Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie = Swiss journal of sociology

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Soziologie

Band: 13 (1987)

Heft: 3

Artikel: Le temps de voir : nécessité d'un musée pour la photographie

Autor: Favrod, Charles-Henri

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-814388

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schweiz.Z.Soziol./Rev.suisse sociol., 3 (1987) 355-365

LE TEMPS DE VOIR

Nécessité d'un musée pour la photographie

Charles-Henri FAVROD
Musée de l'Elysée
Avenue de l'Elysée 18 - CH 1014 Lausanne

Technique d'appropriation du monde des objets, la photographie permet au sujet qui l'opère de s'exprimer. La sélection et la révélation qu'il fait des choses lui vaut d'exister intrinsèquement avec elles. Il n'y a en effet pas de photographie sans photographe, et cette contingence s'accompagne fatalement de l'autre : l'objectif ne s'ouvre jamais que devant les apparences véritables du monde extérieur, c'est toujours quelqu'un ou quelque chose qui se trouve représenté. Même la photographie d'une peinture abstraite est figurative puisqu'elle représente cette peinture dans une certaine lumière, à une certaine distance dans l'espace et le temps. La photographie est nécessairement un art figuratif.

Un art ? En 1841 déjà, Rodolphe Toepffer publie sur la question une fort intelligente étude, généralement oubliée par les historiens de la photographie. On y peut lire : "Lorsqu'on annonça, il y a trois ans, l'admirable découverte de M. Daguerre, bien des personnes imaginèrent que la peinture allait être détrônée, que c'en était fait des arts du dessin, et de cette chose en particulier qu'on appelle l'Art. En effet, disaient-elles, qu'est-ce que l'Art, qu'est-ce qu'il recherche, l'Art, si ce n'est d'arriver par des procédés de plus en plus parfaits à imiter la nature de plus près, et à en présenter une image de plus en plus fidèle ? Or, voici un procédé au moyen duquel la nature elle-même vient se réfléchir et se fixer sur une plaque de métal, plus fidèlement encore que votre propre visage ne se réfléchit dans une glace bien polie et parfaitement étamée, où d'ailleurs il ne se fixe pas, malheureusement !".

C'est un très vieux débat. "La photographie peut-elle servir aux arts ?" demandait Arago à ses collègues de l'Académie des sciences, le 7 janvier 1839, lors de sa communication sur la découverte de Daguerre. Baudelaire rétorque aussitôt que "le talent artistique et la photographie constituent un mélange adultère". Il veut bien faire de la photographie "l'humble servante" chargée de reproduire avec précision les formes de la réalité, y compris celles des oeuvres d'art. Mais rien d'autre. Delacroix ne dissimule pas son admiration immédiate : "La photographie est un instrument qui remédie aux erreurs que l'oeil peut commettre". Encore faut-il que l'artiste n'y recourt pas trop, au risque de devenir sinon "un appareil guidé par un autre appareil". En même temps, Corot est fasciné par la photographie au point même d'inventer un procédé en 1853, l'hyalographie : sur une plaque de verre enduite, il exécute un dessin à l'aiguille et, à partir du négatif obtenu, il peut tirer autant d'épreuves qu'il le désire, sur papier sensible.

De très nombreux peintres ne se font pas faute de recourir à "la servante". Le très beau portrait photographique de Baudelaire par Nadar, en 1855, est repris par Manet à l'eau-forte, comme le daguerréotype américain de 1848 représentant Edgar Poe, qu'utilise aussi Félix Vallotton pour un bois gravé. Le Baudelaire de Carjat, en 1862, est utilisé par Rouault en 1927 et par Matisse en 1944. De même Courbet a reproduit en 1865 une des premières photographies de Nadar, le Proudhon qui date de 1853. Manet a été photographe comme Degas. Et Delacroix, qui a appartenu à la Société héliographique dès l'origine (c'est la future Société française de photographie), chargea Eugène Durieu de photographier des modèles d'académie dont il avait personnellement surveillé le drapé. On peut voir au Louvre les dessins de Delacroix faits d'après l'album de Durieu, qui est à la Bibliothèque nationale.

Bien d'autres peintres sont à citer : hier, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin, Marquet, Picasso ; aujourd'hui, Warhol, Rauschenberg, Bacon ou Hockney, celui-ci précisant : "La vision du photographe s'inscrit dans un cadre, dans les limites d'un rectangle. Le peintre ne voit pas les choses de cette manière. Il se préoccupe moins des limites de l'image. Il tient compte de la vision périphérique et l'inclut dans l'image. En peinture, il est possible de tout faire entrer dans le champ du tableau. C'est pourquoi la peinture m'intéresse plus que la photographie".

Ne faudrait-il pas parler de l'influence de la photographie sur tous les peintres, depuis son apparition, tant elle s'est fait sentir sur leur oeuvre et même quand ils lui étaient réfractaires ? La photographie, c'est le scandale, dans la mesure où elle remplace le savoir-faire artistique par un déclic mécanique d'objectif. Et Baudelaire peut s'indigner : "Parce que le beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. L'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie".

Toutefois, le peintre Antoine Wierz commente la première exposition de photographies organisée à l'occasion de la Foire universelle de Paris, en 1855 : "Que l'on ne croie pas que le daguerréotype tuera l'art. Quand le daguerréotype, cet enfant de géant, aura atteint sa taille adulte, le génie le saisira par le cou et lui criera : Par ici ! Maintenant tu m'appartiens ! Nous allons travailler ensemble". Même Baudelaire, après avoir tant tonné contre l'usurpatrice et voulu n'y voir que le décalque mécanique de la réalité, finit par concéder : "La photographie peut s'approprier impunément les choses insidieuses qui ont droit à une place dans les archives de notre mémoire", mais elle ne doit pas vouloir s'approprier "le domaine de l'insaisissable, de l'imaginaire", réservé à l'art.

Le photographe doit se borner à rendre compte, se poser en témoin, ne jamais intervenir. Or, le photographe est toujours interventionniste, ne serait-ce que par le choix du sujet et le choix du moment. S'il conserve ses distances, au cours des premières années, au point de révéler des "images naturelles" comme dit Fox Talbot, "formées sous la seule action de la lumière",

il se manifeste bien vite avec les artifices que permettent les nouveaux procédés de prise de vue et de développement. Il y a d'abord la tentation d'imiter la peinture, mais ensuite une volonté de transcription personnelle. Henry Peach Robinson définit l'esthétique photographique en 1869 déjà et conclut : "La photographie est un art puisqu'elle est capable de mentir". Alvin Langdon Coburn dira même, comme le XXe siècle commence : "La photographie est le plus moderne des arts".

En 1922, Alfred Stieglitz lance son fameux questionnaire : "Une photographie peut-elle avoir un sens artistique ?". Et Marcel Duchamp répond aussitôt : "J'aimerais qu'elle dégoûte les gens de la peinture jusqu'au moment où quelque chose d'autre rendra insupportable la photographie". En même temps, Walter Benjamin constate : "Ce qui fait problème, c'est moins l'esthétique de la photographie en tant qu'art que celle de l'art en tant que photographie". C'est aussi l'époque où Edward Weston ne craint pas d'aller plus loin : "C'est la photographie, et non pas une peinture molle et sans nerf, qui se trouve équipée du meilleur instrument de forage dans l'esprit de notre temps. La photographie a déjà rejeté au néant toute une partie de la peinture et elle continuera. Les peintres devront lui en être profondément reconnaissants".

Les peintres tiennent depuis longtemps compte de la photographie. Alfred Stieglitz a très vite constaté : "Les impressionnistes pratiquent un style de composition qui est purement photographique". Et Edward Steichen, réciproquement : "J'étais parvenu à rendre photographiquement certains états d'âme, certains moments de la sensibilité. J'étais impressionniste sans le savoir !".

D'ailleurs, c'est boulevard des Capucines, dans l'atelier de Nadar, leur ami, qu'a eu lieu en 1874 la première exposition des Impressionnistes. Ceux-ci proclament que la photographie les affranchit de la représentation méticuleuse et qu'ils peuvent se préoccuper davantage des effets de la lumière, de la couleur. Le très remarquable photographe que fut Alphonse Davanne ne manqua pas de toujours parler dans ce sens à son petit-fils, Francis Picabia, qui lui répliqua un jour, comme me l'a dit Gabrielle Buffet-Picabia : "Tu peux photographier un paysage, mais non les idées que j'ai dans la tête !". Il n'empêche que Picabia devint l'ami d'Alfred Stieglitz et exposa en 1913 dans la petite galerie de *Photo-Secession*, au 291 de Fifth Avenue, en donnant deux définitions péremptoires : "L'art, c'est de créer un tableau sans modèles", et "New York est la seule ville cubiste au monde". Marcel Duchamp n'avait pas fait le voyage, mais Picabia présenta sa *Mariée descendant un escalier*, qui doit tant à la photographie simultanée de Muybridge et de Marey.

Man Ray a fort bien dit : "Je photographie ce que je ne désire pas peindre, et je peins ce que je ne peux pas photographier". Il invente une technique nouvelle, qui peut être utilisée avec ou sans appareil, le rayogramme ; il fait tomber la lumière sur la pellicule sensible ou joue d'objectifs à coefficients de réfraction variés ; il manipule la lumière, solarise et crée des formes

inédites. Sa subjectivité se manifeste à travers une loi formelle objective et c'est la définition même de l'art selon Larousse : "Application des connaissances à la réalisation d'une conception". Ou comme Man Ray l'a dit lui-même : "Contraindre le modèle à son désir de forme".

En 1939, Picasso résume le débat dans une conversation avec Brassaï : "La photographie est venue à point nommé pour libérer le peintre de toute littérature, de l'anecdote et même du sujet. Les peintres devraient profiter de leur liberté reconquise pour faire autre chose". Et Valéry va plus loin encore, cette même année qui célèbre le centenaire de la divulgation du procédé de Niepce et de Daguerre : "La photographie nous engage à cesser de décrire ce qui peut, de soi-même, s'inscrire".

Le peintre construit. Le photographe révèle

La photographie ne décrit pas : elle évoque, elle montre, elle constate. Le sujet y a toujours une importance prédominante. Comme le dit très bien Susan Sontag : "Le peintre construit, le photographe révèle, c'est-à-dire que dans l'impression que nous recevons d'une photographie, l'identification du sujet reste toujours l'élément essentiel, ce qui n'est pas forcément le cas quand nous examinons un tableau". Le problème de savoir si la photographie est réellement un art paraît à Susan Sontag tout à fait illusoire. Bien qu'à l'origine d'oeuvres d'art (parce que subjective et pouvant modifier la réalité, procurer un plaisir esthétique), "la photographie n'est pas primordialement une discipline artistique".

Ainsi que le langage, elle est un moyen d'expression qui peut, entre autres, permettre de réaliser des oeuvres d'art. Avec les mots, on peut faire des exposés scientifiques, des notes administratives, des lettres d'amour, des inventaires commerciaux ; Balzac s'en sert pour décrire Paris, la France et la société de son temps, et Mallarmé pour prouver qu'un coup de dés jamais n'abolira le hasard. En photographie, on peut de même faire des photos d'identité, des clichés météorologiques, des images pornographiques, des prises de vue aux rayons X, des souvenirs de noce ou les vertigineux tableaux parisiens d'Atget. La photographie n'est pas un art au sens où le sont la peinture ou la poésie. Si certains photographes ont la démarche de l'artiste qui crée un objet doté d'une valeur intrinsèque, la photographie a permis également de prétendre périmée la notion même de l'oeuvre d'art en même temps qu'elle rendait possible la création du musée imaginaire. L'influence de la photographie, son rôle prédominant dans le débat en cours sur l'esthétique contemporaine, provient précisément du fait qu'elle confirme deux conceptions antagonistes de l'art.

La peinture et la photographie ne sont pas seulement deux systèmes de production et de reproduction d'images qui, se trouvant dans une position de concurrence, n'auraient qu'à délimiter le territoire leur appartenant en pro-

pre pour parvenir à un facile accord de coexistence. La photographie est une entreprise d'un tout autre ordre. Sans être spécifiquement un art, elle possède la propriété de pouvoir transformer en oeuvres d'art tout ce qu'elle prend pour modèle. Il y a beaucoup plus important que le problème de savoir si la photographie est ou non un art authentique : c'est précisément le fait qu'elle nous permet de connaître les oeuvres d'art, en crée elle-même et qu'elle provoque ainsi de nouvelles ambitions artistiques. Elle ouvre simultanément des voies nouvelles à l'avant-garde et à ses effets, qu'il s'agisse de ce qu'on appelle aujourd'hui méta-arts ou médias. C'est particulièrement évident en vidéo, prolongement logique d'un modèle établi et popularisé par la photographie. Et faut-il parler des oeuvres d'art conceptualisées et composées uniquement pour être reproduites par la photographie, qu'il s'agisse des paysages emballés de Christo ou les *earthworks* de Robert Smithson ? On ne peut mieux établir la preuve que la photographie constitue la forme prédominante de l'expérience visuelle, puisqu'elle est devenue vraiment l'objet ! C'est ce que Susan Sontag exprime très bien dans cette formule : "Au lieu de fixer simplement la réalité, les photographies sont désormais à nos yeux le mode habituel de l'apparition des choses, modifiant ainsi la notion même de réalité et celle de réalisme".

En 1927, Moholy-Nagy disait déjà : "Le phénomène photographique ne tire aucune valeur du fait qu'il soit classé comme un procédé de notation de la réalité, ou comme un moyen d'exploration scientifique, ou pour fixer l'événement, ou comme base de procédé de reproduction ou comme art. Sa qualité dépend seulement de la mesure d'intensité créatrice qui a trouvé sa forme technique".

Le dualisme est inhérent à la photographie puisqu'elle instaure une ambiguïté fondamentale entre la réalité et l'apparence. Mais aussi parce que le photographe se trouve dans un rapport équivoque au monde, qu'il se soumette aux choses ou les modifie, qu'il s'applique à effacer ou, au contraire, à affirmer sa personnalité. Instrument d'aliénation ou de participation, la photographie est représentative de deux types de comportement et de deux démarches, esthétique ou instrumentale. Cette ambivalence se manifeste en particulier dans la vieille querelle du net et du flou, du réalisme et du pictorialisme qui, dès l'origine, symbolise les deux premiers procédés antagonistes : le daguerréotype sur métal et le calotype sur papier. Précisément, en 1841, Fox Talbot fait breveter son invention sous le nom de calotype, du grec *kalos* (beau). Dès l'invention du négatif photographique, la beauté s'y trouve associée. C'est d'ailleurs le moment où le peintre Millet proclame l'idéal éthique et esthétique du XIXe siècle : "Rien n'est beau que le vrai !". En fait, ce propos confronte deux impératifs contradictoires qui vont animer toute l'histoire de la photographie : la révélation de la beauté, valeur idéale de l'art, et la révélation de la vérité, valeur idéale de la science. Le débat est d'autant plus paradoxal que la photographie entend être la vérité et la beauté de la nature à l'état brut.

Tout au long du siècle et demi de photographie, les photographes n'ont jamais accepté qu'on déclare seulement mécanique leur procédé de reproduction des apparences. Leur regard a fait voir autrement la réalité des choses. Les galeries et les musées consacrent aujourd'hui la longue revendication de la photographie à être considérée comme un art. Et cet avènement finit par intervenir, mais au cours des années durant lesquelles la photographie est vraiment devenue une affaire mondiale, une *marchandise* pour parler le langage marxiste. Aussi Walter Benjamin ironise-t-il : "Le procédé, destiné à remettre en question la notion même d'oeuvre d'art et qui en accentue le caractère commercial par la reproduction, se désigne lui-même comme artistique !".

C'est l'époque où Albert Renger-Patzsch (1928) écrit *Die Welt ist schön*, où le Bauhaus publie l'ouvrage de Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, traduit en anglais sous le titre de *The New Vision*. Il s'agit de s'inspirer de l'ordre universel, de la beauté que révèle le gros plan photographique, de même que la microphotographie ou la photographie aérienne. Karl Blossfeldt fait découvrir les métamorphoses de la nature. Harold D. Edgerton immobilise la chute d'une goutte de lait ou la trajectoire d'une balle de revolver au millionième de seconde. Et bientôt, par l'endoscope, Lennart Nillson va révéler l'intérieur même du corps humain.

Edward Weston, avec une technique méticuleusement admirable, montre qu'il n'y a rien qui ne puisse être beau, prône l'esthétique de la réalité la plus simple qu'il s'agisse des nervures de la feuille de chou ou des courbes du vase de nuit. "Il n'y a pas d'autre vérité que celles des choses. Il faut faire voir aux gens le monde vivant qui les entoure, tout ce que leur regard aveugle n'a pu saisir". Inconditionnel de Weston, Ansel Adams ira jusqu'à dire : "Une photographie n'est jamais un accident, mais toujours un concept". Il est vrai que Cartier-Bresson, dont l'ironie ne saurait se complaire que des choses, dit aussi : "Photographier, c'est découvrir qu'il y a un ordre dans tout ce chaos, une structure du monde et la pure joie des formes". Cartier-Bresson a aussi cette formule géniale et vitaliste : "La photographie, c'est l'imaginaire d'après nature". On n'a jamais dit mieux.

Donner une forme à une idée

Puisqu'il fait voir autrement, le photographe contribue à transformer la réalité. C'est donc un moraliste. La confusion des notions de vérité et de beauté, sans laquelle la photographie ne saurait être, implique la réflexion humaniste. Car, si la nature est belle, elle est cruelle aussi. L'ordre du monde ne va pas sans son désordre qu'entraîne aussi bien la violence des éléments que celle des hommes. La société est bien malade, au moment où le réalisme esthétise plus que jamais les choses. De nombreux photographes rendent compte des temps modernes avec une impitoyable objectivité. C'est le cons-

tat de la *Farm Security Administration*, Walker Evans et Dorothea Lange en tête. La montée des périls auxquels assistent Erich Salomon, David Seymour, Robert Capa, George Rodger : en quelque sorte *Magnum* avant la lettre, un groupe qui ne veut pas trop s'embarrasser de la technique et qui sait qu'avec le plus vieux Leica on peut témoigner. C'est la profession de foi de Robert Frank : "Une photographie doit être avant tout chargée de l'humanité d'un instant". C'est aujourd'hui le terrible état du monde dressé par Sebastiao Salgado.

L'humanité d'un regard, c'est aussi sa puissance. Sous ce signe va se mener une quête inlassable. Archétypes de présence, ces photographies célèbres qui enrichissent le patrimoine de l'humanité et dont on a parfois peine à concevoir qu'elles furent un instant données et captées, un moment de vie au-delà duquel les hommes et les choses qui étaient là se sont dispersés, ont disparu. Non, on ne peut pas photographier de mémoire ou d'imagination. Ce moment passé fut vraiment vécu, un regard en a fait une photographie, ce temps autrefois présent, puis défunt, qu'un autre regard restitue. Temps perdu, temps retrouvé. Double position conjointe de réalité. Quel paradoxe que la photographie qui fait d'un instant particulier un instant partagé par d'autres ! Et ceux-ci en deviennent comme contemporains. Du coup, les années dernières peuvent sembler familières. Et tous ces lieux auxquels la photographie nous associe, depuis cent cinquante ans qu'elle les restitue. Et surtout ces regards des morts qui nous prennent à témoin, nous interrogent, ne nous quittent pas au-delà de leur disparition physique. Ce regard que l'on ne parvient pas à exorbiter.

Exorbitant, c'est bien le flux de la photographie, qui n'en finit pas de jaillir de l'objectif, de séparer l'instant de la durée, de faire des autres un objet qu'on peut posséder, en même temps qu'elle transforme l'histoire du monde en spectacle. Ne parvient-elle pas même à en neutraliser le tragique par la beauté de l'image ? Les ruines des moulins à blé de Gallege, à Richmond, Virginie, que Mathew B. Brady fixe, le 23 avril 1865. La façade du restaurant de la Tête-Noire, à Saint-Cloud, qu'inventorie, en février 1871, Alphonse Liébert parmi les méfaits de la guerre franco-prussienne, avant de stigmatiser toutes les destructions de la Commune de Paris. Cette dernière image a servi de prétexte à Bertolt Brecht : "Le regard historique que révèlent certaines photographies d'autrefois, comme le magnifique *Saint-Cloud 1871*, semble aboli aujourd'hui. Je ne parle pas seulement du choix des sujets, bien qu'il soit sous-entendu, mais avant tout de l'expression d'un caractère unique et particulier dans le temps que peuvent donner à leurs images les artistes qui savent ce qu'est le document. Pour y parvenir, il faut s'intéresser aux choses, et pas seulement à l'éclairage, à l'appareil de photo !". Brecht écrit ces lignes en 1935 et se montre bien injuste à l'égard de tous les photographes qui sont en train de porter témoignage historique et social, David Seymour, Lucien Aigner, Robert Capa, en tête.

On sait bien que la vie est la mort en marche. Mais, sur les photographies, les visages ne vieillissent plus. Même celui de Maximilien d'Autriche

que les Mexicains vont fusiller en 1867, ni celui du capitaine Dreyfus qu'on dégrade en 1894, qu'on gracie en 1899 et qu'on réhabilite en 1906 ; ni celui d'Alexandre de Yougoslavie à quelques secondes de l'assassinat de 1934 ; ni celui d'Adolf Hitler hilare à Rethondes en 1940 et exténué devant le bunker berlinois de 1945. Même les visages des morts ne changent plus, sur les photographies : le curé d'Ars, Lamennais, Victor Hugo, Marcel Proust, Lénine, Trotsky, Staline, Coluche. Cet étonnant travail qu'a réalisé à la morgue de Berlin-Est, récemment, un jeune photographe, Rudolf Schäfer, avec des morts inconnus photographiés comme des vivants aux yeux clos.

Le déferlement de la photographie décourage depuis longtemps le commentaire. Elle n'a jamais tant proliféré. Tout aujourd'hui, absolument tout se transforme aussitôt en images, au point qu'on a pu dire notre monde en proie à l'imaginaire ou, pour parler le langage des sociologues, en plein processus de *déréalisation*. Les défenseurs de la cause du réel, de Platon à Feuerbach, ont toujours fait de l'image une simple apparence. Un néant d'objet, pour la phénoménologie. "Que dire du reflet dans l'eau ou le miroir ? Que dire du tracé de la peinture, de la gravure, du dessin ? Qu'il y a un point commun à tous ces supports et que, si l'image est autre, elle est aussi tout à fait semblable à la réalité. Ce qui ressemble est un *non vrai*, mais qui est en quelque façon. Le non-étant est vraiment non-étant ; il y a comme un entrelacement du non-étant et de l'étant...". Socrate ironise ainsi dans *Le Théétète* aux dépens des sophistes. L'image est pour lui entièrement distincte de l'objet dépeint, sans la moindre participation à la réalité qu'elle représente. Rien de commun entre la copie et l'original, aucun pouvoir magique de l'une à l'autre, aucune coïncidence.

Feuerbach fustige de même les nouveaux sophistes qui préfèrent "l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être". C'est dans sa préface à la deuxième édition de *L'essence du christianisme*, où il critique la religion comme l'illusion absolue, le délire de l'imagination, "le rêve de l'esprit humain", parce qu'elle s'efforce de découvrir l'effet de forces obscures dans la réalité de la nature. Cette préface paraît en 1843, c'est-à-dire au moment précis où, en Europe et en Amérique, le daguerréotype permet une nouvelle appropriation du monde. Les gens n'éprouvent pas alors une préférence pour les images par simple perversité, mais parce que, comme l'explique Susan Sontag, il leur faut en partie "répondre aux façons nouvelles de percevoir le réel, devenu progressivement plus complexe et moins contraignant". Cette attitude demeure d'ailleurs celle d'aujourd'hui.

Un rapport consubstantiel

Toujours est-il que la démonstration de Feuerbach ne convient pas du tout à la photographie, qui établit l'identité partielle de l'image et de l'objet, et donc un rapport très primitif qu'il faut bien dire *consubstantiel*, puisqu'il

s'agit de l'enregistrement d'une émanation. La photographie capte et imprime les rayons lumineux émis par un objet plus ou moins éclairé. Les radiations d'un corps réel sont désormais fixées et peuvent être vues. La sensibilité à la lumière des halogénures d'argent immobilise la réalité, et le temps avec elle. Une empreinte est prise, une trace conservée qui arrête le mouvement en plein cours, dans sa concentration même. Delacroix sait dire tout de suite : "Le daguerréotype est plus qu'un calque, il est le reflet organique de l'objet". En même temps, comme dit plus haut, il pressent l'instantané : "La photographie est un instrument qui remédie aux erreurs que l'oeil peut commettre".

Grâce à l'Américain Eadweard Muybridge et au Français Etienne Marey, les peintres peuvent dès 1880 savoir enfin comment vole l'oiseau ou court le cheval. Mais il y a beaucoup plus que l'observation méticuleuse. Muybridge opérait avec plusieurs appareils distincts, dont le déclenchement était successif. Marey n'utilisait qu'un seul appareil et qu'une seule plaque dont l'impression se faisait par un obturateur composé d'un disque rotatif fenêtré. Alors que Muybridge obtenait des séries de photos distinctes d'un même sujet en mouvement, Marey n'avait qu'une seule photo où se décomposaient toutes les phases d'un même mouvement. Marey affirmait ainsi l'unicité du point de vue et la parfaite égalité des intervalles de temps. On a pu dire que, si Muybridge figeait le mouvement et enfermait le procédé de l'instantané dans une sorte de conceptualisme éternaliste, Marey le démultipliait et en faisait le support d'une réflexion sur la relativité de l'espace et du temps. Il a su formuler, avant tout le monde : "Le rapport de l'espace au temps est l'essence du mouvement".

Toute une réalité, saisie par l'objectivité de l'appareil, jusqu'alors invisible si ce n'est insoupçonnable, apparaît. On avait toujours dit de l'oeil qu'il saisissait plus vite que la main ne dessinait. C'est maintenant l'appareil, qui prend plus vite que l'oeil. Et des gestes, des attitudes, des regards sont captés, qu'on n'imaginait pas du tout tels, imprimés sur la plaque, irréfutables, mais comme surgis d'un autre univers. A peu près au moment où la psychanalyse commence à révéler l'inconscient des pulsions, la photographie fait découvrir une sorte d'inconscient de la vue. L'immobilisation de la vitesse renouvelle le vieux paradoxe des Eléates : la flèche de Zénon ne bouge pas, car à chaque moment présent, elle occupe juste sa place et, le moment présent d'après, jute sa place encore !

Et n'y a-t-il pas sentiment plus vertigineux encore ? Delacroix, toujours lui, commente en 1850 dans son *Journal* l'expérience d'astronomes de Cambridge qui viennent d'obtenir une empreinte de la grosseur d'une tête d'épingle de l'étoile Alpha de la Lyre : "La lumière de l'étoile daguerrienne mettant vingt ans à traverser l'espace qui la sépare de la Terre, il en résulte que le rayon qui est venu se fixer sur la plaque avait quitté sa sphère céleste longtemps avant que Daguerre eût découvert le procédé au moyen duquel on vient de s'en rendre maître".

La photographie capture l'invisible et s'approprie les espaces infinis. Elle commence par prendre à son piège toutes les planètes du système solaire, puis la voie lactée, les nébuleuses, la face cachée de la Lune, quand elle ne permet pas d'assister récemment en différé à l'explosion d'une supernova, survenue au moment où l'homme apparaissait sur la Terre. La photographie s'empare surtout du temps perdu. Proust a été sévère pour la photographie. Mais il a su en dire : "Un cliché que l'intelligence n'a pas développé". On découvre ainsi l'appareil riche d'impressions latentes, révélateur. Et la photographie, auxiliaire de la mémoire, devient par voie de conséquence auxiliaire de l'imagination. On dépasse ainsi la copie et le constat précis de la réalité pour trouver enfin ce qu'ils dissimulaient.

La méticulosité du procès-verbal, la rigueur systématique de l'inventaire ont longtemps rassuré, dans la mesure où l'huissier occupe le terrain et comble le vide. La peur du vide, c'est surtout la peur de l'imagination. "Je ne veux peindre que ce que mes yeux voient" dit Courbet, champion de la peinture objective. Mais la vision peut être irrationnelle. Et c'est vrai que le passé ne coexiste jamais avec le présent, si ce n'est dans la conscience, la mémoire et l'imagination. L'acte de photographie est donc cette concentration de conscience et de violence : prise de conscience de la nécessité de la prise de vue, violence dans la saisie rapide et la révélation. L'acuité de l'oeil d'épervier, mais pas seulement le désir de la proie.

La magie opère toujours. La photographie de l'événement disparu vient me toucher comme les rayons différés de l'étoile. Le visage mort me dispense la puissance vitale de son regard et la puissance de mon regard restitue la continuité entre nous, entre le temps où je ne serai jamais, le sien, le temps où il ne sera pas davantage, le mien, le temps à venir où nous ne serons ni l'un ni l'autre, mais où cette photographie que j'aurai préservée de la disparition témoignera pour la vie contre la mort.

En 1858, Théophile Gautier écrit dans *L'Univers illustré* (tout un programme) :

> "Aujourd'hui, le cercle de l'existence va s'élargissant, d'ondulation en ondulation ; l'espace et le temps n'existent plus. L'hélice fait vibrer la spirale, la roue bat les mers de palettes, la locomotive halète et gronde dans le tourbillon de sa rapidité ; on cause d'un monde à l'autre à travers l'océan ; le fluide électrique s'est fait le facteur de la poste, le tonnerre dompte les lettres sur un fil ; le soleil dessine les paysages, types et monuments ; le daguerréotype ouvre son oeil de verre aux paupières de cuivre sur un point de vue, une ruine, un groupe ; contour, lumière, ombre, détail, jusqu'à l'infini, tout est saisi instantanément. Un sens nouveau, le sens pittoresque, excité par le spectacle des choses, prend, grâce aux moyens de la science, des développements imprévus et qu'il faut satisfaire".

Et Théophile Gautier conclut :

"Notre siècle affairé n'a pas toujours le temps de lire, mais il a toujours plus le temps de voir".

La formule convient bien à la grande collecte du monde qui s'instaure alors et n'en va plus finir de se poursuivre, au nom même du hasard et de la nécessité. Quoi de plus hasardeux qu'une photographie, quoi de plus nécessaire que le document qu'elle devient ? La seule raison d'être du collectionneur et du conservateur de musée est d'intervenir pour que subsiste le témoignage, pour donner à voir le temps retrouvé, pour tromper la fuite des hommes et des choses. Pour moi, en effet, la photographie est d'abord et surtout un trompe-la-mort.

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS Ansel (1948), Camera and Lens, New York Graphic Society, Boston.

ARAGO François (1839), Rapport sur le daguerréotype, lu à la Chambre des Députés, 7 janvier 1839, et à l'Académie des Sciences, Paris, 19 août 1839.

BAUDELAIRE Charles (1868), Curiosités esthétiques, Paris.

BENJAMIN Walter (1971), Essais 2, 1935-1940, Denoël, Paris.

BRASSAI (1964), Conversations avec Picasso, Gallimard, Paris.

BRECHT Bertoll (1935), Schriften zur Literatur und Kunst (Ed. 1967), Frankfurt.

CARTIER-BRESSON Henri (1952), Images à la sauvette, Paris.

COBURN Alvin Langdon (1966), Photographer, Londres.

DELACROIX Eugène (1850), Journal 1822-1863, La Palatine (Ed. 1943), Genève.

DUCHAMP Marcel (1922), "Can a Photograph have the significance of Arts ?" Manuscripts, New York, 4.

FEUERBACH Ludwig (1843), L'essence du christianisme, préface à la 2ème édition.

FRANK Robert (1972), The Lines of my Hand, New York.

GAUTIER Théophile (1858), L'Univers illustré, Paris.

HOCKNEY David (1979), Pictures, Thames and Hudson, Londres.

MAN Ray (1937), La photographie n'est pas l'art, G.L.M., Paris.

MAREY Etienne-Jules (1889), Article dans Archives de physiologie normale et pathologique, Paris.

MOHOLY-NAGY Laszlo (1929), Von Material zu Architektur, A. Langen, Münich.

PLATON (1947), Théétète, Oeuvres complètes, Garnier, Paris, t. III.

RENGER-PATZSCH Albert (1928), Die Welt ist schön, Münich.

ROBINSON Henry Peach (1869), Pictorial Effect in Photography.

SONTAG Susan (1977), On Photography, Farrar, Straus and Giroux, New York.

STEICHEN Edward (1903), Camera Work, New York.

STIEGLITZ Alfred (1901), MSS, New York, 1922-1923.

TOEPFFER Rodolphe (1841), Mélanges, Genève.

VALERY Paul (1939), Centenaire de la Photographie, Paris.

WIERZ Antoine (1855), La Lumière, Paris.