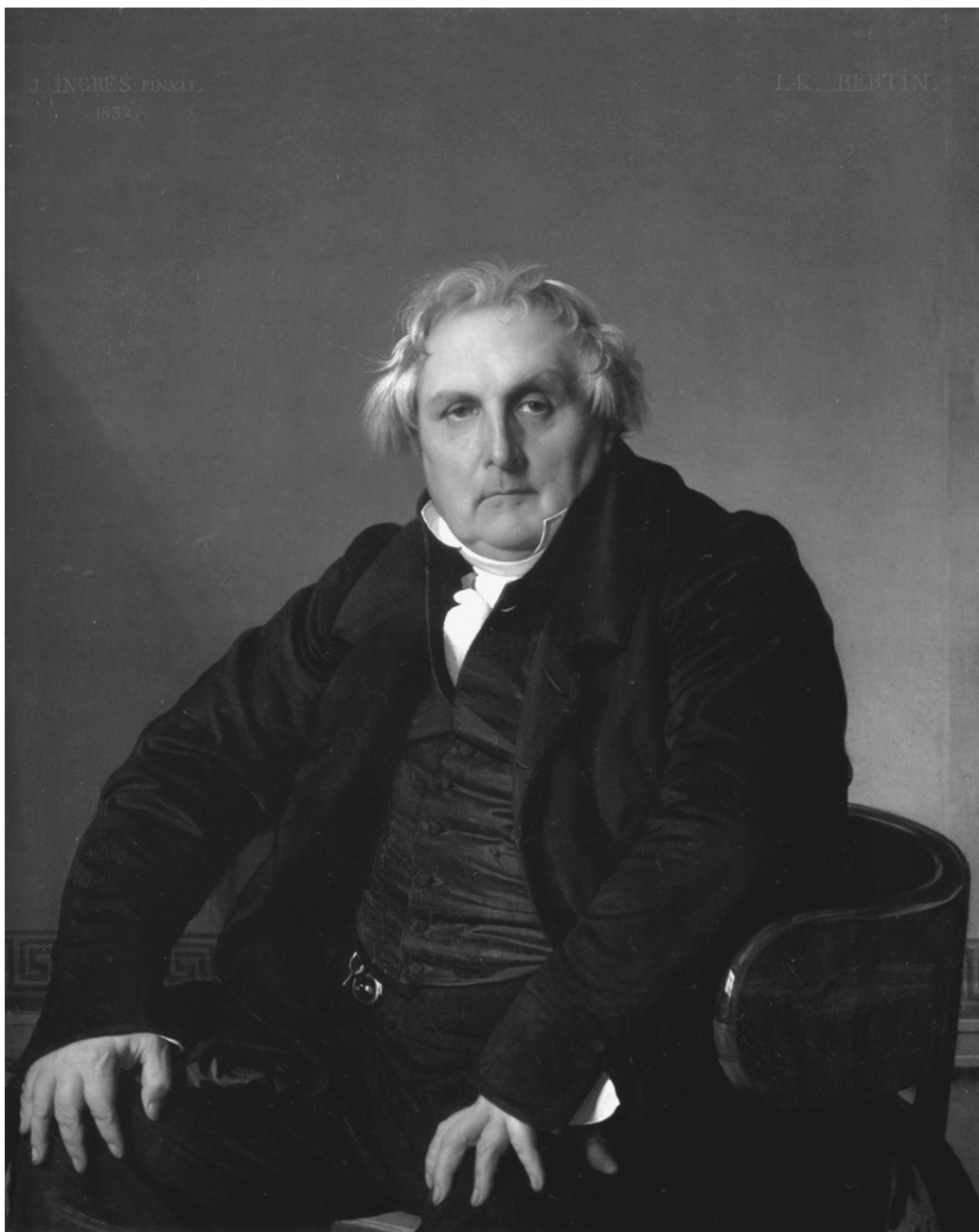


fig. 13 : J. D. Ingres,
Louis-François Bertin, huile sur toile, 1832,
Paris, musée du Louvre.

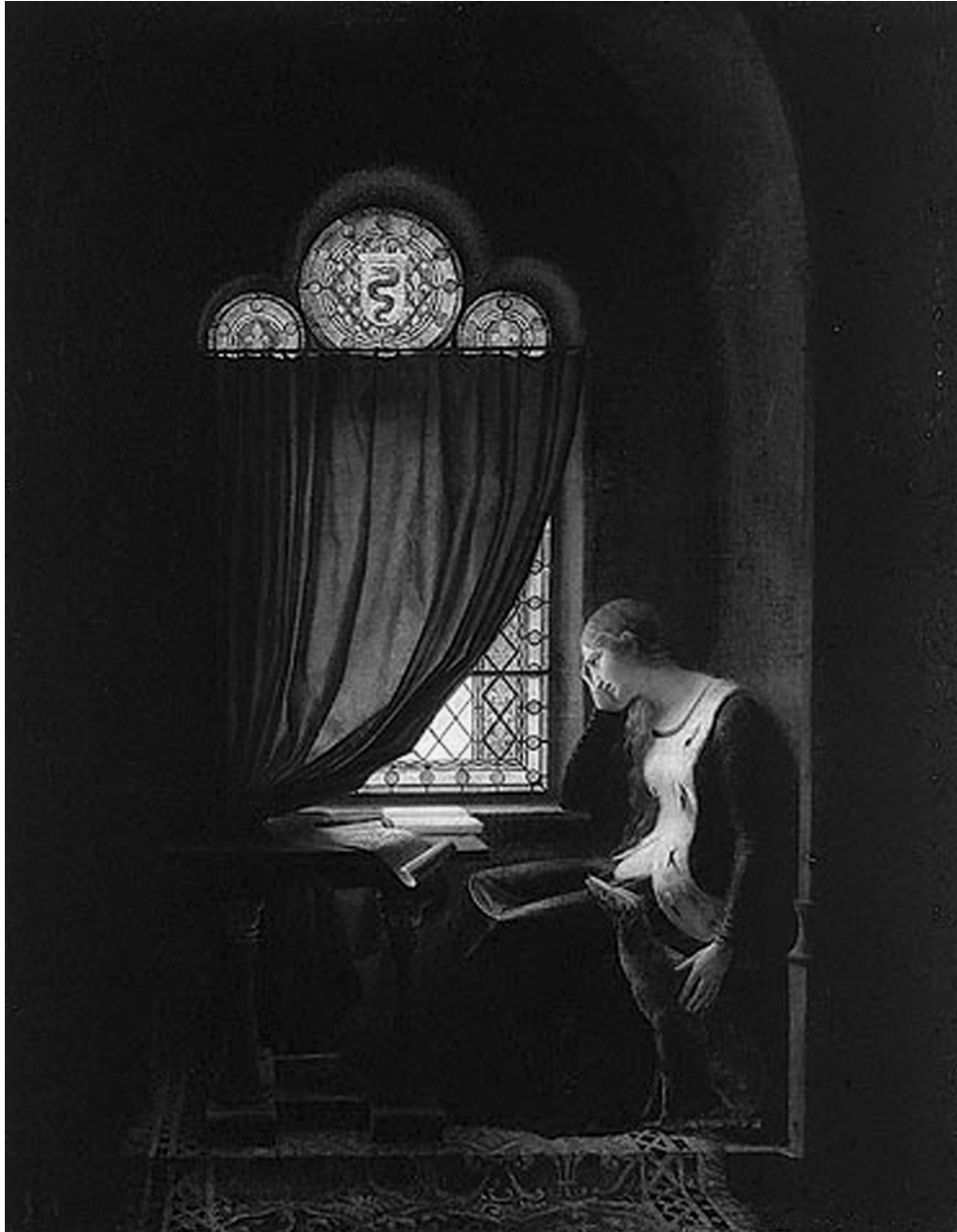


fig. 14 : Fleury Richard,
Valentine de Milan pleurant la mort de son époux, huile sur toile, 1802,
Saint-Petersbourg, musée de l'Hermitage.



fig. 15 : Gérard Dou,
La Femme hydropique, bois cintré, 1663,
Paris, musée du Louvre.



fig. 16 : Charles Delaberge,
Soleil couchant à Virieu Le Grand, huile sur toile, s.d.,
musée du Louvre, Paris.



fig. 17 : Martin Drolling,
L'Intérieur d'une cuisine, huile sur toile, 1815,
musée du Louvre, Paris.

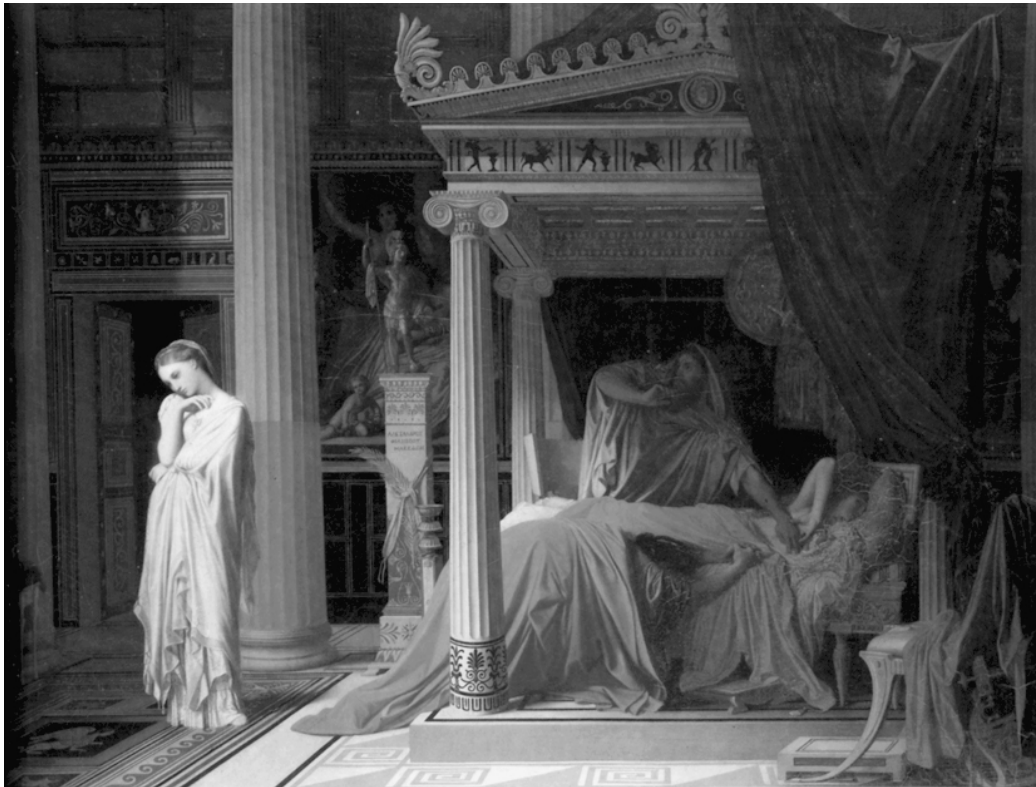


fig. 18 : J. A. D. Ingres,
Antiochus et Stratonice, huile sur toile, 1840,
musée Condé, Chantilly.



fig. 19 : Paul Delaroche,
Meurtre du Duc de Guise, huile sur toile, 1834,
musée Condé, Chantilly.



fig. 20 : Amaury-Duval,
Portrait de Melle Isaure Chasseriau, huile sur toile, 1838,
musée des Beaux-Arts, Rennes.



fig. 21 : J. A. D. Ingres,
Madame Frédéric Reiset, huile sur toile, 1846,
Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge.

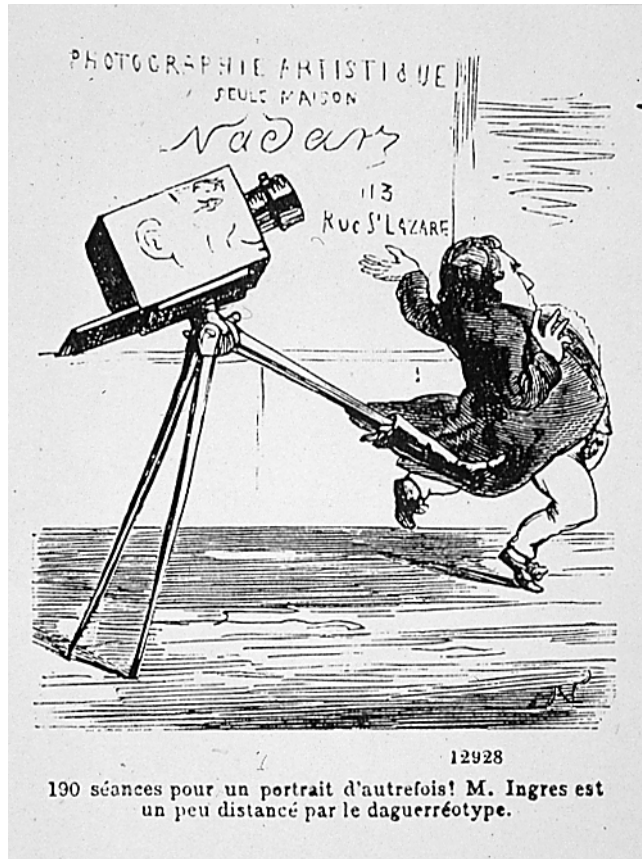


fig. 22 : Nadar,
Ingres distancé par le daguerréotype, vers 1855.

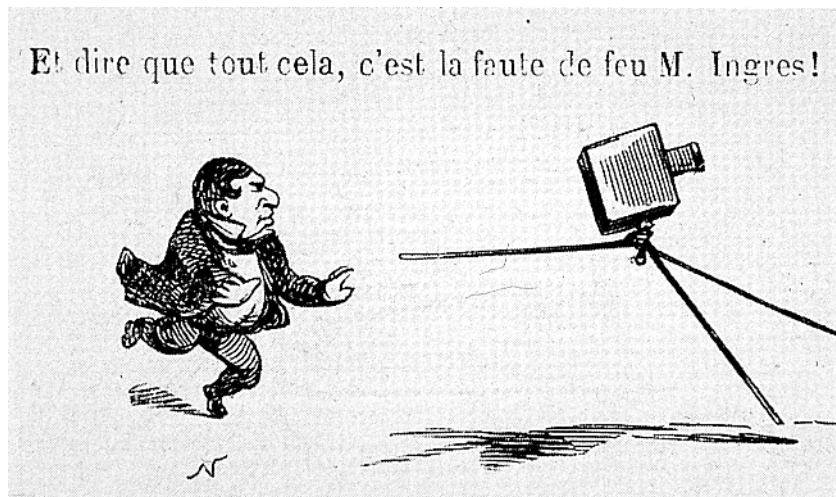


fig. 23 : Nadar,
in Nadar Jury au Salon de 1857, p. 38.



fig. 24 : Anonyme,
Portrait d'homme assis devant un paysage tropical, daguerréotype, s. d.,
musée d'Orsay, Paris.



fig. 26 : J. B. Léon Foucault,
Portrait d'un homme, daguerréotype, 2 juillet
1842,
George Eastman House, Rochester.



fig. 25 : Louis Auguste Bisson,
Jeune garçon, daguerréotype, 1840,
Bibliothèque nationale de France, Paris.



fig. 27 : Bisson frères,
Honoré de Balzac, daguerréotype, mai 1842,
maison de Balzac, Paris.



fig. 28 : Anonyme,
Le Vieux Greinbüler, daguerréotype, avant
1847,
Collection Hans Gummerbach.

daguerréotype, 1841 (?),
Collection Serge Kakou, Paris.



fig. 30 : Anonyme,
Portrait d'homme dans un jardin,
daguerréotype, vers 1845,
Georges Eastman House, Rochester.



fig. 29 : Maison Chevalier,
Portrait d'Antoine Jérôme Balard,



fig. 31 : Anonyme,
Portrait d'homme à une table, daguerréotype,
vers 1840,
Georges Eastman House, Rochester.

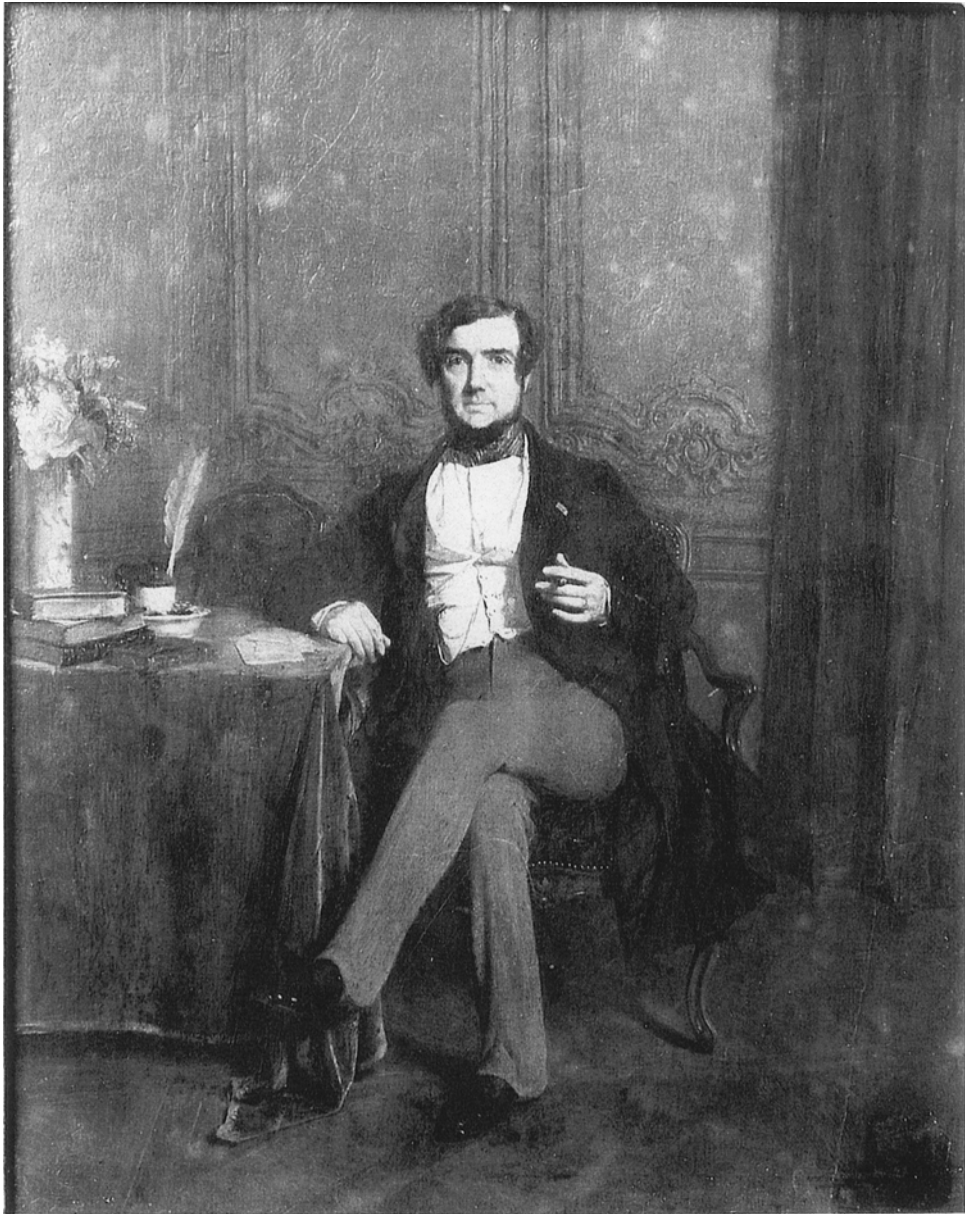


fig. 32 : Ernest Meissonier,
Portrait de Louis, comte de Chevigné, huile sur bois, vers 1842,
National Gallery of Ireland, Dublin.



fig. 33 : Ernest Meissonier,
La Barricade dit aussi *Souvenir de Guerre civile*, huile sur toile, 1850,
musée du Louvre, Paris.

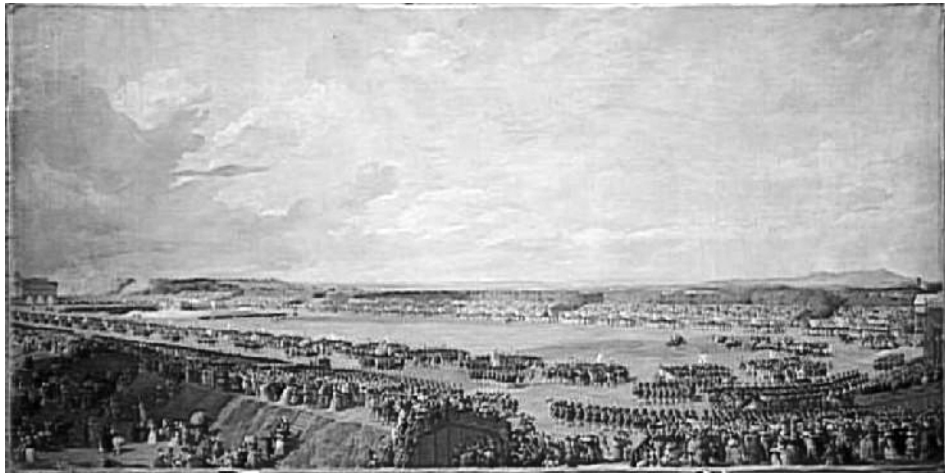


fig. 34 : Auguste Couder,
Fête de la Fédération nationale au Champ-de-Mars, 14 juillet 1790, huile sur toile, 1844,
musée du château, Versailles.



fig. 35 : Ernest Meissonier,
Les Bravi, huile sur toile, 1852,
Wallace Collection, Londres.

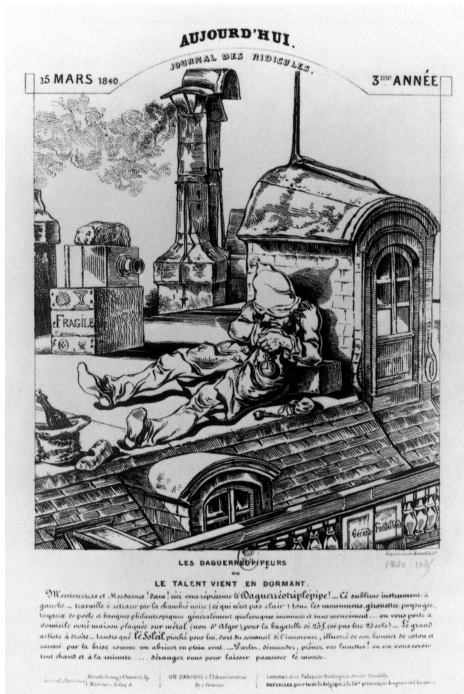


fig. 36 : Henri Gérard-Fontallard,
Les Daguerriéopipeurs, 1840,
Bibliothèque nationale de France, Paris.



fig. 37 : Honoré Daumier,
La patience est la vertu des ânes,
in *Le Charivari*, 2 juillet 1840.



fig. 38 : Gustave Courbet,
Un Enterrement à Ornans, huile sur toile, 1849,
musée d'Orsay, Paris.

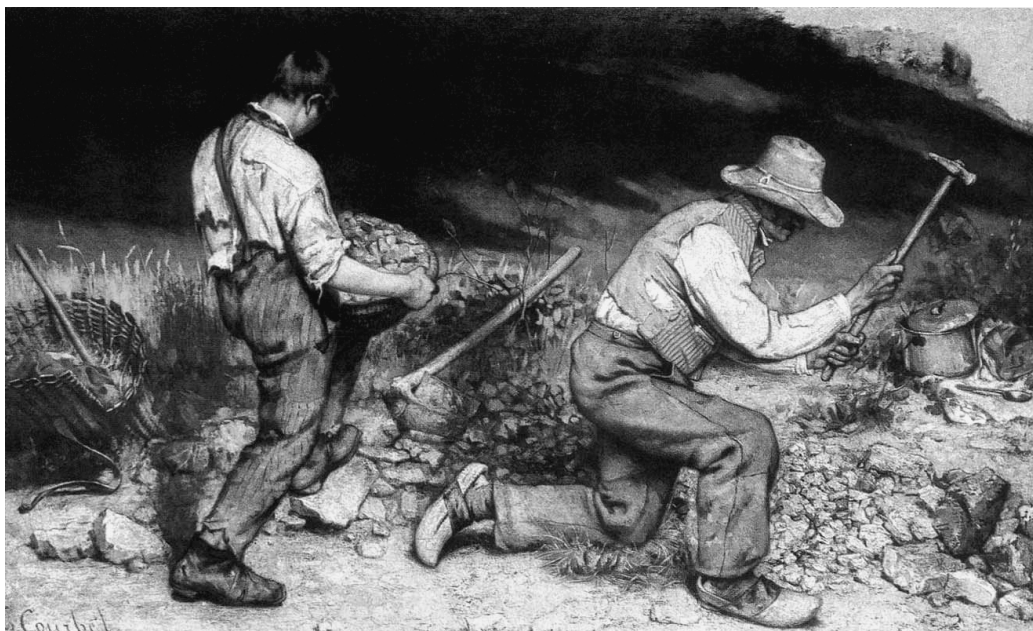


fig. 39 : Gustave Courbet,
Les Casseurs de pierres, huile sur toile, 1849,
détruit.



fig. 40 : Jean-Baptiste Clésinger,
Femme piquée par un serpent, marbre, 1847,
musée d'Orsay, Paris.



fig. 41 : Adolphe Leleux,
Contrebandiers espagnols (Aragon),
gravure publiée dans *L'Artiste*, 1846, 4^e série, t. 8.



fig. 42 : Adolphe Leleux,
Cantonniers (Navarre), 1844,
gravure publiée dans *L'Artiste*, 1844.



fig. 43 : Gustave Courbet,
Les Demoiselles de village, huile sur toile, 1851,
Metropolitan museum of Art, New York.



fig. 44 : Jean-Léon Gérôme,
La Mort de César, huile sur toile, 1860-67,
Walters Art Gallery, Baltimore.



fig. 45 : Charles Nègre,
Le Petit chiffonnier, papier salé d'après négatif ciré sec, 1851,
localisation actuelle inconnue.

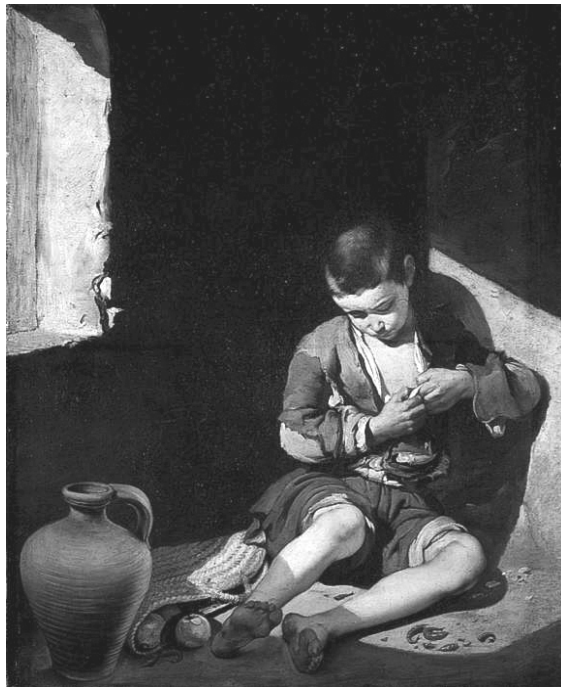


fig. 46 : Bartolomé Estebán Murillo,
Le Jeune Mendiant, huile sur toile, 1645-1650,
musée du Louvre, Paris.

Résumé

Généralement envisagée dans son rapport avec l'artiste, l'annonce de l'invention de la photographie sous la forme du daguerréotype en 1839 eu pourtant de réelles retombées sur la critique d'art. Cette dernière, très attentive aux engouements de la foule, sera particulièrement sensible à la constitution d'une opinion publique sur l'art influencée par la réception de la photographie. En effet, se pose très tôt pour la critique d'art le problème de l'évaluation d'un art contemporain de la photographie : en faisant chaque année, par les comptes-rendus des expositions au Salon des beaux-arts, l'état de l'évolution du goût des uns et des autres, la critique d'art sera particulièrement attentive aux signes du photographique dans l'art. C'est-à-dire, dans le pictural, les qualités qui semblent provenir plus du respect par l'artiste de la norme de figuration instituée par la photographie que de l'inspiration poétique. Ainsi se constitue pour la critique le modèle photographique, dessiné par une opinion publique marquée par l'année 1839 et qui assure le succès commercial du daguerréotype à partir de 1842.

Le but de cette étude est d'analyser la formation de cette opinion publique pendant l'année de révélation du secret du daguerréotype, ainsi que l'émergence d'une critique jugée mineur, mais qui entrevoit très tôt les enjeux du modèle photographique dans l'art, comme un signe du pouvoir du public sur la production des artistes. Et se pose ainsi la question, non pas tant de l'assimilation de la photographie à l'art, mais essentiellement celui de l'assimilation de l'art à la photographie.

Discipline : Histoire de l'Art

UFR 03 Histoire de l'Art

Institut Michelet, 3 rue Michelet, 75006 Paris