1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Steffen Siegel, 1839. *Daguerre, Talbot et la publication de la photographie. Une anthologie*

Paris, Macula, coll. « Transbordeur », 2020, 650 p.

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8434>

DOI : 10.4000/1895.8434

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 225-228

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Steffen Siegel, 1839. *Daguerre, Talbot et la publication de la photographie. Une anthologie* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8434> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8434>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Steffen Siegel, 1839. *Daguerre, Talbot et la publication de la photographie.* *Une anthologie*

Paris, Macula, coll. « Transbordeur », 2020, 650 p.

François Albera

RÉFÉRENCE

Steffen Siegel, 1839. *Daguerre, Talbot et la publication de la photographie. Une anthologie*, Paris, Macula, coll. « Transbordeur », 2020, 650 p.

- 1 Ce gros ouvrage dirigé par Steffen Siegel est moins une anthologie qu'un feuilletton : celui de l'instauration de la photographie comme medium et des controverses attributives qui l'accompagnèrent : qui est « l'inventeur », à quelle date, sur la base de quelles découvertes techniques et scientifiques... ; à quel moment faut-il ou peut-on parler de « photographie » ? Ce type d'interrogation est familière aux historiens du cinéma puisque les mêmes débats, combats et polémiques ont eu lieu et continuent plus ou moins d'avoir lieu s'agissant de « l'invention du cinéma ». Ce livre pourra donc être plein d'enseignement pour eux et l'on pourrait imaginer son équivalent pour « l'année 1895 ».
- 2 Siegel, professeur de théorie et d'histoire de la photographie à la Folkwang Universität der Künste d'Essen, dans une longue postface – qui ne craint pas les répétitions – et au gré des introductions à chaque section de son « anthologie » (il y en a dix), pose ces questions avec clarté : de quoi fait-on ou prétend-on faire l'histoire ? d'une technique, d'un résultat, d'un usage, d'un art ? La généalogie historique du photographique, conclut-il, ne peut être qu'un arbre aux multiples embranchements (p. 594).
- 3 Il y a évidemment une sorte de « tour de force » dans la démarche adoptée ici. Les histoires de la photographie – celle qu'a dirigée Michel Frizot par exemple (*Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Adam Biro-Bordas, 1994) – exposent toutes les

circonstances de « l'invention » qui, à quelques détails près, correspondent à ce qu'on trouve dans le riche matériau réuni par Siegel. Mais elles consacrent ensuite un développement plus important au règne du daguerréotype qui s'étend jusque dans les années 1860 et même 1870 aux États-Unis et représente l'avènement d'un « nouveau monde d'images » (Frizot). Ici on se tient à l'année du « sacre » et au formidable bouleversement médiatique qu'il induit pour aboutir à dire que la question n'est pas : qui a inventé la photographie en 1839 ? mais : qui a inventé l'année 1839 ? (p. 600)

- 4 Si l'on a parlé de feuilleton, c'est que l'organisation même de l'ouvrage et la sélection des textes qui accueillent, commentent cet avènement de la photographie et finalement le constituent – la plupart du temps sans que leurs auteurs aient vu un daguerréotype –, tous situés dans l'année 1839 (à quelques exceptions près), construisent bel et bien un récit historique où différents acteurs interviennent avec des desseins bien établis et des stratégies sociales pour y parvenir. En l'espèce, ce qui détermine avant tout la date de 1839, c'est la déclaration du 7 janvier de François Arago, astronome, directeur de l'observatoire, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences de Paris mais aussi député depuis dix ans à la Chambre, concernant l'invention de Daguerre, sa reconnaissance comme une découverte majeure et le projet de la faire acquérir par l'État français et la rendre disponible pour l'Europe et le monde. Cette dimension politique accordée à la mise au point d'une technique susceptible de fixer une image du monde visible – formée au foyer d'une chambre noire sur une plaque sensibilisée à l'iode et rendue pérenne par la vapeur de mercure –, est l'élément clé de cette conjoncture. Elle « réveille » Henry Fox Talbot – qui avait mené des recherches de son côté (en posant un objet plat – dentelle, herbe – sur un papier sensibilisé exposé durablement au soleil) et les avait plus ou moins négligées – qui revendique l'antériorité sans avoir vu de daguerréotype ; elle excite le nationalisme de part et d'autre de la Manche mais aussi en Allemagne où l'arrogance française agace (nous sommes sous Louis-Philippe, mais le souvenir des campagnes napoléoniennes est encore vivace).
- 5 Les controverses et les affrontements ne se situent pas seulement au plan international : en France le débat fait rage au sein même de « l'invention » daguerrienne puisque le fils de Nicéphore Niépce – associé à Daguerre depuis 1829 et mort en 1833 – en revendique, pour son père, la paternité. Il faut dire que l'acquisition par l'État de l'invention – pour laquelle plaide brillamment Arago – comporte un enjeu financier : Daguerre, ruiné par l'incendie de son Diorama, veut à tout prix obtenir un achat ou une rente à vie. Plutôt que 200 000 francs d'un coup, ce sera une rente viagère de 4 000 pour les deux associés (Isidore Niépce et Daguerre) et 2 000 de plus à ce dernier pour les procédés du Diorama.
- 6 Savants, journalistes, artistes et curieux participent à l'émergence d'un ensemble de notions, de problématiques via des explications, des métaphores qui posent les bases et le cadre du discours sur la photographie – ou de ce que François Brunet avait appelé « l'idée de photographie » (*la Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000). En effet, comment passe-t-on de la gravure comme « interprétant » de ces techniques de saisie et reproduction à ce qu'on va nommer – trouvaille judicieuse de John Herschel – la photographie ? Niépce lui-même parlait d'héliogravure (il pensait ses recherches au sein de ce médium), Talbot de « dessin ». L'idée de substituer une auto-écriture de la nature, en s'imposant par sa dimension à la fois magique et son évidence naturelle, éloigne des pratiques du graveur qui pourtant sont très présentes dans le processus,

tout en mettant entre parenthèses la machinerie et les manipulations chimiques du préparateur.

- 7 Quels traits distinctifs sont retenus pour dessiner le cadre où va exister désormais la photographie au sein de ce que Brunet appelait du terme foucaldien de « formation discursive » ? L'automatisme de la production des images, d'une part, et la précision avec laquelle elles reproduisent le spectacle qu'elles recueillent, d'autre part. L'idée d'objectivité visuelle s'élabore ainsi en contraste avec les pratiques existantes en la matière : la peinture, le dessin, la gravure qui, tous, nécessitent un long temps et une activité manuelle donc subjective et sont incapables de rivaliser en matière de rendu : « Si l'on examine une œuvre d'art ordinaire au moyen d'un microscope puissant, toute trace de ressemblance avec la nature disparaîtra – mais l'examen plus serré du dessin photogénique révèle uniquement une vérité plus absolue, une similitude plus parfaite avec la chose représentée » écrit Edgar Poe (« Le Daguerrotypage », *Alexander's Weekly Messenger* du 15 janvier 1840) (p. 477). On est encore loin de *Blow Up*...

- 8 La prolifération des écrits sur les procédés de fixation de l'image de la chambre obscure amène ainsi Siegel à affirmer que « l'idée, la fonction et la réception de la photographie sont influencées en profondeur par les écrits qui l'accompagnent » et que, dans l'histoire des techniques, la photographie est « la première innovation où l'objet et le discours deviennent en même temps une affaire publique », les discours « préform[ant] l'expérience des images photographiques » (p. 608). Il y a peut-être un peu d'exagération dans ces propos adossés à la conviction qu'il pourrait y avoir une sorte d'« immaculée perception » (Bourdieu) ou d'expérience vierge de tout savoir préalable. On voit mal, d'ailleurs, quelle découverte scientifique ou innovation technique n'est pas apparue simultanément avec son commentaire et sa légende ou même n'a été précédée par des discours préformateurs (un détour par Bachelard s'imposerait ici). Mais l'angle sous lequel l'auteur a entrepris de sélectionner les textes qu'il présente est celui des discours et des enjeux politiques (aux divers sens du terme) qu'ils comportent dans l'espace public. La question de l'invention (qui de Niépce, Daguerre ou Talbot ?) se déplace ainsi vers celle de savoir comment et sur quelles bases on pouvait parler de photographie ; en d'autres termes, « il s'agissait de savoir qui détenait la souveraineté d'interprétation en matière de photographie » (p. 609). Et sur ce point Arago emporte manifestement le morceau. Tandis que Talbot devant la Royal Society ne se préoccupe pas de « situer sa découverte dans la longue durée historique du développement des procédés photographiques (...), Arago, au contraire, ouvre un cadre de référence plus large (...) en prononçant le nom de Giambattista della Porta, en évoquant la chambre obscure, les prémices historiques sous lesquels il entend que soit désormais discutée l'invention de Daguerre ». Il « concentre l'attention sur les aspects physiques du processus de production en négligeant tous les autres, en particulier photochimiques (...), il fixe les notions et métaphores essentielles qui resteront déterminantes » à l'avenir : l'intérêt technologique et instrumental d'une part et la généalogie du procédé.

- 9 L'autorité d'Arago – qui, au cours de l'année 1839, se substitue à Daguerre – a un sens socio-politique : de par sa position, il peut opérer comme il le fait et convaincre, alors que Niépce en 1827 et 1828 avait tenté sans succès de présenter son procédé d'héliographie à la Royal Society de Londres et qu'il est resté marginal en France (d'où son association avec Daguerre qui lui semblait avoir un réseau commercial). Et Daguerre seul eût échoué à faire reconnaître universellement son invention. On retrouve ici le paradoxe relevé par Alfred Donnée (p. 486 – tout un chapitre lui est

dévolu) et que le journaliste-écrivain Jules Janin avait mis en lumière dans l'un de ses articles enflammés en faveur du daguerréotype : « Il en a été du Daguératype comme de la vapeur inventée par un ouvrier ; comme du télescope, trouvé par un enfant ; ceci dit la honte de la science qui s'enivre de ses propres rêveries et qui s'aveugle à force de formules algébriques. Parlez-nous, au contraire, des inventeurs prime-sautiers... » (*l'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 25 août 1839) (p. 311). Arago, représentant du pouvoir scientifique, reprenait la main sur le directeur du Diorama comme sur l'ingénieur Niépce (dont le frère avait déjà échoué à faire reconnaître leur invention commune d'un moteur à combustion interne, le pyrèolophore), il écarte Hyppolite Bayard et ignore Henry Fox Talbot – auquel il oppose, le moment venu, Niépce ! Le monde savant (astronome, physicien, botaniste...) voit d'emblée ce que ce procédé va apporter à la science sur le modèle du microscope et du télescope qui voient plus et plus loin. Jean-Baptiste Biot, collègue d'Arago, trouvera la formule idoine : la photographie est « la rétine du savant ». Les artistes et en particulier les graveurs vont s'inquiéter de cette concurrence susceptible de les supplanter et élaborer des discours de contre-feux (manque de « chaleur », de « vie »). Le grand public se voit promettre un usage généralisé, à la portée de tous, de la fixation de ses biens et des paysages avant qu'il ne puisse être question des portraits des êtres chers – ou de soi-même (« narcissisme » social que Baudelaire ne manquera pas d'épingler).

- 10 Daguerre, tenu de donner des démonstrations publiques de son procédé et de fournir un manuel, livrera en septembre 1839 la première publication monographique sur un procédé photographique et sur la photographie en général, en faisant précéder son exposé pratique (rapidement traduit dans le monde entier et mis en œuvre aussitôt) d'un historique visant à établir quelles parts respectives étaient celles de Niépce et les siennes. Sa brochure comme tous les textes de divers niveaux (Donné est lui-même un scientifique, la plupart sont des journalistes) viennent donc donner corps à cette « formation discursive » et l'on pourra y puiser bien des suggestions. En effet la richesse des textes réunis par Siegel incite à d'autres considérations encore, notamment sur la question de la promptitude – un des arguments de Daguerre – à laquelle est suspendue celle de la saisie des objets ou personnages en mouvement : non pas pour les saisir dans leur déplacement mais pour fixer leur présence qui, dans le cas d'un temps de pose étendu, échappe à la représentation : le Boulevard du Temple à 8 heures du matin était animé par les passants, les fiacres et les charrois, or sur le daguerréotype il est vide, à l'exception d'un homme qui se fait cirer les bottes. Le daguerréotype, en 1839, c'est « Paris qui dort ». Revient ainsi dans la plupart des commentaires l'argument des feuilles agitées par le vent qui échappent à l'empreinte photographique. L'importance que prendra la découverte qu'au cinéma « les feuilles bougent » est donc à relier à la déception de voir celles-ci rendues par le flou dans le daguerréotype (Arago lui-même en parle) (voir « Le Cinématographe dans le mouvement : une métaphysique des feuilles », 1895 n° 87, 2019). Cette question l'emporte sur celle de la reproduction à de multiples exemplaires – qui sera l'atout de Talbot avec son calotype – laquelle n'est guère soulevée sinon par Alfred Donné qui œuvre pour y remédier –, le partage entre photographie et gravure étant admis, cette dernière vouée, comme dans le cas de la peinture, à la diffusion.
- 11 Poe qu'on a cité tout à l'heure, moins chagrin que son traducteur français devant « l'industrie nouvelle », a fait sans doute la remarque la plus aiguë sur le phénomène photographique en disant que « les répercussions de l'invention ne peuvent, même de loin, être connues (...). C'est sur l'imprévu que nous devons compter le plus largement.

C'est un théorème presque démontré : les répercussions de toute nouvelle invention scientifique dépasseront de nos jours de beaucoup les attentes les plus folles des personnes les plus imaginatives » (art. cit., ici p. 478).

- 12 NB. Cette précieuse anthologie comporte deux difficultés matérielles qu'il faut signaler. S. Siegel a tenu à respecter l'orthographe variable de l'époque – qu'il appelle « historique » – tant des noms propres que des noms communs, dans les textes manuscrits, privés (correspondance) comme dans les publications. Si les variations autour du mot qui advient – daguérotype, daguérrotype ou daguerréotype – peuvent s'admettre, pour le reste, cela nous a semblé propice à la confusion plus qu'à autre chose (au point de devoir ajouter des [sic] de temps en temps ou de nous faire confondre coquilles de cette édition avec respect scrupuleux des coquilles d'époque ou des maladresses d'écriture – Daguerre en est prolix). Par ailleurs la mise en page, la distinction entre les introductions aux parties et les textes-sources, comme le choix des tailles de police ne rendent pas l'utilisation de l'ouvrage aussi commode qu'on pourrait le souhaiter – à commencer par le sommaire qui s'étend sur 17 pages.