Les études photographiques d'après nature : un laboratoire esthétique au XIX^e siècle

Dominique de Font-Réaulx

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1451>

DOI : 10.4000/genesis.1451

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2015

Pagination : 33-49

ISBN : 978-2-84050-992-9

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Dominique de Font-Réaulx, « Les études photographiques d'après nature : un laboratoire esthétique au XIX^e siècle », *Genesis* [En ligne], 40 | 2015, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 16 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1451> ; DOI : 10.4000/genesis.1451

Les études photographiques d'après nature : un laboratoire esthétique au XIX^e siècle

Dominique de Font-Réaulx

Tenter d'appliquer le processus d'analyse génétique aux photographies peut sembler vain, voire même absurde. Le procédé photographique en effet paraît, aujourd'hui encore, pouvoir être défini comme un enregistrement mécanique du réel, sans intervention de l'homme. Une reproduction automatique, sans épaisseur, sans durée, sans conception préalable. L'analyser du point de vue de son élaboration n'aurait donc pas de sens. Cette pensée commune, cette idée reçue, est ancienne. Elle fut consciemment échafaudée, par l'inventeur même du procédé. Dans le texte visant à faire la publicité de son invention, le *daguerré-o-type*, Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851) écrivait : « Les images se forment seules dans la chambre obscure¹. » Daguerre répondait ainsi au désir de son temps, partagé par les scientifiques et par bien des artistes, de parvenir à une objectivité la plus grande possible dans la représentation du réel². En habile promoteur, il éludait la place de l'opérateur de la *caméra obscura* ; il escamotait, pour longtemps, la conscience de toute étape antérieure à la prise de vue. Il gommait la part qu'avaient pris, dans la conception de ses images, son brio à maîtriser la lumière, son habileté à déterminer le sujet. Le succès public de son entreprise valait sans doute, à ses yeux, de s'effacer comme créateur.

Dans le discours qu'il prononça en juillet 1839 devant la Chambre des députés pour promouvoir la loi sur la photographie, visant à reconnaître le daguerréotype comme une invention majeure et son concepteur comme un héros national, François Arago (1786-1853), physicien et député des Pyrénées-Orientales, insistait : « Le Daguerreotype 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

**Une pensée
mécaniciste**

1. Voir l'anthologie de textes réunie dans le catalogue *Le Daguerreotype français, un objet photographique*, dir. Quentin Bajac et Dominique de Font-Réaulx, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

2. Voir à ce sujet la brillante analyse de Lorraine Daston et de Peter Galison, *Objectivité*, Paris/Dijon, Les Presses du réel, 2012.

personne qui ne doive réussir certainement et aussi bien que M. Daguerre lui-même³. » L'enjeu était de taille ; ce fut, en effet, par la démonstration de la simplicité – supposée – du procédé, par la possibilité d'en décrire les étapes successives, que l'invention daguerrienne prit le pas sur les autres conceptions photographiques contemporaines, celle de William Fox Talbot, celle d'Hippolyte Bayard, dont l'usage par d'autres que leurs concepteurs semblait impossible. Grâce à Daguerre, grâce à l'engagement d'Arago, la France offrait la photographie au monde.

La persistance de la pensée en une photographie mécaniciste, automatique, fut, dans l'opinion commune, comme, pendant de longues décennies, parmi les historiens de l'art, d'autant plus longue que l'atelier de Daguerre disparut, de manière dramatique et définitive, dans l'incendie du diorama en mars 1839. Partirent ainsi en fumée toutes les étapes préparatoires à la conception de l'invention ; s'évanouirent également tous les objets qui purent être utilisés pour réaliser les premiers daguerréotypes. L'incendie offrit, de manière intentionnelle pensèrent certains détracteurs de l'inventeur, les conditions idéales pour transformer l'invention en découverte, surgissant sans antécédents avérés, s'imposant à tous, dans une vision téléologique qui séduisit durablement. Daguerre se retira dans les années qui suivirent l'annonce de la naissance de la photographie, sans revenir sur les secrets qui l'y avaient conduit. Ne demeuraient – et demeurent pour la plupart d'entre elles, fort heureusement – que les plaques daguerriennes qu'il avait envoyées à différentes personnalités politiques, scientifiques ou artistiques, pour valoriser son invention⁴ (fig. 1). Malgré leur importance historique, malgré leur séduisante beauté, malgré l'étrangeté de leur vision, ces œuvres, moins d'une vingtaine, n'ont toujours pas, plus de cent soixante-dix ans après leur réalisation, été analysées de manière précise et circonstanciée.

Il faut espérer que la redécouverte récente de trois d'entre elles, au sein de la collection de l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg, où elles furent exposées en septembre 1839, donnera l'impulsion d'un travail d'études portant sur les objets photographiés, les lieux de la photographie, les sources de lumière, offrant ainsi de retrouver les différents stades de leur élaboration progressive⁵. Une telle recherche, en éclairant la conception de l'inventeur de la photographie lui-même, offrira, très certainement, des clés de compréhension de la genèse du procédé.

3. François Arago cité par André Rouillé, *La Photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 40. Voir également Monique Sicard, *François Arago*, Paris/Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche Histoire », 2012 et François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, rééd. 2012.

4. Aucune étude sur Daguerre n'existe à ce jour en français, depuis les travaux fort lointains d'Adrien Mentienné et de Georges Potonniée. Le travail remarquable accompli par Stephen Pinson, *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*, Chicago/London, The Chicago University Press, 2012, mériterait une traduction rapide en français.

5. Un colloque rassemblant, sous la direction de Paul Messier, avec le soutien de la Fondation Mellon, plusieurs historiens de la photographie, a eu lieu à Saint-Petersbourg en octobre 2013. Nous espérons qu'il pourra être publié afin d'offrir à la connaissance de tous les quelques pistes de recherches nouvelles qu'il a soulevées.

Fig. 1 : Jacques Louis Mandé Daguerre, *Nature morte avec Jupiter Tonnans* (daguerriéotype, 1839, coll. musée des Techniques, Prague)

Si cette étude fondatrice manque encore, d'autres photographies du XIX^e siècle appartenant à un même genre, celui des « études d'après nature », destinées aux artistes et aux amateurs, ont fait l'objet d'un intérêt manifeste, déjà ancien. En 1955, l'exposition pionnière de Jean Adhémar, « Un siècle de vision nouvelle », réunissait, sur les cimaises de la Bibliothèque nationale, peintures et photographies, se fondant sur des rapprochements initiés, dès les années 1930, par certains collectionneurs érudits⁶. La création en 1978 du musée d'Orsay, dédié à l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, incluant, pour la première fois, la photographie auprès des beaux-arts, joua un rôle déterminant. En inscrivant la création photographique, de 1839 à 1914, sur ses inventaires, le nouveau musée, ouvert en décembre 1986, modifiait le statut des épreuves acquises ; objets de documentation, elles acquéraient le statut d'œuvres⁷. En devenant objet de musée, la photographie dépassait

**L'entrée au musée,
un changement
de paradigme**

6. À propos de cette exposition, encore trop méconnue et trop peu souvent citée, on peut lire : Dominique de Font-Réaulx, « Les audaces d'une position française ; l'exposition "Un siècle de vision nouvelle" à la Bibliothèque nationale (1955) », *Études photographiques*, n° 25, mai 2010.

7. Il est intéressant, cependant, de noter que, anticipant les frontières chronologiques du nouveau musée, censé conserver les artefacts postérieurs à 1848, les photographies acquises pour le musée d'Orsay étaient, pour certaines, contemporaines des peintures, sculptures et objets d'art conservés au Louvre. De manière implicite, en faisant remonter la date de conservation des photographies à 1839, les fondateurs du musée d'Orsay, malgré leur position novatrice, se refusèrent à faire entrer la création photographique au Louvre.

le clivage entre produit et œuvre. En étant reconnues, au moins implicitement, comme créations de l'esprit, les images photographiques cessaient de n'être que le fruit d'une reproduction mécanique. Il était ainsi entendu que leur réalisation avait obéi à une intention préalable. Cette pensée conceptrice introduisait l'idée d'un « avant la photographie ». Dans l'espace temporel entre la définition de l'image et sa réalisation, prenait place la possibilité de penser l'élaboration progressive d'un « devenir photographie⁸ ».

Pour autant, malgré ce changement majeur de paradigme, une question demeurait entière ; sur quels objets convenait-il de porter l'analyse et l'étude ? Quels étaient les éléments susceptibles d'être, pour la photographie, les équivalents du brouillon, de l'esquisse, du déroulé de la bobine cinématographique ou du *story-board* ? Était-il possible de considérer un état naissant de la photographie, pouvait-on déterminer, voire imaginer, une ébauche de l'image photographique ? La question, en tant que telle, semblait un postulat bien osé, à rebours de l'idée d'un *art moyen*, d'une image plate, sans dimension temporelle. Il y eut une double, et farouche, réticence des historiens de l'art et de ceux de la photographie à l'envisager ; les premiers effarouchés à l'idée que la peinture puisse être assimilée à une copie de la photographie, les seconds offusqués de ramener la spécificité photographique à la seule subordination à la peinture.

La hantise de l'humble servante

L'apparent anathème de Charles Baudelaire pesait lourdement sur les uns et les autres : « Il faut donc qu'elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé, ni suppléé la littérature⁹. » Paradoxalement, ce fut par la distinction des images destinées à former modèle pour l'artiste, les *études d'après nature*, que put être perçue la conception préalable à l'épreuve photographique (fig. 2). De fait, l'intention délibérée du photographe de fabriquer un parangon pour le peintre impliquait une référence antérieure, un modèle pour le modèle. À la prise de vue préexistait une réflexion portant sur l'ordonnancement, le décor, la gestuelle, le choix de la pose, le type physique des modèles humains. Après la publication de *Art and Photography* d'Aaron Scharf en 1968, demeuré inédit en français, quelques travaux, britanniques, américains et français, s'intéressèrent, dès la fin des années 1970, à la manière dont certains peintres avaient eu recours à la photographie¹⁰. En décembre 1984, Sylviane de Decker publia un article fondateur, autour du nu photographique. Pour la première fois, elle développait une analyse nouvelle sur ces images, entre soumission à l'idéal académique et transgression

8. Je paraphrase ici le texte éclairant et passionnant de Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2011, p. 11.

9. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans « Salon de 1859 », *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, rééd. 1992, p. 278. À propos du fameux et complexe texte de Baudelaire, lire les travaux de Jérôme Thélot et de Paul-Louis Roubert, publiés dans *Études photographiques* ; notamment : Jérôme Thélot, « Le rêve d'un curieux, ou la photographie comme Fleur du mal », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999 ; Paul-Louis Roubert, « Édition commentée du "Public moderne et la photographie" », n° 6, mai 1999, p. 22-32.

10. Aaron Scharf, *Art and Photography*, London, Penguin Books, 1968 ; le livre de Scharf doit beaucoup, sans le mentionner au-delà de la bibliographie, aux travaux d'Adhémar.

érotique¹¹. Initiée et conduite par Sylvie Aubenas, l'exposition de la Bibliothèque nationale de France en 1997, « L'art du nu au XIX^e siècle, le photographe et son modèle », constitue, très certainement, un des socles les plus solides pour les analyses actuelles¹². Ce fut, pour le public parisien, l'occasion de découvrir la place essentielle qu'avaient prise les images photographiques dans les ateliers des peintres et des sculpteurs du XIX^e siècle, dès les années 1840. L'exposition et son catalogue offrirent de saisir le rôle particulier joué par la photographie dans la conception artistique, au-delà d'un seul mimétisme. Comme Baudelaire le savait bien, lui qui fut un familier des ateliers des photographes de son temps, la photographie n'était pas qu'un seul outil – cet outil eût-il la noblesse de la typographie – mais contribuait à renouveler la conception picturale.

Fig. 2 : Félix Jacques Antoine Moulin, *Femme au rouet*, vers 1855
(musée d'Orsay, Paris, PHO 1985-193, coll. Roger Théron)
Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt

11. Sylviane de Decker, « Le nu photographique. Art impur, art révélé », *Photographies*, n° 6, décembre 1984.

12. Sylvie Aubenas (dir.), *L'Art du nu au XIX^e siècle, le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/BnF, 1997.

La manière dont Gustave Courbet eut, pour deux de ses œuvres les plus essentielles, *Les Baigneuses* (1853, musée Fabre, Montpellier) et *L'Atelier du peintre* (1855, musée d'Orsay, Paris), recours à la photographie, est, de ce point de vue, tout à fait révélatrice. Travaillant la moitié de l'année à Ornans, où trouver un modèle acceptant de poser nue était difficile, l'ambitieux jeune peintre utilisa, pour peindre la baigneuse de dos – qui choqua, par la puissance de ses formes, l'impératrice Eugénie lors de la visite du Salon de 1853 –, puis la jeune femme se penchant vers lui au centre de l'atelier, une série de photographies prises par Julien Vallou de Villeneuve (1795-1866). Ce dernier, peintre, lithographe, devint photographe au début des années 1850. Il partagea avec le peintre le même modèle, Henriette Bonnier. L'usage de la photographie offrit à Courbet de demeurer fidèle au réel ; il eut sous les yeux, en peignant d'après une photographie, une femme réelle, qui s'était déshabillée, avait posé, dont le souvenir pouvait planer encore dans l'atelier ; ce que la gravure, bien sûr, n'aurait pas rendu possible. Les études d'après nature réalisées par Vallou de Villeneuve à l'intention des artistes étaient pourtant tout à fait fidèles aux poses et aux conventions académiques. L'usage d'un négatif papier offrait à ses épreuves un velouté, une densité mettant la chair à distance ; de plus, le photographe retoucha, à plusieurs reprises, ses épreuves ; il éluda ainsi certaines courbes trop pleines, estompa veines sombres et plis marqués. Courbet, à rebours, insista sur la plénitude des chairs, sur la crudité de la carnation (fig. 3 et 4).

Là où la peinture dévoilait la réalité, la photographie trichait avec elle. En travaillant avec l'aide d'une épreuve photographique, le peintre fit, sans aucun doute, l'expérience d'une double constance possible ; la première à sa manière propre, au réalisme délibéré de sa touche, de ses formes, avec une liberté de la peinture à laquelle la photographie ne pouvait alors prétendre ; la seconde à la tradition picturale des poses et des attitudes, plus secrète pour ce fanfaron qui se proclamait sans maître, mais qui copiait au Louvre les chefs-d'œuvre de Titien, de Rubens ou de Rembrandt. En lui procurant une femme réelle mais silencieuse, disponible mais absente, la photographie lui permettait aussi de garder ses distances, de « faire du nu » sans risquer une rencontre, d'être ainsi tout à fait libre pour sa peinture. La femme photographiée, vraie, était aussi une femme mise à distance, détournant les yeux, s'endormant, tournant le dos, sans jamais se retourner¹³.

13. Voir Dominique de Font-Réaulx, « Courbet et la photographie : l'exemple d'un peintre réaliste, entre vérité et réalité », dans *L'Art du nu au XIX^e siècle, le photographe et son modèle*, op. cit., p. 84-91. Sur la complexité des rapports de Gustave Courbet au nu, voir les actes du colloque de Besançon, sous la direction d'Yves Sarfati, *Les Transferts de Courbet*, Paris/Dijon, Presses du réel, 2013.

Fig. 3 et 4 : Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, 1853 (musée Fabre, Montpellier) ; Julien Vallou de Villeneuve, *Étude d'après nature*, n° 1935, vers 1852 (épreuve sur papier salé, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Eo9 t. IV)

Un « avant » la photographie

La photographie, ainsi que le montra l'exposition de 1997, appartient, dès les premières années de son invention, à la genèse de la peinture. Elle entra tôt, dès le début des années 1840, dans l'atelier des artistes. Comme le dessin et la gravure, l'épreuve photographique figura très vite parmi les artefacts utilisés comme modèles ou références, malgré la distance marquée des cercles académiques – il fallut attendre, on le sait, le début du ^{xxi}e siècle pour qu'un photographe soit admis, enfin, au sein de l'Académie des beaux-arts – comme de la critique romantique. La mise en comparaison entre une œuvre peinte et une photographie fut ainsi fructueuse du point de vue de l'élaboration de la peinture, parfois corroborée par les traces d'une mise au carreau, par les trous des pointes des punaises l'accrochant au mur de l'atelier, par les rehauts de lavis ou de gouache. Cette étape de reconnaissance était essentielle ; loin d'enfermer la photographie dans une subordination trop étroite à la peinture, elle offrait la possibilité d'emmener la réflexion plus loin, de permettre de concevoir la genèse des photographies elles-mêmes. En effet, accepter qu'une étude d'après nature eût servi de modèle à la peinture impliquait d'accepter que ce modèle avait préexisté à la prise de vue. Il y avait donc eu un « avant » la photographie. La coulisse de la peinture était, en effet, aussi celle de la photographie ; l'atelier de la seconde préexistait à celui de la première. Une pensée avait, *de facto*, présidé à l'élaboration de l'image photographique ; un temps, plus ou moins long, s'était écoulé avant que lumière, décor, accessoires, poses, attitudes, ne conviennent au photographe qui les avait arrêtés.

Cette certitude créait les conditions d'une analyse génétique possible, validait la quête d'une mémoire de la conception photographique. Quelles méthodes alors adopter pour tenter de la mettre au jour, de la rendre visible ? La question est d'autant plus complexe pour la création du ^{xix}e siècle que près d'un siècle et demi d'indifférence a souvent, malheureusement, effacé les traces de la création initiale. À rebours des usages et des règles, bien des photographies sont, au cours des années 1980 et 1990, entrées dans les collections des grands musées de beaux-arts – le musée d'Orsay, le Metropolitan Museum of Art, le J.P. Getty Museum, par exemple – sans précisions de leur provenance, au-delà de la seule identité du vendeur. En considérant les épreuves photographiques comme œuvres de l'esprit, les musées créèrent ainsi une demande et un marché qui offrirent les conditions, heureuses, de leur réapparition. Mais, le plus souvent, sans mémoire attachée, sans références, sans textes et sans contexte.

Outils et méthodes

Pas de brouillon avéré donc, pas de déclaration d'intention. Le recours aux méthodes de l'histoire de l'art, plus qu'à celles, au moins dans un premier temps, de l'analyse littéraire et archivistique, se révéla précieux et crucial. L'analyse visuelle, la comparaison, la juxtaposition permirent de pouvoir retrouver, derrière le modèle photographique proposé à la peinture, le modèle peint, dessiné ou gravé qui avait permis de l'imaginer. Ainsi, la femme nue de dos de Vallou de Villeneuve, qui attira l'attention de Courbet, évoque, de manière certainement délibérée, les femmes puissantes des dessins et des peintures de Rubens (fig. 5). Les œuvres du peintre flamand connaissaient, au milieu du ^{xix}e siècle, une fortune critique renouvelée, portée par les peintres eux-mêmes – Eugène Delacroix notamment –, par les commentateurs – Théophile Thoré mais aussi Charles Nègre qui dédia ainsi un article à la peinture flamande et hollandaise dans *La Lumière* en 1854 – et les conservateurs de musée – l'accrochage de

Frédéric Villot au Louvre, au début des années 1850, valorisa alors les écoles française, flamande et hollandaise, face à l'école italienne. Cette référence guida le choix du modèle ; une femme mûre, au visage délicat, aux formes pleines, au maintien altier. Elle put conforter le choix de la pose et de l'attitude, un simple linge couvrant les formes de la jeune femme et soutint probablement le choix d'une lumière diffuse, d'un décor dépouillé, mettant en valeur la carnation du modèle, comme la retouche visant à renforcer les contours du corps ainsi dévoilé. Une mise en œuvre réfléchie qui suppose un déroulé – le temps passé à chercher le modèle, à régler la puissance de la lumière, à arrêter la pose – et des essais répétés avant la réussite finale, essais malheureusement disparus. La conception photographique s'inscrivait ainsi dans la durée, démentant tout enregistrement mécanique et immédiat.

Fig. 5 : Peter Paulus Rubens, *Étude de femme nue, vue de dos*, vers 1620
(pierre noire, rehauts de blanc, sanguine, dép. des Arts graphiques, musée du Louvre, Paris, RF 2028)
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michèle Bellot

La conception d'instruments de recherche

La recherche autour des épreuves et de leurs auteurs a fait naître, dans les dix dernières années, des instruments de recherche nouveaux. Aux Archives nationales, un travail remarquable exploite les ressources du Minutier central des notaires parisiens – actes de mariage, inventaires après décès¹⁴. L'inventaire après décès de Vallou de Villeneuve, appartenant à une famille fortunée, dont le frère Théodore fut un homme de théâtre reconnu, fait apparaître à côté d'une liste de biens mobiliers et immobiliers, un ensemble important de costumes féminins – italiens, espagnols, suisses, grecs, orientaux – qui offraient au peintre et photographe de transformer ses modèles au gré de son invention et de ses choix¹⁵ (fig. 6).

Fig. 6 : Julien Vallou de Villeneuve, *Étude d'après nature : jeune Italienne debout au tambourin*, 1854 (épreuve sur papier salé, musée d'Orsay, Paris, PHO 1980-230)
Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt

14. Il faut rendre hommage à Marc Durand, chargé d'études documentaires aux Archives nationales, qui mène ce travail avec patience et rigueur. Il a ainsi permis de réaliser, sous la direction de Sylvie Aubenas et de Paul-Louis Roubert, le dictionnaire des calotypistes français, en annexe au catalogue de l'exposition de la BnF, « Primitifs de la photographie, le calotype en France, 1843-1860 », Paris, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, 2010.

15. Décès de Vallou de Villeneuve le 4 mai 1866, mort au 68, rue de Baudry, à Paris, mentionné comme « artiste peintre », demeurant 18, bd des Filles-du-Calvaire, à Paris. Inventaire après décès réalisé le 8 juin 1866, sur requête d'Auguste Jules Cabanne, avoué ; conservé au Minutier central des notaires, Paris, Archives nationales. Il mentionne : « costume d'Italienne, une jupe ou morceau de drap rouge écarlate avec un large ruban au bord, faisant partie du costume de femme italienne des montagnes ; costume de femme d'Orient : un corsage long en indienne, voilette à petites fleurs blanches, un corsage court de mauresque en soie verte ; fragments de costumes de femmes espagnoles ; costumes de femmes suisses de Berne ; une redingote de femme grecque ; plusieurs corsets au corps du temps de Louis XV ; jupe de paysanne normande ».

Les registres du dépôt légal, anticipé, dès 1852, par les photographes afin de protéger leurs créations de détournements éventuels et pour se prémunir d'éventuels troubles avec la justice, fournissent des informations laconiques mais précieuses¹⁶. Elles permettent notamment de confirmer ou d'infirmer les dates de diffusion des images et offrent de préciser l'intention du photographe, entre études académiques et images licencieuses. Les lois du Second Empire encadraient strictement la circulation et le commerce des images dites licencieuses ; la création photographique, alors récente, fut l'objet d'une attention scrupuleuse de la part des policiers parisiens. Un registre conservé aux Archives de la préfecture de Police de Paris, sous la cote BB3, réunit l'ensemble des procès-verbaux dressés par les officiers de police entre 1852 et 1870, à l'encontre des photographes et des libraires vendeurs, mais aussi des modèles qui avaient posé pour eux. Leur zèle les avait conduits, fort heureusement pour les chercheurs d'aujourd'hui, à aggraver les photographies incriminées aux contraventions. Il est ainsi possible de noter combien l'appréciation entre images académiques et licencieuses était subjective, dépendant du seul jugement du rédacteur du procès-verbal. Leurs enquêtes minutieuses leur avaient permis de relever l'état civil complet des contrevenants, ou supposés tels. L'âge, l'origine, l'occupation des modèles sont notés. S'il a déjà permis d'étayer ou d'illustrer des recherches ponctuelles, l'étude extensive de ce registre est encore à venir¹⁷.

Des chercheurs britanniques, Roger Taylor et Stephen Brown, ont conçu, au sein de l'université de Montfort à Leicester, une base de données dépouillant les catalogues des expositions photographiques en Grande-Bretagne, de 1839 à 1865¹⁸. En 2008, cette étude a été étendue aux expositions de la Royal Photographic Society de 1870 à 1915¹⁹. Les informations sont sommaires, reprenant les seules données des catalogues d'expositions. Elles apportent néanmoins des éléments précieux en révélant les noms des photographes qui exposèrent leurs créations. Cet acte délibéré de monstration met en évidence l'importance qu'avaient à leurs yeux leurs photographies et le caractère artistique et donc intentionnel qu'ils souhaitaient leur donner. Ces catalogues ne furent pas illustrés ; les bases de données sont malheureusement sans images. Il est parfois mal aisé d'identifier les photographies exposées et de les rapprocher avec des collections existantes ; les titres des épreuves montrées ne correspondent en effet pas toujours avec ceux sous lesquels les photographies sont aujourd'hui connues. Afin de tenter de pallier cet inconvénient, l'université de Montfort a initié en 2012, sous la direction de Stephen Brown, un projet de recherches visant à tenter de rapprocher, grâce à un logiciel fonctionnant sur les associations linguistiques possibles, les épreuves exposées au XIX^e siècle des collections photographiques actuelles. Plusieurs institutions britanniques, nord-américaines et françaises sont associées à ce projet, dit *Fuzzy Case Project*²⁰. Fonctionnant par itérations et par probabilités, le projet permettra de proposer aux chercheurs, quand il sera achevé, des images susceptibles de correspondre

16. Paris, Archives nationales, registres du dépôt légal des estampes avec texte, F/18* (VI).

17. Philippe Comar (dir.), *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-arts*, Paris, Ensba, 2008 ; Dominique de Font-Réaulx, « Les archives photographiques de la Préfecture de police de Paris – un modèle détourné, Gustave Courbet et la photographie érotique », dans *Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart*, Paris, Norma, 2008, t. II, p. 152-167.

18. <<http://peib.dmu.ac.uk/>>. Ce projet a d'abord été développé avec la National Gallery of Canada à Ottawa.

19. <<http://erps.dmu.ac.uk/>>.

20. Notamment le Victoria and Albert Museum, la British Library, Saint-Andrews University Library, The National Media Museum à Bradford, The Metropolitan Museum of Art, le musée d'Orsay.

aux œuvres qui furent exposées. Cela constituera un apport essentiel pour la recherche photographique et un élément majeur pour une approche génétique des épreuves concernées, pour lesquelles l'intention initiale de leur auteur sera avérée.

L'exposition, élément majeur pour la recherche

Organisée au musée d'Orsay en 2005, au sein de la galerie de photographie, une exposition rassemblait une centaine de photographies, de 1842 à 1920, autour du thème de l'atelier²¹. Associant portraits d'artistes, études d'après nature et vues d'ateliers, elle valorisait la collection du musée qui comprend plusieurs fonds provenant des artistes eux-mêmes – Jean-Léon Gérôme, Émile Bernard, Pierre Bonnard, par exemple – et qui a joué un rôle majeur dans la reconnaissance de l'œuvre photographique des peintres et des sculpteurs – Edgar Degas, Édouard Vuillard, Bonnard notamment. Modeste dans son intention, elle apporta, grâce à l'intérêt qu'elle suscita auprès des héritiers d'un peintre, Edmond Lebel (1834-1908), des éléments nouveaux pour la recherche autour des études d'après nature et des collections de photographies. Fils d'un dessinateur, élève de Léon Cogniet, Lebel avait connu un succès certain en exposant aux Salons des années 1860 et 1870 ; il avait été notamment un des protégés de la princesse Mathilde, cousine de Napoléon III. Ses toiles se référaient le plus souvent à une Italie vernaculaire, décrivant, avec un sens maîtrisé du clair-obscur, la vie et les mœurs d'un petit peuple romain. Il joua un rôle important dans la vie artistique de son temps, dirigeant l'École des beaux-arts d'Amiens, sa ville natale, achevant sa carrière comme directeur des musées de la ville de Rouen. Son activité comme photographe était demeurée inconnue des historiens de l'art.

Un cas singulier et général, le fonds photographique d'Edmond Lebel

Ses héritiers la redécouvrirent au moment du déménagement de la maison familiale, au début des années 2000 ; plusieurs centaines de photographies furent alors retrouvées ; l'exposition du musée d'Orsay leur permit d'en saisir l'intérêt. Ils vinrent la montrer au musée, qui put ensuite en acquérir la plus grande partie. La découverte de ce fonds apporta beaucoup à l'histoire de la photographie ; exceptionnellement, en effet, son historique était parfaitement connu, offrant de replacer la création photographique de Lebel au regard de sa peinture et de son rôle dans les institutions culturelles de son temps. La composition du fonds, associant des épreuves réalisées par Edmond Lebel et son père Désiré, et des épreuves acquises auprès de photographes commerciaux, offrait également de mieux saisir la manière dont la photographie entra dans les ateliers de peintre comme de cerner les sources d'inspiration de Lebel photographe, en lien avec sa peinture comme avec la photographie italienne et française de son temps. Le rassemblement des épreuves par Lebel lui-même étant avéré, l'ensemble ouvrait aussi la possibilité de réfléchir, à partir d'un exemple, à l'enjeu d'une collection de photographies d'un peintre, alors même que beaucoup de celles réunies ont été dispersées, sans que leur mémoire en ait été gardée²².

21. Un court catalogue avait été édité à cette occasion : Dominique de Font-Réaulx, *L'Atelier*, Paris, Musée d'Orsay/Cinq Continents, 2005.

22. C'est le cas notamment, pour des raisons diverses, de la collection de Delacroix, de Courbet, de Gérôme. Le travail passionnant accompli autour de Degas collectionneur, qui a donné lieu à une exposition à la National Gallery de Londres et au Metropolitan Museum of Art, en 1999, n'avait pas évoqué, ni même envisagé, la photographie. Le travail en cours au musée Ingres de Montauban, sous la direction de Florence Viguier, autour des archives de Jean Dominique Auguste Ingres, les photographies notamment, sera précieux.

Cet exemple était tout à la fois singulier et général. Singulier, en effet, car une part importante du fonds est constituée de reproductions des tableaux présentés à l'Exposition universelle de 1855, dont André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) avait obtenu la commande. Disdéri s'était associé avec Désiré Lebel qui avait apporté des capitaux pour soutenir le projet du photographe. Réalisées par Disdéri mais aussi par Désiré Lebel, et peut-être par le jeune Edmond, ces reproductions comprennent des épreuves de grande qualité, ayant manifestement satisfait les photographes, et plusieurs épreuves d'essai, mettant en évidence leurs efforts pour éclairer les œuvres, le mieux possible, au sein des galeries du Palais des beaux-arts de l'avenue Montaigne (fig. 7). Général, également, car les images de l'Exposition de 1855 mises à part, le fonds photographique de Lebel comprend, comme ce fut sans aucun doute le cas pour beaucoup des collections photographiques de peintres, des photographies réalisées par l'artiste ou à son initiative et des photographies acquises auprès de libraires parisiens et romains²³.

Fig. 7 : Adolphe Disdéri ou Désiré Lebel, d'après Jean Auguste Dominique Ingres, *Portrait du prince Napoléon*, 1855 (épreuve albuminée, musée d'Orsay, fonds Edmond Lebel, PHO2006-2-4-1)
Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt

23. Un autre ensemble du musée d'Orsay offre la même possibilité d'élever le cas particulier au général ; il s'agit de la collection de photographies du peintre Théodore Chauvel (1831-1909), lié à l'École de Barbizon. Ce fonds a fait l'objet d'une présentation au musée d'Orsay par Thomas Galifot en 2011, malheureusement sans catalogue.

Les subterfuges du faire vrai

Leur analyse croisée offre de cerner le processus d'élaboration des photographies d'atelier de Lebel. Réalisées pour permettre la conception d'une peinture, ensuite exposée au Salon, elles s'inspiraient elles-mêmes d'images acquises par leur auteur, œuvres de Giacomo Caneva (1813-1865) ou de Pietro Thyge Boyesen (1819-1882), épreuves d'après nature destinées aux artistes et aux amateurs, dédiées elles aussi à la représentation pittoresque d'un petit peuple romain, à laquelle des modèles d'atelier prêtaient leurs traits et leurs poses. Au lieu de se contenter de ce modèle, certes artificiel mais italien, Lebel le transposait dans son atelier parisien, en faisant poser ses proches – fils, cousin, amie –, en confiant, comme Vallou de Villeneuve à la décennie précédente, au costume du modèle la tâche de faire signe, et sens. Il y avait ainsi un double subterfuge ; celui de la peinture, peinte non au regard de l'observation directe de la vie romaine, mais en se modelant à partir d'une ou plusieurs photographies parisiennes, et celui de ces images, elles-mêmes forgées et composées à partir d'épreuves conçues à Rome, en atelier. Le *faire vrai*, si cher aux amateurs d'art du Second Empire, s'accommodait, on le voit, aisément des ruptures avec l'exactitude, qualité supposée de la photographie²⁴. Les épreuves de Caneva et de Boyesen constituaient ainsi un « état naissant » de l'œuvre photographique du peintre français (fig. 8, 9 et 10).

Fig. 8, 9, 10 : Giacomo Caneva, *Couple d'Italiens*, vers 1852 (épreuve sur papier salé, musée d'Orsay, fonds Edmond Lebel, PHO2006-2-3-20) ; Edmond Lebel, *Edmond Lebel et une femme, vêtus à l'italienne, composant une scène picturale*, entre 1863 et 1870 (épreuve albuminée, musée d'Orsay, PHO2006-2-1-6) ; Edmond Lebel, *Un vœu, San Germano, Italie*, 1872 (huile sur toile, musée d'Orsay, RF553)
Photos © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt et Hervé Lewandowski

24. Thomas Galifot, conservateur au musée d'Orsay, a dédié son intervention à la journée d'études de l'École du Louvre, autour de l'invention des photographes, le 17 novembre 2013, au fonds Lebel. Nous espérons qu'une publication permettra de la rendre accessible.

Les photographies d'atelier de Lebel forment aujourd'hui la part la plus passionnante de son œuvre, ayant, pour un goût contemporain, pris la place de sa peinture, marquée par une obsession méticuleuse du détail. Elles donnent à voir, avec une liberté de vue enrichie par la qualité de leur mise en lumière et de leur composition, le fouillis et le bric-à-brac de l'atelier, offrant ainsi de révéler, avec les secrets de conception de leur auteur, moins l'envers que *l'endroit* du décor, le lieu où, malgré les voyages, malgré la volonté affirmée d'en rendre compte, s'inventait la création picturale et photographique (fig. 11).

Fig. 11 : Edmond Lebel, *Jules Picavet posant, vêtu à l'italienne*, entre 1863 et 1870
(épreuve albuminée, musée d'Orsay, fonds Edmond Lebel, PHO2006-2-1-20)
Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt

Vers de nouvelles recherches

L'entrée de ce fonds dans les collections publiques a permis – en lien avec d'autres exemples, celui des archives d'Alfons Mucha, celui des photographies d'atelier de Jean-Léon Gérôme, ou le travail esquissé autour de l'œuvre photographique d'Édouard Vuillard – de faire la preuve que la photographie, loin de n'être qu'un simple enregistrement, était le fruit d'un processus d'élaboration complexe, impliquant le choix préalable de modèles photographiques ou peints²⁵. Leur étude met également en évidence la réflexion menée par leur auteur, en tentant de s'y conformer ou de s'en éloigner. Cette recherche, encore à approfondir, souligne, en l'absence de *verbatim* ou d'écrits, l'importance des références picturales, photographiques et certainement théâtrales. Il faut espérer que le processus de reconnaissance muséale de la photographie, qui a rendu possible le changement de statut des épreuves et la célébration de leurs concepteurs comme auteurs, permettra désormais d'appliquer aux acquisitions photographiques la même exigence historique et de provenance que pour les autres disciplines artistiques. Cela offrira ainsi d'ajouter à ces outils visuels des outils textuels ; l'analyse génétique des photographies s'enrichira d'une analyse des épreuves comme images et comme objets, dans leur multiplicité et leur singularité. De nouvelles pistes de recherche s'ouvrent ; d'autant plus fructueuses, certainement, qu'il faudra pour les explorer allier à la photographie la peinture, la littérature, le théâtre.

25. Jean-Louis Gaillemain (dir.), *Alfons Mucha*, Vienne, Le Belvédère, Paris, Somogy, 2009 ; Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Édouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme, l'histoire en spectacle*, Paris, Musée d'Orsay/Flammarion, 2010 ; Guy Cogeval (dir.), *Édouard Vuillard*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003. Pour Édouard Vuillard, l'analyse croisée du journal et des photographies permettra de mieux cerner la genèse de son œuvre photographique.

DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX est conservateur général au musée du Louvre, directrice du musée Eugène Delacroix. Elle a été conservateur au musée d'Orsay, en charge de la collection de photographies. Elle a été commissaire de plusieurs expositions, notamment « Le daguerréotype français, un objet photographique » (musée d'Orsay, The Metropolitan Museum of Art, 2003) ; « L'œuvre d'art et sa reproduction photographique » (musée d'Orsay, 2006) ; « Gustave Courbet (1819-1877) » (Galeries nationales du Grand Palais, The Metropolitan Museum of Art, Musée Fabre, 2007-2008) ; « Jean-Léon Gérôme » (musée d'Orsay, The Getty Museum, Fondation Thyssen à Madrid, 2010), « Delacroix écrivain » (musée Delacroix, 2013), « Delacroix en héritage, autour de la collection Moreau-Nélaton » (musée Delacroix, 2013). Elle a aussi collaboré à de nombreux catalogues et ouvrages (*Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre*, Flammarion, 2012) et a dirigé en 2014 la publication d'une sélection d'écrits d'Eugène Delacroix (Flammarion). Elle enseigne à l'École du Louvre en master 1 et 2 et à l'Institut de sciences politiques de Paris, en Master 2 Affaires publiques.

dominique.de-font-reaulx@louv.fr

Résumés

Les études photographiques d'après nature : un laboratoire esthétique au XIX^e siècle

Réalisées pour les artistes et les amateurs, les études photographiques d'après nature ont fait l'objet, depuis une trentaine d'années, d'analyses renouvelées portant sur leur lien avec la peinture et le dessin de leur temps. Les nombreuses expositions et publications ont ainsi permis de renouveler, pour partie, le lien entre peinture et photographie. Cet article propose d'analyser ces études d'un point de vue de la génétique de leur propre création, offrant ainsi de retracer la conception des images elles-mêmes, en considérant la création picturale pour laquelle elles ont été utilisées non comme fin seulement, mais également comme source, comme intention première, comme ébauche. Une analyse génétique d'images, longtemps considérées comme produits mécaniques, devient alors pleinement possible ; au-delà de la représentation, c'est l'objet photographique, l'épreuve particulière utilisée spécifiquement qui pourra également faire l'objet de recherches futures.

Made for artists and connoisseurs, photographic studies taken from life have for the last thirty years been the object of repeated analyses focusing on their connection with the paintings and drawings of their time. The large number of exhibitions and publications have revived, at least in part, the relationship between painting and photography. In this article we analyze these studies from a genetics point of view, and trace the conception of the images themselves, considering the pictorial creation for which they were used not only as an end but also as a source, a first intention, a draft. A genetic analysis of images, long considered mere mechanical productions, can then be performed to the fullest. In the future it will also be conceivable to go beyond the representation and study the photographic object itself, the specific photographic print.

Photographische Studien „d'après nature“, welche von Künstlern und Amateuren umgesetzt wurden, sind seit dreißig Jahren das Studienobjekt wiederholter Analysen, welche ihre Verflechtung mit der Malerei und der Graphik ihrer Zeit darstellen. Die zahlreichen Ausstellungen und Veröffentlichungen haben dazu beigetragen, teilweise die Verbindung zwischen Malerei und Photographie zu erneuern. Der Artikel legt eine Analyse dieser Studien aus dem jeweiligen genetischen Gesichtspunkt vor, und sucht die Konzeption der Bilder nachzuzeichnen, wobei das bildnerische Schaffen betrachtet wird, wofür sie nicht allein als Zweck, sondern auch als Quelle, als Urdee, als Entwurf verwendet wurden. Eine genetische Analyse von Bildern, welche lange als mechanische Produkte angesehen wurden, wird dadurch weitestgehend möglich. Jenseits dieser Vorstellung könnte das photographische Objekt, der bestimmte Abzug, welcher dafür speziell verwendet wurde, gleich-falls zum Gegenstand künftiger Forschungen werden.

Realizados por artistas y aficionados, los estudios fotográficos del natural han sido objeto, desde hace treinta años, de análisis variados que tratan de sus vínculos con la pintura y el dibujo de su época. Numerosas exposiciones y publicaciones han permitido así renovar, en parte, la vinculación entre pintura y fotografía. Este artículo intenta analizar esos estudios desde el punto de vista de la genética de su propia creación, buscando develar la concepción de las imágenes mismas, tomando en consideración la creación pictórica para las cuales han servido, no como fin solamente, sino también como fuente, intención primera, esbozo. Un análisis genético de las imágenes – consideradas durante mucho tiempo como productos mecánicos – se revela entonces como absolutamente posible; más allá de la representación, es el objeto fotográfico, la prueba particular destinada a un uso específico, que podrá igualmente constituir el objeto de investigaciones futuras.

Realizzati per artisti e dilettanti, gli studi fotografici dal vero sono oggetto, da una trentina d'anni, di nuove analisi fondate sul loro legame con la pittura e il disegno dell'epoca. Le numerose mostre e pubblicazioni hanno così permesso di rinnovare, in parte, il legame tra pittura e fotografia. L'articolo propone un'analisi di questi studi dal punto di vista della genetica della loro creazione, offrendo così la possibilità di ripercorrere la concezione delle immagini stesse, considerandone la creazione pittorica per la quale sono state utilizzate non soltanto come fine ma anche come fonte, come intenzione prima, come bozza. Un'analisi genetica di immagini, considerate per molto tempo come prodotti meccanici, diventa allora pienamente possibile; al di là dalla rappresentazione, è l'oggetto fotografico, la stampa stessa utilizzata in modo specifico che potrà essere oggetto di ricerche future.

Realizados para os artistas e os amadores, os estudos fotográficos feitos a partir do natural têm sido objeto, nos últimos trinta anos, de novas análises interessadas na ligação que se pode estabelecer entre tais estudos e a pintura e o desenho seus contemporâneos. Numerosas exposições e publicações permitem revisitar essa relação entre pintura e fotografia. Este artigo olha para esses estudos do ponto de vista da gênese da sua própria criação. A criação pictórica para a qual foram destinados não é vista apenas como um fim, mas também como fonte, como intenção primeira, como rascunho. Torna-se então possível analisar geneticamente imagens que eram tidas como produtos mecânicos. Para lá da representação que elas contêm, é o objeto fotográfico em si, essa prova particular usada especificamente, que pode interessar a pesquisas futuras.