

Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose

André Gunthert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/743>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

André Gunthert, « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/743>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose

André Gunthert

- 1 Un bourgeois immobilisé sur un boulevard, le temps du cirage de ses bottes : on a longtemps considéré ce personnage comme la première figure humaine enregistrée par la photographie¹. Si d'autres documents ont depuis modifié cette interprétation², l'essai de Daguerre n'en a pas pour autant perdu sa valeur de symbole : seul au sein d'une foule dont la plaque n'a pas gardé trace, l'inconnu du boulevard du Temple incarne les limites des premiers procédés photographiques, impuissants à fixer un mouvement quelconque – autrement dit, incapables de produire une image fidèle d'un monde en action³.
- 
- 2 Parmi les nombreuses difficultés que soulevait la mise au point de la photographie, le paramètre de la durée d'enregistrement occupe une place de premier plan. Avant même de s'assurer de la possibilité matérielle de l'inscription d'une empreinte due à la lumière dans la chambre noire, plusieurs expérimentateurs avaient abandonné leurs travaux, faute de constater une altération du support dans un délai raisonnable⁴. Principal obstacle à l'invention même de la photographie, le temps de pose demeure pendant de longues années au centre des préoccupations des pionniers. Pour une raison simple : dans un monde soumis à l'écoulement du temps, la vitesse de prise de vue apparaît comme un critère essentiel du réalisme de la représentation. Bien avant l'enregistrement de l'animation urbaine, d'un mouvement rapide ou simplement d'un visage, le problème commence avec les sujets les plus simples et les moins animés. Nécessitant plus d'une douzaine d'heures pour impressionner une plaque d'étain, l'héliographie de Niépce est impuissante à reproduire l'aspect d'un bâtiment en éclairage naturel⁵. La première

remarque de Daguerre, lorsqu'il aperçoit une épreuve à la chambre exécutée par le chercheur bourguignon, est pour critiquer l'absence d'ombres portées, effacées par l'inscription continue de la lumière solaire au cours de l'enregistrement⁶.

- 3 Dans les arts graphiques, la figuration de l'état du sujet n'avait aucun lien avec le laps de temps nécessaire au travail de la mimésis. « Le peintre n'a qu'un instant⁷ », déclarait certes Le Brun, mais cet instant était l'instant de l'image, fruit d'une reconstruction intellectuelle et de la virtuosité de l'artiste, en tout état de cause indépendant des conditions de l'exécution de l'œuvre : que la pose du modèle ait duré plusieurs heures ou plusieurs jours n'empêchait pas de le représenter dans le cadre d'une action brève. La photographie impose de coordonner ces deux temporalités jusqu'alors distinctes : celle de la réalisation technique de l'enregistrement et celle du sujet à reproduire. Pour la première fois, le temps du figuré devient nécessairement le temps de l'image. Pour la première fois, la vitesse devient un opérateur de vérité.
- 4 Sur la base de ces prémices, et de la constatation du gain de sensibilité croissant des supports photographiques, on pourrait écrire une histoire du médium placée sous le signe d'une quête de la rapidité, vouée à l'élargissement de la gamme des sujets potentiels de l'empreinte argentique, une histoire de la conquête de territoires iconographiques toujours plus étendus, où au « point de vue d'après nature » succèdent logiquement la représentation de la figure humaine, puis le portrait d'enfants, d'animaux ou de groupes, la reproduction des vagues de la mer, du vol des oiseaux, du galop du cheval, des moyens de transport mécaniques, ou encore des sauts, plongeurs, chutes et cabrioles. Les sources photographiques nourrissent abondamment le récit, aux accents parfois héroïques, d'une aventure qui culminerait avec la maîtrise de l'instantané, dans les années 1890. Dans sa linéarité idéale, cette geste décrit pourtant moins l'histoire de la photographie que celle de son imaginaire. Faite d'à-coups et de faux pas, d'annonces prématurées et de succès illusoire, entrecoupée de longues périodes de stase, voire de régression technologique, la chronique de la réduction du temps de pose n'est ni univoque ni régulière. Comme telle, elle s'inscrit au sein d'un petit groupe de projets, comme la photographie en couleur ou la photographie en déplacement, exprimés dès les débuts de la pratique du médium, qui témoignent de l'existence d'un *programme* photographique, irréductible aux seules capacités des technologies disponibles : un horizon, un nœud de désirs, où transparaissent une économie de la représentation non moins qu'une théorie de la modernité.
- 5 Rien n'obligeait *a priori* à concevoir une technologie de reproduction iconique dont la durée de réalisation fut forcément brève. Le discours d'Arago qui présente le daguerréotype en 1839 comporte maints exemples d'applications utilitaires, comme la reproduction des hiéroglyphes des monuments égyptiens, dont la mécanisation eût représenté à elle seule un avantage considérable, sans requérir des temps d'exposition particulièrement courts⁸. En d'autres termes, il était tout à fait possible d'imaginer, sur le modèle de la lithographie, une technique d'enregistrement iconique avec une durée de captation de plusieurs heures – ce qui semble bien avoir été le cas de Niépce. Si Daguerre impose la préoccupation de la « promptitude » dans le programme de la photographie, c'est qu'il nourrit un autre dessein, dont on rencontre l'expression dans ses dispositifs, et plus encore dans son projet de photographie instantanée annoncé en 1841⁹.
- 6 Ce dessein, repris et amplifié par la majorité des pionniers et des expérimentateurs du XIX^e siècle, qui postule que les sujets intéressants sont les sujets qui bougent, s'appuie d'abord sur l'ensemble de la culture visuelle de l'époque, et en particulier sur les

nouveaux repères esthétiques des arts manuels (qui les ont progressivement amenés, depuis la fin du XVIII^e siècle, à explorer les territoires de la mutabilité ou de la quotidienneté¹⁰). Il repose aussi sur une forme de perception plus globale du “monde moderne”, caractérisé par l’alliance de la technique et de la vitesse. Dans le contexte de la mythologie du progrès élaborée au sein des sociétés industrielles à partir de la fin du XVIII^e siècle, la technique apparaît comme l’instrument d’une essentielle *accélération* des processus, accélération dont le point culminant est l’effacement de la procédure elle-même.

- 7 Si la majorité des photographes professionnels, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, n’exploite manifestement la technique photographique qu’à des fins commerciales, le dessein programmatique qui anime l’avant-garde de la discipline peut être identifié comme celui de la représentation *moderne* du monde moderne. Ce projet se heurtera pendant de longues décennies aux possibilités restreintes des technologies photographiques, qui maintiennent notamment hors de portée la reproduction des traits les plus saillants des sociétés développées – alors même que ces motifs font depuis longtemps partie du champ iconographique des arts manuels. Cette contradiction entre un mode exemplaire moderne de production de l’image et la représentation du monde contemporain ne sera véritablement dépassée qu’avec l’apparition de l’instantané proprement dit. Sans aucun hasard, c’est à ce moment que la photographie s’autorise pour la première fois à s’intituler « moderne¹¹ ».
- 8 Ce cadre général permet à la fois d’expliquer la place nodale occupée par la question du temps de pose, et de comprendre la façon qu’ont eue les contemporains de l’envisager. À la différence d’améliorations sectorielles des technologies photographiques (support sensible, optique, révélateur, etc.), la variation de la durée d’exposition ne repose pas sur la gestion d’un seul type de paramètres, mais dépend de la quasi-totalité des conditions de la production de l’image (jusqu’au développement inclus). C’est ainsi que s’élabore une interprétation du temps de pose comme indicateur des performances globales du dispositif, qui confère à ce critère objectif de la prise de vue une fonction précise : loin d’une information technique abstraite, la durée d’exposition fait office d’instrument de mesure de la *capacité iconographique* du médium, traduite en termes de gamme de sujets. Très concrètement, à l’intérieur des codes représentationnels de l’époque, chaque type de sujet se trouve disposé sur une échelle temporelle : les objets inanimés en éclairage naturel (un bâtiment, un site, une nature morte) réclamant une exposition située en deçà de quelques heures ; le portrait, en deçà de quelques minutes ; un mobile animé de mouvements lents (un homme qui marche, une voiture qui roule, un paysage, une vague, un voilier), en deçà de la seconde ; un déplacement rapide (un cheval au galop, un train à vapeur, un saut à la perche), en deçà du dixième de seconde. Comme un musicien, en voyant une note sur une portée, entend la hauteur du son, un photographe du XIX^e siècle aperçoit dans l’indication d’un temps de pose la possible transcription d’un sujet – l’écriture symbolique d’une image.
- 9 Avec l’annonce de son procédé « à l’électricité », Daguerre avait fourni dès 1841 un programme iconographique inspiré de la peinture de genre :

“Le nouveau procédé permettra de copier des objets mobiles, tels que les arbres agités par le vent, les eaux courantes, la mer pendant la tempête, un navire à la voile, les nuages, une foule agitée et en marche¹².”
- 10 Pendant une quarantaine d’années, la faible sensibilité des supports disponibles ne permettra d’actualiser ce programme qu’à grand-peine, en imposant des conditions de

luminosité particulièrement favorables, l'enregistrement de déplacements de faible amplitude, un format modeste, et une exceptionnelle virtuosité de l'exécution. Les difficultés de la photographie rapide s'illustrent à la fois par la naissance de mythologies véhiculées par les publications photographiques (telle la légende du cheval au galop, associée à la promotion du collodion humide¹³) et par le fait que l'exercice ne réussit guère à s'imposer au-delà d'un cercle restreint d'opérateurs ni, parmi ceux-là, à se transformer en pratique durable. Pour passer d'une iconographie mineure, considérée sous le seul angle de la curiosité ou de la prouesse technique, à l'élan de la photographie instantanée, il sera certes nécessaire d'améliorer la sensibilité des procédés – il faudra aussi le garantir d'un nouveau cadre de référence : le modèle scientifique.

- 11 Les histoires de la photographie font coïncider l'accès à l'instantanéité avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent, proposé en 1871 par Richard Leach Maddox, sans expliquer clairement pourquoi plus d'une quinzaine d'années séparent cette date du véritable essor d'une iconographie du mouvement, à partir de 1886. La première raison est que, dans sa version initiale, ce support (dont l'invention s'inscrit dans le cadre des recherches sur les procédés secs, destinés à faciliter la photographie en déplacement) est d'abord beaucoup plus lent que la technologie alors la plus couramment employée, celle du collodion humide. Il faut attendre la fin des années 1870 pour que diverses améliorations procédurales autorisent une rivalité des deux procédés. Dès lors, l'association d'une meilleure sensibilité avec le confort d'utilisation apporté par l'état sec programme le succès du gélatino-bromure, dont l'emploi s'étend avec la commercialisation de préparations prêtes à l'emploi. Pour autant, la traduction en images des potentialités de la nouvelle émulsion tarde à se manifester. En procurant des modèles iconiques inédits, mais aussi en conférant à la photographie l'autorité d'une « rétine du savant¹⁴ », c'est la diffusion des recherches scientifiques sur l'analyse du mouvement, en particulier celles de Muybridge et de Marey, qui détermine les photographes à s'engager à leur tour dans une exploration tous azimuts. Désormais, la photographie ne sera plus un enregistrement neutre : par la captation d'un moment précis, la recherche d'un cadrage particulier, l'apparition d'une forme révélée par l'immobilité, elle sera perçue comme ayant quelque chose à apprendre sur le réel – comme un outil de vision, un instrument de la lecture et du décryptage du visible.
- 12 Munis du nouveau support et d'un matériel de prise de vue allégé, « bien des amateurs [...] ne rêvent que de photographier des chevaux de course ou des trains express¹⁵ », note Albert Londe en 1886. Sur un plan strictement iconographique, l'enregistrement d'un train rapide est pourtant, selon un observateur, « une besogne ingrate, car si l'épreuve obtenue est nette, le train semble absolument au repos et l'affirmation seule du photographe, plus encore que le panache de vapeur qui voltige, garantit bien l'instantanéité de la pose¹⁶ ». La course à la vitesse des supports photographiques débouche sur un paradoxe : personne ne s'attendait à ce qu'un gain de rapidité, au lieu de traduire plus fidèlement le mouvement, engendre un étrange suspens visuel. Chutes et sauts, corps maladroits, contorsions incongrues, positions cocasses : devant ces clichés d'autant plus immobiles qu'ils auraient dû être plus animés, la révélation de l'involontaire, la pure apparition de l'accidentel causent un choc imprévu. Or, malgré le malaise provoqué par ces images jusque dans les cercles photographiques eux-mêmes, il est frappant de constater que c'est bien cette catégorie d'épreuves qui tient lieu, pour les amateurs, de *clou* de la photographie instantanée.

- 13 Ce goût qui s'inscrit à rebours de l'esthétique dominante est révélateur des nouvelles règles ouvertes par le raccourcissement du temps de pose, où l'exercice de la surprise, la captation de l'imprévu, voisinent avec la recherche de la performance technique, la confrontation avec les limites du dispositif. Dans les sociétés photographiques, la présentation d'une épreuve instantanée s'accompagne inmanquablement de l'énoncé de son temps de pose. L'équivalence entre vitesse et sujet montre qu'il faut souvent lire : "Voici une photographie au 1/100 de seconde" comme : "Voici une photographie *du* 1/100 de seconde". L'outil fondamental de ce renversement dans l'économie des sujets n'est autre que l'instrument de gestion de l'illumination : l'obturateur mécanique.
- 14 Daguerre, dès 1841, puis Talbot, Bertsch, Disdéri, Le Gray : la plupart des expérimentateurs qui s'étaient essayé à la photographie rapide avaient rencontré le problème d'une limitation de l'impression lumineuse, et formulé au moins le souhait de disposer d'un appareil qui en permette une gestion plus sûre que l'occultation manuelle. Le système le plus ancien, imaginé dès la période daguerrienne, est celui de la guillotine : un morceau de carton ou une planchette de bois glissant de son propre poids entre deux guides. À la fin des années 1870, ces instruments se diversifient et se multiplient, en proportion de l'augmentation de sensibilité des supports – tout en restant tributaires d'une réalisation sommaire, traduction d'une mécanique élémentaire de la poussée, de la traction ou de la gravité. Auteur d'un collodion rapide remarqué, Auguste Bertsch est l'un des premiers à proposer un dispositif plus élaboré, en 1852. Inspiré des mécanismes d'horlogerie, son fonctionnement repose sur la rotation d'un volet métallique, animé par un ressort dont la tension détermine le temps de pose. Cet instrument remarquable, prototype des obturateurs à mouvement circulaire des années 1880, présentait toutefois un défaut important, qui fera renoncer à son emploi : celui d'entraîner un ébranlement de la chambre photographique, occasionnant un flou de bougé sur l'épreuve.
- 15 Promus au rang d'auxiliaires indispensables à l'usage du gélatino-bromure d'argent, les obturateurs font l'objet d'importants perfectionnements dès le début des années 1880 : l'acier et le cuivre remplacent le feutre ou le bois, le ressort et l'engrenage le caoutchouc ou le fil. Les mécanismes sont étudiés pour produire un minimum de frottements et de soubresauts, et permettent rapidement d'atteindre des temps de pose de l'ordre du centième de seconde. D'abord ajustés à l'extrémité de l'objectif, ils s'intercalent entre l'optique et la chambre noire, avant d'être enfermés dans le boîtier. En étroite symétrie avec l'idée d'une plaque sensible qui perçoit plus et mieux que l'œil humain, la césure entre la main et l'outil complète exemplairement la représentation instrumentale de la photographie développée dans le dernier quart du siècle. Instrument de précision, l'obturateur des années 1880 autorise le passage de la « chambre » à l'« appareil » photographique : il est le principal vecteur par où l'outil d'enregistrement – autrefois vulgaire boîte – devient à proprement parler une machine. D'abord apposé à la *camera obscura* à la manière d'une prothèse, l'obturateur, lorsqu'il s'y intègre, la transforme définitivement en « horloge à voir¹⁷ ».
- 16 Le perfectionnement des dispositifs oblige à développer des outils méthodologiques plus précis, et fait découvrir des problèmes imprévus. En 1877, pour ses premiers essais d'instantanés du galop, Muybridge estimait travailler au 1/1000 de seconde. Comment pouvait-il alors mesurer un intervalle aussi bref ? « La durée de l'exposition a pu être déterminée assez précisément étant donné que le fouet du conducteur n'a pas eu le temps de parcourir une distance égale au diamètre de son manche¹⁸. » En 1882, Marey opère cette évaluation en observant le déplacement de l'aiguille d'un large chronomètre situé

dans le champ de l'image. Dans les deux cas, la détermination est effectuée sur la photographie : il faudra attendre les travaux de Londe puis de Charles Fabre pour s'apercevoir de l'ambiguïté du procédé. En testant divers types de plaques avec un même obturateur, ce dernier montre en 1887 que le temps de pose estimé sur l'épreuve semblera d'autant plus court que le support est moins sensible : la méthode dite optique ne mesure pas la durée effective de la prise de vue, mais l'illumination du négatif¹⁹.

- 17 Mais les difficultés de la détermination de l'action des obturateurs dissimulent un problème plus immédiat. Lointaine héritière des systèmes de comput de l'antiquité babylonienne, la plus petite unité disponible de quantification du temps, la seconde, est en base soixante. Mesurer une durée inférieure impose l'usage de fractions, ce qui n'est pas sans effets sur la conceptualisation des très brèves unités de temps. Contrairement à l'harmonieuse continuité présentée par le système métrique, le décompte de ces périodes, et en particulier le calcul de durées situées de part et d'autre de la barre de la seconde, requiert de jongler entre deux sous-ensembles hétérogènes. D'autre part, pour tout ceux qui n'usent pas régulièrement des outils mathématiques, la fraction constitue une notation particulièrement abstraite. Quelle durée effective représentent un $2/50$, un $1/80$, ou un $1/720$ de seconde (indications que l'on rencontre dans la littérature du temps, avant la normalisation des unités photographiques) ? Quels sont les rapports entre eux de ces nombres ésotériques ? Pour le photographe, habitué à battre mentalement la mesure pendant l'exposition, le passage à l'en-deça de la seconde provoque un *chiffrage* du temps de pose : la perte du contrôle conceptuel, mécanique et temporel de cette partie de l'opération.
- 18 S'il est difficile d'évaluer de façon sensible ce qu'est un $1/100$ de seconde, l'image, elle, nous le montre. Objectivant l'équation, les spécimens de la photographie instantanée produisent pour la première fois aux regards la vision de ce qu'est un instant – offrant à une notion longtemps énigmatique, perçue comme une limite, un paradoxe, voire une forme de négation de la temporalité, un référent concret, accessible et parfois spectaculaire. On peut penser que la diffusion de ce type d'iconographie, dès le début du XX^e siècle, par le biais de la presse illustrée, n'est pas pour rien dans l'évolution de la conception des catégories temporelles elles-mêmes, en particulier le passage d'une pensée métaphysique ou métapsychologique du temps à une temporalité fondée sur la notion d'événement.
- 19 La naissance de la photographie instantanée comme genre fait assister à l'éclosion d'une forme de la culture mineure, en même temps qu'elle en livre le mode d'emploi. Issu de la technique, de la mesure et du calcul, déterminé jusque dans son esthétique par la grille des contraintes de prise de vue, validé par l'autonomie d'une pratique qui a cessé de se fixer l'art comme horizon, le genre se caractérise par sa profonde autoréférentialité. Celle-ci ne représente pas seulement la condition d'accès, pour une pratique mineure, à un libre exercice formel, elle est aussi une arme susceptible de renverser les hiérarchies établies. C'est encore chez Albert Londe que l'on rencontrera l'expression de cette mutation, sous l'espèce d'une petite fable didactique :
- « Deux amis partent pour la campagne. L'un s'occupe de peinture et l'autre de photographie. Ils désirent reproduire le même sujet. Une fois arrivés, ils déploient chacun leur matériel, puis cherchent l'emplacement le plus favorable. Une fois ce travail préliminaire fait, [...] le peintre se met à l'ouvrage ; mais il a à peine commencé que son collègue plie bagage.
- « Soyez persuadés que le soir, en rentrant, le peintre demandera tout bas à son ami l'épreuve qu'il a faite. Ce document lui sera en effet fort utile pour l'ébauche de son

tableau, pour en tracer les grandes lignes et abrégé le travail fastidieux de la mise en place.

« Un autre jour, les mêmes amis sortent encore ensemble, mais sans emporter leur bagage habituel. Néanmoins, l'artiste a glissé dans sa poche l'album qui lui sert pour prendre des croquis ; l'amateur emporte une de ces petites chambres photographiques qui ont à l'heure actuelle tant de vogue et de succès.

« L'artiste voit-il un mouvement, un groupe, une scène quelconque qui l'intéresse, vite il tire son album ; mais son ami l'a déjà devancé, car en une fraction de seconde il a pu saisir le sujet en question, qui est probablement déjà loin.

« La conclusion est ici plus radicale. L'artiste, le lendemain, n'emportera pas son album, mais bien le petit appareil²⁰. »

- 20 Exercice convenu de la littérature spécialisée, le parallèle du peintre et du photographe ne semble pas dévier de la leçon habituelle selon laquelle les artistes auraient avantage à recourir à l'instrument photographique à titre d'outil documentaire. Le respect des catégories de l'étude ou du croquis préparatoire comme la modestie des conclusions de l'apologue ne paraissent pas annoncer de rupture fondamentale. Pourtant, sur un ton léger et ironique, Londe a déjà procédé au renversement typique des praticiens de l'instantané. Sans référence à une quelconque notion de style, de facture ou de qualité formelle, le travail d'exécution du peintre a été ramené à la seule variable temporelle : le seul critère d'évaluation qui régit le parallèle est celui de la vitesse – celui-là même qui fonde, pratiquement et symboliquement, la photographie instantanée.

NOTES

1. Cf. Gail Buckland, *First Photographs. People, Places and Phenomena as Captured for the First Time by the Camera*, New York, McMillan, 1980, p. 177.

2. Cf. André Gunthert, Jacques Roquencourt, « Note sur le portrait de M. Huet », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 138-143.

3. Cf. Shelley Rice, « Paris en daguerréotypes : un moment et non un lieu », Françoise Reynaud (dir.), *Paris et le daguerréotype*, Paris, Paris-musées, 1989, p. 14-21.

4. La plus ancienne tentative connue d'enregistrement d'une image de la camera obscura par l'intermédiaire d'un support sensibilisé aux sels d'argent, datée de 1802, est un échec pour cette raison : « The images formed by means of a camera obscura have been found too faint to produce, in any moderate time, an effect upon the nitrate of silver », Humphry Davy, « An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass... » *Journals of the Royal Institution of Great Britain*, vol. 1, juin 1802, cit. in Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge (Ma), Londres, MIT Press, 1997, p. 27.

5. De nombreux essais de reconstitution du procédé au bitume de Judée ont eu lieu depuis ceux d'Abel Niépce de Saint-Victor en 1853 (*Recherches photographiques...*, Paris, A. Gaudin, 1855). La plupart de ces essais fournissent un faisceau d'indications concordantes, qui situent le temps de pose entre 12 heures (Henry Baden Pritchard, « A Fragment of History... », *Photographic News*, 23 mai 1884, p. 326), 14 heures (Joel Snyder, éléments communiqués à l'auteur) et 18 heures (Jacques Roquencourt, éléments communiqués à l'auteur), dans des conditions de prise de vue similaires à celles du « Point de vue du Gras » de 1827. Souvent citées, les indications fournies par les expérimentations de Jean-Louis Marignier (Niépce, *L'invention de la photographie*, Paris, Belin, 1999), qui obtient des temps de pose de 40 à 60 heures, soit environ cinq jours, représentent une exception dans ce corpus.

6. Lettre de Louis Daguerre à Nicéphore Niépce, 12 octobre 1829, in Toritchan Pavlovitch Kravets (éd.), *Documentii po istorii izobretenia fotografii...*, Moscou, Leningrad, Nauka, 1949, p. 286.

7. Selon la formule classique, reprise d'après Diderot. L'expression originale est : « Le peintre n'a qu'un moment à représenter », Charles Le Brun, « Conférence [...] sur La Manne » [1667], in A. Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Londres, D. Mortier, 1705, p. 69-71. Voir également Louis Marin, « Le présent de la présenc », in Denis Bernard, André Gunthert, *L'Instant rêvé*. Albert Londe, Nîmes, J. Chambon, 1993, p. 16-17.
 8. Cf. François Arago, *Rapport sur le daguerréotype...*, Paris, Bachelier, 1839, p. 26-31.
 9. Cf. André Gunthert, « Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 5-27.
 10. Cf. John Ruskin, *Les Peintres modernes. Le paysage [1860]*, trad. de l'anglais par E. Cammaerts, Paris, Renouard-Laurens, 1914, p. 112. Voir également Hubert Damisch, « Le service des nuages », *Théorie du nuage*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 253-27.
 11. Cf. Albert Londe, *La Photographie moderne*, Paris, Masson, 1888.
 12. Communication de François Arago, séance du 4 janvier 1841, *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, 1841, vol. 12, p. 23.
 13. Cf. André Gunthert, « La légende du cheval au galop », *Romantisme*, n° 105, octobre 1999, p. 23-34.
 14. Selon la formule de Jules Janssen, cf. D. Bernard, A. Gunthert, op. cit., p. 85-86.
 15. Albert Londe, *La Photographie instantanée*, Paris, Gauthier-Villars, 1886., p. 122.
 16. Josef-Maria Eder, *La Photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences* (trad. de l'allemand par O. Campo), Paris, Gauthier-Villars, 1888, p. 86.
 17. Selon la belle expression de Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, éd. de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 33.
 18. Eadweard Muybridge, lettre du 2 août 1877, cit. in Kevin McDonnel, *Eadweard Muybridge, l'homme qui inventa l'image animée* (trad. de l'anglais par P. Vieilhomme), Paris, éd. du Chêne, 1972, p. 21.
 19. Cf. Charles Fabre, « Sur la vitesse des obturateurs instantanés », *Bulletin de la Société française de photographie*, 2 série, t. III, juillet 1887, p. 150-155.
 20. Albert Londe, *La Photographie dans les arts, les sciences et l'industrie*, Paris, Gauthier-Villars, 1888, p. 15-16.
-

INDEX

Mots-clés : photographie

AUTEUR

ANDRÉ GUNTHERT

Historien de l'art, chercheur, éditeur, il est maître de conférences à l'EHESS, où il a créé le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine. Il a fondé et dirige la revue *Études photographiques*. Auteur de nombreux articles et plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire des pratiques de l'image, il a notamment codirigé avec Michel Poivert *L'Art de la photographie* aux éditions Citadelles-Mazenod (2007). Initiateur du premier blog consacré aux études visuelles en 2005, il poursuit actuellement ses travaux sur les nouveaux usages de l'image numérique.