

« L'art ne ferait pas mieux »

Corrélations entre photographie et peinture dans La Lumière

Ève Lepaon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3403>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 20 mars 2014

ISBN : 9782911961311

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Ève Lepaon, « « L'art ne ferait pas mieux » », *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3403>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

« L'art ne ferait pas mieux »

Corrélations entre photographie et peinture dans *La Lumière*

Ève Lepaon

- 1 Dès le numéro inaugural de *La Lumière*, premier journal consacré à la photographie, Francis Wey (1812-1882) met en question l'exclusion des photographies de Gustave Le Gray du Salon de 1851. Il relate qu'après avoir été classées parmi les lithographies, ces épreuves pourtant « dignes de rivaliser avec les œuvres d'art les plus achevées » furent une fois de plus reléguées au rang de « produits de la science¹ ». Ce retrait est pour lui symbolique du déni de la valeur artistique de la photographie. Malgré l'accréditation artistique de Paul Delaroche², la photographie fut avant tout présentée et institutionnalisée en 1839 à l'Académie des sciences comme une découverte scientifique ne requérant aucune notion de dessin³. Elle était, par ailleurs, présentée depuis 1844 au sein des expositions des produits de l'industrie. La photographie n'avait donc clairement toujours pas droit de cité dans le monde artistique. Le perfectionnement en 1851 par Gustave Le Gray du procédé papier, le calotype⁴ (plus proche par son support et ses effets d'une technique graphique), l'avait incité à tenter à nouveau sa chance⁵. Ce refus officiel et la nécessité de promotion de cette nouvelle technique le conduisent donc à former, avec ses amis, élèves et ses principaux défenseurs⁶, un front de lutte, la Société héliographique, ainsi qu'une tribune, *La Lumière*, qui sera publiée entre 1851 et 1867. L'histoire et la constitution de la Société héliographique, comme l'étude du discours critique de *La Lumière*, ont déjà révélé les liens étroits que ceux-ci ont entretenus avec le contexte artistique de l'époque⁷ – ce que l'analyse de la réception critique de la photographie, notamment au sein de la littérature artistique contemporaine, est largement venue confirmer⁸. Si les articles scientifiques et techniques dominent en nombre, le constat de la forte présence de la peinture au sein de cette revue de combat incite cependant à s'interroger plus avant sur les liens esthétiques de la photographie avec celle-ci dès cette époque, de même qu'à mieux évaluer les stratégies de reconnaissance mises en œuvre en son nom. En effet, outre le cercle des calotypistes formés initialement à la peinture dans l'atelier de Paul Delaroche, constitué de Gustave Le Gray, Henri Le Secq et Charles Nègre, la Société était également composée de peintres

de la génération romantique curieux de la photographie, tels qu'Eugène Delacroix et Jules Ziegler, auxquels venaient s'ajouter Léon Cogniet⁹ et Paul Huet, assidus de ses réunions, et de critiques d'art aguerris comme Francis Wey et Jules Champfleury, tous deux proches de Gustave Courbet et pétris d'idéaux romantiques et réalistes. Par ailleurs, l'introduction de la peinture par le choix de la publication régulière d'une critique picturale (sous la forme de comptes rendus de Salon, de ventes aux enchères et de textes théoriques), ainsi qu'au sein de l'élaboration et l'énonciation même du discours sur la photographie atteste d'une ambition rhétorique et doctrinale claire : transformer la photographie en art. Le modèle de la peinture apparaissait donc comme le meilleur moyen d'y parvenir.

- 2 Dans leur esprit, la photographie demeurait assimilée à des valeurs qu'ils jugeaient contraires à l'art : à la science, au commerce et à l'industrie. La confusion régnait sur son statut. Il paraissait donc essentiel de renouveler le regard porté sur elle et de combattre ces idées reçues. Sa dimension commerciale, alors essentiellement incarnée par la seule technique en vigueur, le daguerréotype, était jugée triviale, voire nauséabonde¹⁰. Gustave Le Gray proclamait encore dans son *Traité* en 1852 : « J'é mets le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art¹¹. » Afin de délivrer la photographie du carcan industriel et commercial, le daguerréotype allait devenir la figure repoussoir. Cet argument, jamais clairement énoncé dans *La Lumière*, est cependant toujours associé, voire substitué à celui de la science. La distinction terminologique mise en œuvre par Francis Wey, véritable pierre angulaire des années les plus fécondes et les plus militantes de *La Lumière*, dès le premier numéro, constitue une habile construction sémantique qui allait servir de socle à toute la rhétorique de la revue. Il écrit : « La photographie est, en quelque sorte, un trait d'union entre le daguerréotype et l'art proprement dit. Il semble qu'en passant sur le papier, le mécanisme se soit animé ; que l'appareil se soit élevé à l'intelligence qui combine les effets, simplifie l'exécution, interprète la nature et ajoute à la reproduction des plans et des lignes l'expression du sentiment ou des physionomies¹². » Cette dialectique – également présente dans la double tutelle de la manchette même du journal : « beaux-arts, héliographie, sciences » – lui permet de conjuguer les besoins d'une rhétorique propre à défendre et à imposer le procédé papier¹³ et des considérations d'ordre esthétique. Il parvient ainsi à dévaluer le daguerréotype et ses usages en opposant clairement les valeurs scientifiques qui y étaient couramment assimilées (objectivité, exactitude, reproduction), aux critères traditionnels des beaux-arts qu'il associe, lui, au calotype (imitation, interprétation, sentiment). Francis Wey pose cet antagonisme comme postulat afin de mieux inscrire la photographie dans le champ de l'esthétique. Il se fonde pour cela sur les différents effets de surface des deux techniques. L'aspect moelleux et velouté du calotype dû à l'emploi du papier, moins précis et plus irrégulier que le support métallique, avait l'avantage de rompre avec l'apparence nette et miroitante du daguerréotype et partant de mettre à distance les connotations qui y demeuraient attachées. Ce qui représentait un défaut aux yeux de la communauté scientifique avait au contraire séduit un petit cercle de calotypistes formés à la peinture. Lorsque Wey écrit : « parmi nos praticiens, les plus habiles sont ceux qui ont été peintres, et qui ont cherché, dans l'emploi de la chambre obscure, l'application de leur savoir¹⁴ », il insiste sur le fait que la photographie pouvait être exercée par des hommes pénétrés des règles de l'art et tente ainsi de la rendre légitime auprès du milieu artistique qui demeurait encore sceptique¹⁵. Aussi, la formation picturale des photographes auprès de maîtres réputés, de même que leur statut de peintres – argument fidèle aux dénominations de « peintres

photographes » que Le Gray ou Nègre par exemple se donnaient eux-mêmes et revendiquaient ouvertement¹⁶ – sont-ils fréquemment indiqués afin de maintenir une posture d'artiste au sein de la pratique photographique. De fait, Wey l'énonce à la manière d'un principe : la photographie possède une « part [d']interprétation [...] presque aussi grande que pour la peinture¹⁷ ».

- 3 Tous étaient en effet convaincus, dans *La Lumière*, de ce que la peinture constituait un référent essentiel pour conférer à ces nouvelles images le statut d'œuvre d'art. Ainsi, au moment d'élaborer une réflexion esthétique sur la photographie, il s'avérait nécessaire de s'appropriier le modèle pictural, consacré par la tradition, et de recourir à son autorité, à ses codes et à son discours. C'est donc sur le modèle de la critique picturale que Francis Wey invente la critique photographique. Celle-ci apparaît clairement pour la première fois lorsqu'il s'agit de commenter les œuvres de *L'Album* de la Société héliographique constitué de tirages offerts par des photographes¹⁸. Wey prend alors le parti de se référer délibérément au discours esthétique des Salons de peinture quand il énonce : « Nos Albums sont nos Salons¹⁹. » Par ces mots, face à l'invisibilité des photographies dans la sphère publique, il opère un double glissement sémantique : il fait de la Société un lieu d'exposition, un « musée » (la métaphore est souvent employée) dépositaire d'une collection et ouvre un espace, certes virtuel, mais propice à la réflexion critique. C'est aussi en tant qu'espace de discussion esthétique, dans la tradition du XVIII^e siècle, « où toute idée profitable pût être émise et commentée²⁰ », qu'il faut entendre le terme de « Salon », lorsque Wey l'emploie à dessein pour désigner le journal lui-même et les réunions régulières de la Société. *L'Album* devient donc le prétexte à l'élaboration d'un discours esthétique. Si les photographies relevaient de l'art, il fallait les commenter comme des peintures. Wey inaugure donc le Salon photographique, le compte rendu critique, à l'image de ceux que « les journaux consacrent [...] à l'analyse des expositions de peinture » et indique que « la préoccupation de l'art [y] sera dominante²¹ », ce qui représente un parti pris novateur et audacieux car les photographies, si elles l'étaient, n'étaient jusque-là évoquées qu'en termes techniques et chimiques. Fidèle aux lois du genre instaurées par un de ses modèles, Denis Diderot²², Wey insiste sur la nécessité de décrire et de commenter les photographies²³. En reprenant le concept de *l'ekphrasis*, principe cher à l'exercice de la critique d'art²⁴, il marque durablement les premiers écrits sur la photographie. Ernest Lacan (1829-1879), ancien élève du peintre Léon Cogniet, proche de Jules Ziegler et rédacteur en chef de *La Lumière* à partir du mois de décembre 1851, en reprend en effet le principe dès ses premiers articles – dans lesquels il décrit et commente des clichés observés dans des recueils ou lors de réunions – et saisit l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 pour convertir le compte rendu théorique d'un album virtuellement assimilé à un Salon en un compte rendu effectif d'exposition de photographie.
- 4 Le modèle pictural s'impose également dans la critique par le choix du vocabulaire employé. Cette question, débattue en séance, fait l'objet d'une réflexion théorique et d'une mise au point officielle par Jules Ziegler. En tant que vice-président de la Société et représentant de la communauté artistique, il enjoint les praticiens comme les rédacteurs de *La Lumière* à se référer au lexique académique par déférence à cette noble institution et à son autorité en la matière²⁵. Aussi, très rapidement, les termes académiques de « modelé », de « perspective aérienne », d'« effet » (déjà employés par Delaroche²⁶) sont-ils repris pour désigner les qualités esthétiques de certaines photographies. De même, les expressions d'« académie », d'« étude d'après nature » et de « figure », désignant des

compositions d'exercices à l'Académie, sont utilisées pour valoriser l'apport de la photographie à l'enseignement artistique²⁷, puis pour distinguer les catégories de genre. Les vues de sites sont également qualifiées de « marines » ou de « paysages » et les scènes arrangées désignées sous le vocable de « scènes de genre ». Cela conduit Ernest Lacan à forger l'expression de « photographie de genre » qu'il emploie pour la première fois afin de désigner les mises en scène de Moulin et de Nègre : « M. Charles Nègre avait compris, avec l'intelligence de l'artiste, combien certaines scènes se prêteraient merveilleusement à la reproduction de l'objectif. Son *Chiffonnier* (fig. 1) et ses *Ramoneurs* ont créé le genre photographique²⁸. » Ernest Lacan a ainsi joué un rôle décisif en reprenant méthodiquement, pendant toute la décennie²⁹, les préceptes et les terminologies picturales élaborés par Wey et Ziegler, créant les premières annales de la critique photographique, ce qui lui a valu le nom de « Vasari de la photographie française³⁰ ».



Fig. 1. C. Nègre, *Le petit chiffonnier*, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec, 14 x 10,4 cm, 1851, coll. musée d'Orsay, Paris.

- 5 La proximité du discours sur la photographie avec la critique picturale était d'autant plus prégnante que cette dernière tenait une place considérable dans la revue. Ainsi cette déclaration de principes d'Henri de Lacretelle (auparavant feuilletoniste au journal *L'Artiste*) : « Nous sommes trop convaincu [sic] de la corrélation qui existe, et qui existera chaque jour davantage entre la photographie et la peinture, pour ne pas nous occuper respectueusement de toutes les questions et de tous les faits qui se produisent dans le domaine de l'art³¹. » Une profession de foi programmatique qui justifie la place conférée aux débats esthétiques de l'époque dans la revue et préside à la publication régulière, au sein d'une rubrique « beaux-arts » instaurée par Ernest Lacan en 1852, d'articles consacrés à l'histoire et à l'actualité de l'art : réflexions théoriques, comptes rendus du Salon de peinture (entre 1852 et 1859) et rapports des principales ventes aux enchères. Ce parti pris unique dans le paysage de la littérature photographique de l'époque est le signe de l'ambition esthétique du journal. L'étude des jugements critiques et des théories

esthétiques qui y sont énoncés révèle la volonté, pour la première fois depuis l'invention du daguerréotype, de mettre en relation la photographie avec la peinture. Plus qu'une corrélation, c'est un lien intime³², qui, pour eux, unit la peinture et la photographie, à tel point que les considérations émises à propos de l'une semblent indissociables de celles évoquées à propos de l'autre. Aussi, au moment d'élaborer sa première théorie esthétique de la photographie, Wey écrit : « Pour en rechercher les bases, il est indispensable, en prenant la peinture pour point de départ, de se rendre compte de ce qu'est la ressemblance ; de nos idées, de nos instincts à ce sujet, des différences essentielles qui séparent le ressemblant du réel ; puis, de remonter aux traditions du beau, sur les traces des maîtres les plus incontestés³³. » Clairement, le but était alors, au moment où la photographie bouleverse les usages, de déterminer sa place, sa nature et son statut à l'aune de la peinture et de définir comment elle pouvait s'insérer dans le champ visuel, précisément au sein des beaux-arts, afin de l'intégrer dans un débat d'ordre esthétique.

- 6 Dès son premier article, intitulé « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts » – un titre qui a valeur de manifeste –, Francis Wey se propose justement d'évaluer les rapports de la peinture et de la photographie. À l'image de la presse contemporaine, il souscrit amèrement au constat unanime établissant la décadence de la peinture. La plupart des critiques contemporains, comme l'a bien analysé Paul-Louis Roubert, tenaient précisément la photographie pour responsable de la perversion du goût du public et de la corruption du travail des artistes. Ainsi, Étienne-Jean Delécluze, ancien élève de David et adversaire acharné du romantisme, considérait par exemple que son exactitude constituait une nouvelle norme, un instrument de mesure comparable à un « baromètre³⁴ » qui exerçait une pression négative sur les peintres. Francis Wey, en qualité de critique d'art, entreprend donc de rassurer la communauté artistique, en répondant publiquement à l'article de son confrère, publié quelques jours plus tôt dans le *Journal des Débats*³⁵ et en apportant un démenti aux critiques acerbes et inquiètes émises dans la presse contemporaine³⁶. Il en prend même l'exact contre-pied : selon lui, la photographie permet au contraire d'assainir et le jugement critique et le travail des artistes. S'il concède que la photographie peut constituer une norme, pour autant, elle n'est pas ce « niveleur impitoyable³⁷ » employé par la critique, mais au contraire « une pierre de touche qui aide à classer³⁸ », à juger les œuvres³⁹, un outil critique⁴⁰ pertinent pour distinguer les productions mécaniques des « gens de métier⁴¹ », des œuvres artistiques⁴². Aussi, loin de représenter une menace, la photographie constitue pour Wey un « élément neuf et primordial⁴³ ». Dans la lignée de Paul Delaroche – dont les propos et les œuvres sont souvent cités à titre d'exemple⁴⁴ –, Francis Wey et Gustave Le Gray affirment que la photographie offre au peintre la possibilité de se constituer de précieuses études, de se composer un portefeuille fiable et d'y trouver un véritable « enseignement⁴⁵ ». Un argument qui explique le soutien qu'apporte *La Lumière* en 1853 à l'entreprise de la jeune Société photographique, créée par le praticien Louis Camille d'Olivier sous le haut patronage de son ancien maître, Léon Cogniet et d'un comité de peintres⁴⁶, dont le but était, entre autres, de réaliser des académies pour les artistes. Ce principe, manifestement adoubé par des peintres tels que Delaroche, Cogniet ou encore Delacroix⁴⁷, parce qu'il maintenait la photographie dans une position ancillaire, conduit Charles Nègre, photographe formé à la peinture, à y voir « un auxiliaire puissant⁴⁸ » à même de venir en aide aux peintres tel un maître⁴⁹ afin de diriger le travail de l'artiste vers l'excellence. Ses tableaux de paysages présentés au Salon de 1852 sont d'ailleurs analysés comme « une preuve nouvelle que les travaux photographiques complètent et fortifient le peintre, et

lui servent à se tenir droit et ferme dans les sentiers les plus téméraires, et sur les cimes les plus sereines de l'invention⁵⁰ ». Ainsi, Francis Wey, comme Gustave Le Gray, considère que la photographie, plutôt que d'amenuiser l'art, révèle au contraire le talent des artistes et représente même un atout salutaire pour la régénération de la peinture. Dans une conception progressiste propre à *La Lumière*, Wey estime que la photographie, révolutionnaire, éradiquera non seulement la médiocrité – ces œuvres froides dans lesquelles la main atteint un degré inouï de virtuosité et de minutie –, mais aussi permettra de rompre avec l'« éclectisme fatal » et les conventions honnies de l'académisme, qui, du fait de leur « tiédeur » et de leur « banalité prétentieuse » sont les véritables responsables de la « léthargie » de la peinture⁵¹. Pour lui, la photographie n'est donc pas une rivale mais un outil salvateur qui laisse la grande peinture – s'entend celle des artistes de talent – hors de portée et contribue même à son élévation en contraignant l'artiste à retrouver le fondement même de l'art : la représentation de la vérité.



Fig. 2. J. I. Van Ruisdael, *Paysage norvégien*, XVII^e s., coll. Petit Palais, Paris.

- 7 Or, il s'agit là du socle même de la conception esthétique développée dans *La Lumière*. La notion de vérité, au cœur des débats esthétiques qui agitent le milieu artistique au moment où apparaissent le réalisme et la photographie, est en effet particulièrement récurrente dans les colonnes du journal, autant dans les textes consacrés à la peinture qu'à la photographie. Elle est même érigée en devise par l'entremise de la célèbre formule de Boileau : « Rien n'est beau que le vrai⁵² », mise en exergue en une de la première livraison. Un mot d'ordre que les fondateurs du journal partageaient pleinement avec Gustave Courbet et Jules Champfleury, qui tentaient, eux aussi, de promouvoir, contre le dogme de l'idéalisation, la vérité comme unique critère de beauté, la considérant comme le seul sujet véritablement moral, digne et probe qui permette de dépasser l'académisme et les formules éculées de la peinture d'histoire. Dans *La Lumière*, la notion de vérité est systématiquement associée à la peinture hollandaise et flamande du XVII^e siècle et précisément à Rembrandt, Jacob Van Ruisdael, Meindert Hobbema ou Gerrit Dou.

Appréciant particulièrement ses valeurs de simplicité, de sincérité et de naïveté, ils estiment, à l'instar de Gustave Courbet⁵³, que la représentation du vrai doit être fondée sur l'observation et sur un rapport direct avec la nature. La redécouverte de la peinture hollandaise et flamande par la critique (spécialement Champfleury) et les peintres à cette époque, comme Gustave Courbet, conduit alors à la remise à l'honneur de ses principes esthétiques. Le compte rendu de la vente de la collection du baron de Mecklembourg par Charles Nègre est à cet égard des plus précieux. Il atteste du goût d'un photographe pour la peinture des écoles du Nord et constitue un témoignage unique sur la façon dont elle a été intégrée à la fois dans la pratique et dans la critique picturale et photographique. S'il reprend en partie les descriptions du catalogue de la vente, il n'en opère pas moins une sélection parmi les œuvres présentées⁵⁴. Il se concentre sur quelques artistes dont il apprécie la démarche (Rembrandt, Ruysdael, Hobbema, Berchem et Wouwerman) et sur le genre du paysage. Il ajoute également des considérations d'ordre biographique (qui révèlent son intérêt pour le sujet⁵⁵) et esthétique : l'observation de la nature et la restitution de sa vérité tout à la fois par une finesse d'exécution, la vigueur des effets et surtout dans le rendu de la lumière y tiennent une place importante. À partir de l'exemple de ce photographe – puisant son inspiration dans la peinture hollandaise et flamande à laquelle certaines de ses photographies sont même comparées⁵⁶ – se dessine la façon dont cette peinture était perçue, les valeurs esthétiques qui la reliaient à la photographie et comment elle allait devenir une référence essentielle pour celle-ci. Ernest Lacan effectue notamment ce rapprochement entre la photographie et la peinture hollandaise : « on retrouve tout le sentiment de Ruysdael (*fig. 2*), dans les *Saules*, si admirablement vrais, de M. le vicomte Vigier⁵⁷ (*fig. 3*) ». Une comparaison qui témoigne de la façon dont les auteurs de *La Lumière* ont entrepris de valoriser la photographie, en créant des analogies terminologiques et esthétiques avec la peinture. C'est Wey qui initie cette stratégie dès 1851, comparant certains calotypes au « relief violent et contrasté de Rembrandt [*sic*]⁵⁸ ». L'objectif était de créer une riposte aux critiques picturales contemporaines dans lesquelles la photographie constituait une référence péjorative afin de stigmatiser la médiocrité de certains tableaux – de Courbet ou d'Ernest Meissonier par exemple⁵⁹ –, mais aussi, en les plaçant sur un même pied d'égalité, de conférer à la photographie une dignité esthétique comparable à celle de la peinture. Ainsi, pour Wey, la photographie comme le réalisme en peinture⁶⁰, puisant tous deux leur inspiration dans la peinture des écoles du Nord, constituaient autant de passages nécessaires, par leur « violence⁶¹ » même, à l'évolution de l'art vers davantage de vérité.

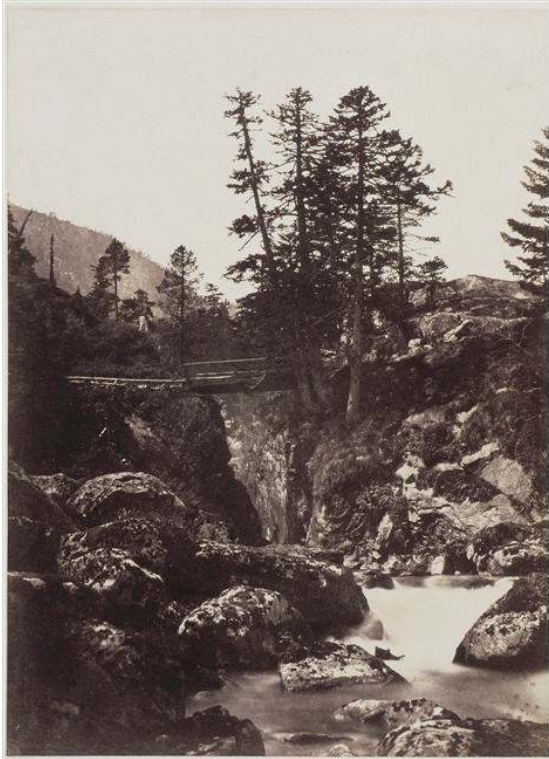


Fig. 3. J. Vigier, *Le pont d'Espagne pris du bas du torrent, Cauterets*, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, 36,9 x 27 cm, 1853, coll. musée d'Orsay, Paris.

- 8 Pour autant, au fait des débats picturaux du moment, Wey indique – comme Courbet – que la quête du vrai n'implique pas une représentation littérale du réel. Il écrit : « *la réalité absolue*, si elle était possible, serait loin d'être une des conditions essentielles de ce que l'on appelle *la vérité dans l'art*⁶² ». Il fustige en effet ce qu'il nomme le naturalisme : « une école qui se propose d'*empailler* la nature toute vive, de la rendre comme elle est, sans l'interpréter, et de borner ses vues à rivaliser avec le daguerréotype⁶³ ». Si Wey défend à demi-mot le réalisme de Courbet, ce n'est pas le cas de ses acolytes plus réticents qui lui préfèrent l'esthétique d'un réalisme adouci et édulcoré et prennent leurs distances vis-à-vis de ce peintre mal compris, trop avant-gardiste et marginal, qui était alors systématiquement associé au daguerréotype⁶⁴. En effet, non seulement son exposition personnelle en marge de l'Exposition universelle de 1855 n'est pas signalée dans *La Lumière*, mais les commentaires à son égard ne sont guère élogieux ni complaisants. Si ses qualités de peintre sont saluées, il est jugé « trop réaliste⁶⁵ ». Le vicomte de La Gavinie, chargé des comptes rendus du Salon de 1857, le condamne vertement : « il ne suffit pas d'arriver à la vérité photographique, il faut traduire son sentiment personnel⁶⁶ ». De fait, à l'instar de la critique contemporaine, son réalisme est jugé trop cru et ses œuvres vulgaires, laides et triviales. De la même manière, la minutie et le fini des œuvres de Meissonier sont comparés au daguerréotype. Henri de Lacretelle affirme à propos du tableau *Les Bravi* exposé au Salon de 1852 : « la perfection des détails est telle qu'on serait tenté de croire qu'un rayon du daguerréotype a glissé sur ces toiles et y a laissé son exactitude et ses scrupules⁶⁷ ». Reproche lui est fait de privilégier sa méthode naturaliste, qui confine à l'exagération, au détriment du sujet. Ainsi, les valeurs de crudité et d'exactitude, clairement associées au daguerréotype, sont-elles condamnées à travers les œuvres de ces artistes. Même si leur esthétique est proche de la photographie, ils ne pouvaient en aucun cas constituer des références nobles aptes à valoriser le nouveau

médium. Paul Nibelle, chargé du Salon de 1855, affirme clairement cette position : « La vérité, autrement dit la beauté dans les arts, ne réside pas dans une copie purement exacte, une imitation simplement servile des objets⁶⁸. »

- 9 Atteindre la vérité réclamait, pour eux, un choix dans la réalité. François-Auguste Renard place d'ailleurs d'emblée cette idée au cœur de sa définition de la photographie lorsqu'il énonce qu'elle « participe des beaux-arts par l'imitation de la nature, *l'imitation intelligente de la nature choisie*⁶⁹ ». Il prend d'ailleurs le soin, avec d'autres, de compléter la maxime de Boileau : « Rien n'est beau que le vrai ; mais il faut le choisir. » Clairement, la faculté de choisir était considérée comme une qualité inhérente au peintre. Wey fait remarquer que parmi les photographes, les peintres « choisissent mieux leurs sujets⁷⁰ ». Henri de Lacretelle le constate également : la photographie est, dit-il, « pratiquée par des peintres éminents, qui choisissent entre les lignes du paysage que Dieu a tracées, comme ils auraient choisi entre les lignes idéales de leur rêverie, et qui parviennent à composer et à harmoniser des sujets dans la réalité même⁷¹ ». L'argument du choix du point de vue, clairement présenté comme un gage de composition et de lisibilité, permet en fait de contrevenir à l'idée communément admise de la photographie comme une image brute, réalisée sans tri, sans discernement. Charles Nègre énonce clairement que le choix du sujet et du point de vue caractérise désormais la pratique photographique et le rapport du photographe au réel : « Avant les découvertes héliographiques, un artiste était généralement réputé parfait quand il reproduisait la nature avec exactitude ; aujourd'hui que la chimie se charge de cette besogne, nous dirons : que l'artiste le plus parfait est celui qui choisit avec le plus de goût dans la nature. Avant c'était : reproduire la nature, aujourd'hui c'est : choisir dans la nature⁷². » De même, ils confèrent une valeur artistique au choix d'une lumière appropriée, comparable au clair-obscur de Rembrandt et propice à révéler le sujet. Ernest Lacan, dans son « esquisse physiologique du photographe artiste », salue précisément le talent du photographe qui, après avoir choisi son point de vue, élit la lumière la plus adéquate : « Avec quel tact il sait choisir l'heure où les ombres s'accusent avec le plus de netteté et d'ampleur, si c'est un monument qu'il reproduit ; de légèreté et de transparence, si c'est un paysage ; de délicatesse et de grâce, si c'est un portrait⁷³ ! »
- 10 Cette valeur de choix, présente au cœur de la théorie esthétique formulée par Wey et de toute la critique picturale de *La Lumière*, correspondait en termes artistiques à la notion d'« effet⁷⁴ ». Elle se référait précisément à la théorie des sacrifices essentiellement observée, selon Wey, par les peintres coloristes, tels qu'Anton Van Dyck, Pierre-Paul Rubens ou encore Titien. Or, cette théorie qui consiste à renoncer à certains détails au profit de l'effet d'ensemble, concordait parfaitement, selon Wey, avec les qualités intrinsèques du calotype (velouté, équilibre des masses, contrastes d'ombre et de lumière), offrant ce que le daguerréotype ne permettait pas : une hiérarchie de lecture. Il écrit : « La photographie est très souple, surtout dans la reproduction de la nature ; parfois, elle procède par masses, dédaignant le détail comme un maître habile, justifiant la théorie des sacrifices, et donnant, ici l'avantage à la forme, et là aux oppositions de tons⁷⁵. » Il était alors en plein accord avec Gustave Le Gray qui notait dans son *Traité* de 1852 : « À mon point de vue, la beauté artistique d'une épreuve photographique consiste [...] presque toujours dans le sacrifice de certains détails, de manière à produire une mise à l'effet qui va quelquefois jusqu'au sublime de l'art⁷⁶. » La théorie des sacrifices – que Gustave Le Gray dut acquérir auprès de Paul Delaroche –, formulée pour la première fois par Charles Baudelaire en 1846⁷⁷ à propos de la peinture d'Eugène Delacroix⁷⁸, se situe au cœur de la doctrine picturale romantique. Wey, lui-même proche de Delacroix⁷⁹ et des

cercles romantiques, inscrit donc délibérément la photographie dans l'esthétique romantique qu'il avait auparavant maintes fois célébrée dans sa critique d'art⁸⁰ et qui est omniprésente dans les colonnes de *La Lumière*. S'il note que les peintres appliquent naturellement cette théorie dans leur pratique photographique, Francis Wey – comme Eugène Cuvelier⁸¹ – enjoint les photographes qui souhaitent obtenir une œuvre véritablement artistique à s'y fier davantage : elle « doit être encore plus rigoureusement entendue par l'artiste héliographe⁸² », dit-il, que par le peintre qui a toujours le choix d'ajouter ou de retrancher certains éléments de sa composition. C'est ainsi que le choix du point de vue est loué chez des photographes peintres ou amateurs de peinture, tels que Le Gray, Baldus, Nègre, Aguado, Fenton ou Du Camp, afin d'accentuer la part esthétique de leurs photographies. Insistant sur le rôle de l'artiste derrière l'objectif, ils rompent radicalement avec l'idée d'une photographie mécanique, scientifique et commerciale.

- 11 Comme le note Le Gray, parmi les « parties vraiment nobles de l'art⁸³ », le choix du sujet et la science de la composition constituent les qualités primordiales d'un grand peintre. Ainsi, l'apparition du terme de « tableau » dans la critique photographique, dès le mois de mai 1851, n'est-elle pas fortuite. Wey l'utilise dans un premier temps comme synonyme d'image composée : il est nécessaire, écrit-il, « pour arriver à un heureux résultat, que le praticien sache, intimement pénétré des ressources de l'art, composer l'ordonnance de son modèle, et deviner un tableau accompli dans l'aspect que lui offre la nature⁸⁴ ». L'expression picturale lui permet de réaffirmer les notions de choix et de composition dans la photographie et de renverser de façon habile les arguments de la critique contemporaine qui ne percevait dans la photographie qu'un « pur *fac simile*⁸⁵ [sic] » de la nature, un miroir « fatal et passif⁸⁶ » – l'incarnation du non-choix du sujet – et enfin de prouver par-là même que la photographie partageait ces valeurs avec la peinture. Ce sont d'ailleurs précisément ces arguments qui sont opposés de manière explicite aux critiques de Gustave Planche qui considérait la photographie comme « l'œuvre du soleil⁸⁷ » et d'Alphonse de Lamartine qui la tenait pour une « invention du hasard⁸⁸ », publiées à cet effet dans *La Lumière*⁸⁹. Mais, très rapidement, le terme de « tableau » dépasse cette acception pour devenir la métaphore d'une production artistique. Si Jules Janin, dans son article sur le daguerréotype publié dans *L'Artiste* en 1839, semble être un des premiers à avoir employé le mot « tableau » pour qualifier l'œuvre de la photographie⁹⁰, ce terme n'avait pas encore connu jusque-là d'emploi aussi caractérisé et fréquent que dans *La Lumière*. L'application du vocabulaire de la peinture à la photographie, avouée à demi-mot par Ernest Lacan⁹¹, constituait une rhétorique parfaitement intentionnelle qui permettait à la fois de renforcer la proximité de la photographie avec la peinture, mais aussi de marquer davantage la distance avec les discours scientifiques et les termes techniques d'épreuves ou de clichés couramment employés par la presse contemporaine. Lorsqu'il dit à propos du *Joueur d'orgue* de Nègre que ce « n'est pas seulement une froide reproduction de trois figures posées par le hasard : c'est un tableau raisonné, avec ses intentions et ses enseignements⁹² », il souligne son analogie avec la création picturale et attribue à cette épreuve non plus seulement des qualités de composition ou d'esquisse mais un statut d'œuvre achevée – propriété qui justifiait aux yeux de Wey l'admission des photographies de Le Gray au Salon. Henri de la Blanchère résumait parfaitement ce postulat en 1857 : « La photographie a deux voies bien distinctes à suivre : la reproduction idéalement fine de détails, et la création intelligente d'œuvres d'art, de tableaux⁹³. » La démarche de la revue consistait donc manifestement à faire passer le photographe d'une attitude passive (la reproduction spontanée) à une attitude active (la création de tableaux) par la

réintroduction de l'esprit de l'artiste dans le discours critique⁹⁴. Wey l'affirme : « faire son choix dans les divers aspects du réel, pour le photographe, c'est interpréter⁹⁵ ».

12 Or, l'interprétation – cette faculté d'ajouter à la vérité de l'observation la marque du sentiment et de l'individualité –, si chère à Wey, est précisément ce qui fait l'œuvre et la distingue de tout autre régime d'image, particulièrement de la reproduction mécanique. La notion fut en outre particulièrement valorisée, contre la doctrine classique de l'idéalisation, par l'esthétique romantique, celle-là même qui imprègne tant *La Lumière* et dont les auteurs (parmi lesquels bon nombre collaboraient au très romantique journal *L'Artiste*⁹⁶) et les membres de la Société se revendiquent ouvertement et à plusieurs reprises⁹⁷. Dans les commentaires de Salon, la valeur d'interprétation, mais également l'introduction du sentiment de vie, l'originalité et le tempérament, si caractéristiques de la peinture romantique, sont identifiés dans les œuvres de Delacroix, Decamps et Scheffer, comme dans celles de leurs modèles : Van Dyck, Rembrandt, Vélasquez, Titien et Rubens. Selon Wey, seuls les grands coloristes parviennent à cette « interprétation, plus vraie que la réalité absolue⁹⁸ », à la ressemblance plutôt qu'à la reproduction littérale. Aussi, au moment d'élaborer sa théorie du portrait en photographie, Wey convoque l'exemple des coloristes qui possèdent, dit-il, le don de faire « briller les têtes, au milieu d'une atmosphère sombre et vaporeuse » et évitent de fait « de silhouetter sèchement, de la tête aux pieds, un corps humain, et leurs portraits ne ressemblent point, comme certaines épreuves daguerriennes, à des merlans frits collés sur un plat d'argent⁹⁹ ». Une conception du portrait qui procède littéralement de la doctrine picturale romantique formulée par Baudelaire, qui avait célébré, dans les mêmes termes, les coloristes dont la qualité était de « savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d'un crépuscule¹⁰⁰ ». Wey encourage précisément les photographes à se référer à cette théorie romantique : le photographe, dit-il, « ne saurait se passer de la théorie des peintres, sans laquelle son œuvre froidement mécanique n'impressionne point, manque de vie, d'intérêt¹⁰¹ ». Alors que Baudelaire opposait cette conception aux tenants de la ligne car, disait-il, « un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur¹⁰² », Wey oppose, lui, cette esthétique à l'exactitude, aux « détails risqués » du daguerréotype. Il établit une corrélation entre l'antagonisme plastique opposant le daguerréotype et le calotype et la querelle opposant les dessinateurs et les coloristes. Sans doute conforté par les membres de la Société et notamment par Delacroix¹⁰³, Wey fonde ainsi la première esthétique de la photographie sur le modèle de la peinture romantique.

13 L'esthétique romantique est précisément appréciée dans les colonnes du périodique pour la subjectivité, cette « manière de sentir¹⁰⁴ » chère à Baudelaire qu'elle privilégie. Or, Wey fait également de l'expression de la subjectivité le fondement de sa théorie esthétique en érigeant ses manifestations – la couleur, la touche et la manière – en qualités essentielles. Comme quelques critiques de *La Lumière* l'observent à propos des œuvres de Delacroix, Decamps ou Huet, c'est, entre autres, dans l'usage de la couleur que leur tempérament s'exprime (fig. 4). Aussi, Wey n'hésite-t-il pas à qualifier certains photographes, comme Mestral ou Le Gray de « coloristes ». Il commente ainsi leurs photographies réalisées dans le cadre de la Mission héliographique : « Ce qui nous a le plus frappé dans ces estampes [...] ce sont les efforts de nos touristes pour introduire dans leurs œuvres le sentiment de la couleur. » Ce que Wey nomme la « couleur » dans la photographie, correspond aux dégradés de tons qui laissent percevoir les nuances et les textures, et surtout aux valeurs

coloristes, telles que l'aspect vaporeux, les masses vigoureuses, le sacrifice des détails, les effets de lumière et le sentiment de vie¹⁰⁵. Ces notions sont également soulignées dans les descriptions des portraits de Nadar, des scènes de genre de Nègre ou des paysages de Braun. À propos de ce dernier, Lacan emploie sciemment ce terme issu de la peinture : « Si l'on ne craignait d'être accusé de vouloir appliquer à la photographie le vocabulaire de la peinture, on pourrait dire que l'auteur du nouveau voyage en Italie est un coloriste, car ses vues ont des tons chauds et des vigueurs de lumière qui peuvent sans exagération être considérés comme de la bonne et véritable couleur locale¹⁰⁶. » Ainsi, l'argument de la couleur permet-il aux critiques de *La Lumière* d'insister sur l'individualité et le regard de chaque artiste.



Fig. 4. P. Huet, *La Forêt de Compiègne*, huile sur toile, 16,5 cm x 12,5 cm, xix^e s., coll. musée départemental de l'Oise, Beauvais.

- 14 Pour les auteurs de *La Lumière*, l'expression de la personnalité artistique passait aussi par l'adoption d'une touche vigoureuse ou originale, à tout le moins identifiable. La touche est clairement associée dans *La Lumière* à des artistes très appréciés, tels que Delacroix ou Decamps, comme marque de leur tempérament. Decamps, présenté comme « une des originalités les plus saisissantes de l'époque¹⁰⁷ » en vertu des fortes oppositions d'ombre et de lumière qui ponctuent ses œuvres et de sa touche si particulièrement expressive, devient, dans *La Lumière*, le véritable parangon esthétique d'un art où priment le tempérament et la puissance des effets. Aussi, peu à peu, cette notion de touche relative au maniement du pinceau, naturellement étrangère à la pratique photographique¹⁰⁸, est-elle introduite dans les commentaires afin de combattre le préjugé qui réduisait la photographie à un procédé mécanique, ainsi qu'à une peinture naturelle, spontanée et presque magique de la nature par elle-même¹⁰⁹. Ainsi Lacan juge-t-il à propos d'une vue d'une ruelle sombre de Le Secq : « Cette épreuve est d'un aspect saisissant. Elle a la vigueur, l'intensité de lumière, la hardiesse d'une peinture de Decamps¹¹⁰ (fig. 5) » Les artisans de ces rapprochements invoquent à la fois la main exercée et l'esprit de l'artiste

comme signes ultimes de l'individualité perçue dans les photographies. Afin de démontrer le rôle capital de l'artiste dans la production de l'image photographique, les outils du peintre, y compris le pinceau, sont souvent sollicités : « C'est que l'objectif, il faudra bien qu'on finisse par le reconnaître, est, entre les mains de l'artiste, comme la brosse, ou le burin, ou le ciseau, un instrument qui se prête docilement à ses inspirations, à sa fantaisie¹¹¹. » De fait, tout ce qui renvoie à l'artiste et non à la machine est convoqué dans les commentaires photographiques : le travail plutôt que le mécanisme passif, l'œil (organe suprême de la subjectivité romantique) plutôt que l'objectif, la toile même plutôt que le support photosensible¹¹². Au-delà de la conformité de l'acte photographique avec la pratique du peintre, il s'agissait avant tout de souligner la proximité du projet esthétique de la photographie et de la peinture romantique, la traduction de la subjectivité, indépendamment du médium employé. Ainsi, la touche et la manière, qui constituent ce que Wey nomme le *style* – si absent selon lui des toiles exposées au Salon –, sont-elles soulignées à plusieurs reprises dès 1851, ce dont témoigne ce propos sur le paysage photographique : « Telle est la souplesse de cet instrument, qu'il justifie successivement les genres les plus opposés, les qualités les plus diverses, et même les *manières* les plus individuelles. Dans une série de paysages ou d'autres sujets, nous avons vu tour à tour des Joyant et des Piranèse, des Decamps, des Metz, des Corot, des Ruisdael, des Marilhat, fortuitement éclos de la seule fantaisie de la nature¹¹³. »



Fig. 5. A. Decamps, *Intérieur de cour rustique à Fontainebleau*, huile sur bois, 78 x 56,5 cm, v. 1844, coll. musée d'Orsay, Paris.

- 15 Insister sur ces distinctions de couleur, de touche et de manière était une façon opportune de démontrer comment ces caractéristiques individuelles agissent à la manière d'un filtre – celui du sentiment, de l'émotion personnelle – à la surface de l'œuvre, aussi visible que la réalité représentée. Si, du fait du rapport ontologique au réel, la photographie est davantage fondée sur l'observation, et donc souvent assimilée à la tradition de la peinture flamande ou hollandaise, elle présente néanmoins, comme le

romantisme, une réalité subjective perçue à travers un tempérament. L'intérêt pour ces deux modes d'expression explique l'enthousiasme manifesté dans la revue pour celui qui les conjugue parfaitement : Camille Corot (*fig. 6*). Ce jugement en témoigne : « le talent du paysagiste ne consiste pas seulement à reproduire, mais à laisser deviner. Là excelle surtout M. Corot, dont les efforts arrivent à donner plutôt de fugitives impressions qu'une traduction littérale¹¹⁴ ». Son goût pour la nature, perceptible dans ses paysages poétiques et mélancoliques et sa manière d'estomper les contours, de voiler, envelopper la réalité de brouillard ou de vapeur peuvent être rapprochés de la première manière de Rembrandt, elle-même décrite comme « moelleuse » et veloutée, mais aussi de l'apparence ouatée du calotype, dont le mérite commun était précisément tout à la fois de révéler et de mettre à distance la réalité. La mise en exergue de ces analogies entre peinture et photographie dans l'ensemble du corpus de textes de *La Lumière* permet de mieux saisir les enjeux artistiques de cette époque et de comprendre comment s'est structurée la pensée critique autour de la photographie.



Fig. 6. J.-B. C. Corot, *Saules au bord de l'eau*, huile sur toile, 46 x 62 cm, v. 1855, coll. musée d'Orsay, Paris.



Fig. 7. J. Dupré, *La vanne*, huile sur toile, 51 x 69 cm, 1855-1860, coll. musée d'Orsay, Paris.

- 16 Parce qu'il permettait justement de traduire la réalité avec sentiment et poésie, d'objectiver la subjectivité de l'artiste¹¹⁵, à travers une sensibilité exacerbée à la nature, l'idéal esthétique prôné dans *La Lumière* s'incarnait alors parfaitement dans un genre en plein essor : le paysage. Tous en conviennent, non seulement le genre domine au Salon – comme le note La Gavinie : « c'est dans le *Paysage* que l'art s'est réfugié, et il faut reconnaître la supériorité à laquelle ce genre arrive peu à peu¹¹⁶ » –, mais, de plus, les artistes atteignent alors l'excellence, notamment l'école de Barbizon, que Wey considère comme « la plus admirable école de paysagistes qui ait jamais existé¹¹⁷ ». Si les peintres de Fontainebleau avaient essuyé, dans les années 1830, les mêmes critiques que la photographie – exactitude, copie littérale, non-choix du sujet, insignifiance¹¹⁸ –, ils bénéficiaient désormais d'une reconnaissance officielle. Les critiques de *La Lumière* prennent systématiquement leur parti, vantant leur souci de vérité associé à l'expression de leurs états d'âme. Ils célèbrent avant tout la subjectivité de la perception, la faculté d'artistes tels que Corot, Diaz, Huet ou Millet, qualifiés de « peintres-poètes », à s'élever au-delà de l'imitation exacte pour valoriser une interprétation de la nature. Or, la poésie et la grâce que les auteurs de *La Lumière* décèlent chez Daubigny, Dupré (fig. 7), Troyon ou Rousseau, reposant sur une alchimie parfaite d'observation et de sentiment, est également appréciée dans les photographies de paysage. Lacan note que celles d'André Giroux, formé à la peinture, lauréat du prix de Rome du paysage historique en 1825, « rappellent les toiles de Jules Dupré et de Théodore Rousseau¹¹⁹ ». L'école de Barbizon allait ainsi constituer une référence noble et particulièrement valorisante pour la photographie. Aussi, la sensibilité commune des peintres et des photographes à la lumière et l'ambition d'en fixer¹²⁰ instantanément ses moindres vibrations – perceptible à travers l'expression récurrente de « prendre la nature sur le fait » – sont-elles souvent soulignées. Les commentaires associent leur attention portée aux nuances, à la façon dont la lumière accroche les écorces, révèle les anfractuosités de la nature et son arrangement géométrique. Tandis que La Gavinie affirme qu'« il est utile [...] qu'un paysagiste [...]

indique clairement la nature des arbres qu'il représente¹²¹ », Francis Wey insiste sur ces qualités à propos de *l'Intérieur de forêt* de Cousin : « Ici, la masse domine, et l'effet obscur, en ménageant des oppositions fortes, trahit la vive impression de couleur. Il y a là deux bouleaux qui s'étreignent, dont le pelage gris de perle, animé de guis, de lichens, de lianes menues, éveille si fortement l'idée du ton, que M. Diaz (fig. 8) réclamerait comme siens ces deux arbres charmants¹²². » Le rapprochement entre les deux artistes révèle non seulement les intentions communes des peintres et des photographes qui partageaient alors la même volonté de traduire, au moyen du paysage, leur besoin d'immersion dans la nature et leur sentiment d'émerveillement à travers les mêmes ressorts (les contrastes de lumière, l'impression de la couleur locale, l'effet plutôt que le détail et le souci de restituer la matérialité des éléments), mais aussi la profonde acuité de ces écrits. Ils démontrent en effet combien la photographie concordait alors parfaitement avec les valeurs esthétiques mises en œuvre par l'école de Barbizon et précisément observées dans les paysages de Corot, Daubigny ou Rousseau (fig. 9) : une attention nouvelle portée aux phénomènes naturels, au rendu des textures, à la transparence et aux variations infinies de l'atmosphère dans la tradition de la perspective aérienne de la peinture hollandaise, de même qu'à la transcription des reflets. Ces spécificités, préexistant à l'invention de la photographie, qui avaient encouragé les peintres à l'exercice du plein air et à une plus grande finesse d'exécution propice à restituer toutes les subtilités du paysage, ont aussi motivé les perfectionnements techniques de la photographie – notamment le négatif verre au collodion¹²³. Ces valeurs, saluées dans les photographies de paysage de Le Secq ou de Giroux (fig. 10) ou les vues d'architecture de Baldus ou d'Aguado, s'ajoutent peu à peu à l'esthétique romantique initiale et la modifient sensiblement. Lorsque Lacan affirme plus tard que le procédé du négatif verre permet d'éviter la sécheresse des lignes tout en alliant le moelleux (du papier) et la transparence (du verre)¹²⁴, nous pourrions présumer qu'il salue la peinture tant aimée de Daubigny, qui, selon ses comparses, conjugue parfaitement ces qualités. Percevant sans doute une impasse dans l'antagonisme initial fondé sur les spécificités techniques (et leurs connotations) du daguerréotype et du calotype – du fait de l'invention de nouveaux procédés, de la reprise du journal par Alexis Gaudin, marchand de matériel daguerrien, dès la fin de l'année 1851 et de la discrète disparition de la Société héliographique¹²⁵ –, les auteurs de *La Lumière* ont su peu à peu l'assouplir et ainsi concilier leurs valeurs esthétiques (exactitude et moelleux). Manifestement, innovations techniques et recherches esthétiques se sont alors influencées mutuellement : si les valeurs picturales ont motivé l'avènement et le perfectionnement de la photographie, celle-ci les a néanmoins davantage révélées aux peintres en retour. En somme, c'est justement parce que les critiques de *La Lumière* jugeaient que la photographie cadrerait avec les recherches d'avant-garde, qu'elle répondait au même projet artistique (l'alliance de l'observation et du sentiment) et que la valeur du sujet – la nature – et l'expression de la perception subjective comptaient davantage¹²⁶ que le moyen technique employé, que les analyses des photographies de l'époque sont si proches de celles de la peinture de l'école de Barbizon. Pour ces critiques, la photographie, en plein accord avec les recherches artistiques de l'époque, constituait un équivalent esthétique à la peinture, dans une autre technique. Lacan l'écrit clairement : « Le photographe artiste est celui qui, ayant consacré sa vie à l'étude d'un art, comme la peinture [...], a vu dans la photographie un moyen nouveau de traduire ses impressions, d'imiter la nature dans sa poésie, sa richesse et sa beauté¹²⁷. » Il existait donc pour eux une véritable correspondance tant dans le programme que dans l'aspect esthétique des œuvres des photographes et des peintres. Une résonance confirmée par

Paul Huet lui-même, grand représentant du paysage romantique et assidu des séances de la Société héliographique, pour qui la photographie avait « donné plus de valeur encore aux œuvres de l'école moderne du paysage, en prouvant que cette école [s']était, plus que toutes les autres, rapprochée de la nature et de la vérité¹²⁸ ». Henri de Lacretelle écrivait déjà en 1852 : « C'est surtout la photographie appliquée au paysage qui nous a démontré ces rapports, d'une évidence indiscutable. Le miroir voit plus inflexiblement que l'œil : le lac se remplit plus complètement du ciel, que la toile du peintre qui travaille assis sur sa rive. Il y a dans la manière dont la feuille se présente, et dont l'ombre se masse sur les épreuves photographiques, des renseignements qu'il sera impossible de ne pas utiliser¹²⁹ . » Voilà qui constituait déjà un contre-argument à la violente diatribe de Gustave Planche¹³⁰, publiée et débattue en 1858 dans *La Lumière*, sur l'influence funeste de la photographie sur le genre du paysage. Léon Cogniet partageait aussi cette idée lors d'une réunion de la Société : « pas un dessin, si habile que fût son auteur, ne pourrait inspirer et guider un paysagiste mieux que les vues de M. Baldus et les paysages de M. le comte Aguado¹³¹ ». Pour les critiques de *La Lumière*, la photographie s'inscrivait pleinement dans l'école moderne du paysage. Si d'ailleurs la majorité des « primitifs » de la photographie s'est consacrée au paysage, c'est parce que celui-ci répondait à une exigence esthétique dégagée de toute considération commerciale – à la différence du portrait – et qu'il constituait le genre artistique par excellence. La concomitance du triomphe du paysage et de l'entrée de la photographie au Salon en 1859 cristallise du reste le fait que la photographie entrait alors en parfaite résonance avec l'esthétique contemporaine. Les auteurs de *La Lumière* étaient convaincus que, parce qu'elle correspondait en tous points au goût artistique de l'époque et réalisait parfaitement l'idéal romantique, dès lors institutionnalisé, de la subjectivité de la perception alliée à la valeur nouvelle de réalisme, la photographie pourrait s'imposer. Elle permettait ainsi selon eux de résoudre la querelle des Anciens et des Modernes. Lorsque Wey écrit que « la découverte de M. Bayard contient la critique la plus radicale des écoles de dessinateurs procédant par la sécheresse et la rigueur des contours¹³² », il signifie que la photographie, en prenant pleinement sa place dans cette querelle, non seulement se réclame clairement du romantisme, mais encore que, dans une perspective progressiste chère à *La Lumière*, elle en constitue l'aboutissement, voire le point d'orgue.



Fig. 8. N. Diaz de la Peña, *Sous-bois*, huile sur bois, 32 x 41 cm, deuxième moitié du XIX^e s., coll. musée du Louvre, Paris.



Fig. 9. T. Rousseau, *Le matin*, huile sur bois, 42 x 64,5 cm, entre 1812 et 1867, coll. musée d'Orsay, Paris.

- 17 Wey l'énonce clairement à propos d'une scène de genre de Nègre : « En se proposant un but tout opposé, celui de rendre un sujet sans se préoccuper de la ligne, et par le seul effet des plans, à peu près comme procèdent les coloristes, M. Nègre a donné une preuve remarquable de la souplesse, de la diversité des ressources de la photographie. Son *Petit chiffonnier* est à la fois solide et vaporeux comme un dessin de M. Bonvin : c'est la plus habile et la plus fugitive ébauche... [...] La chemise de ce Diogène-gamin est

moelleusement ouatée d'un rayon de soleil ; le pantalon largement indiqué, est bariolé, crevassé, fendillé, rapiécé, à rendre jaloux Murillo et l'auteur des *Casseurs de pierres* (fig. 11). *Le chiffonnier* de Nègre n'est plus une photographie ; c'est une composition pensée et voulue, exécutée avec toutes les qualités étrangères au daguerréotype, et ne revendiquant que celles-là¹³³. » Il met ainsi en place les fondements d'une esthétique picturale de la photographie. Charles Bauchal reprend cette opposition de la ligne et de la couleur : « la photographie possède déjà, comme les autres branches de l'art, deux écoles bien distinctes : celle qui se préoccupe surtout de l'ensemble, et celle qui s'attache à la reproduction minutieuse des détails ; l'école des fantaisistes et l'école des réalistes, celle des coloristes et celle des dessinateurs ». Il en conclut que « la lutte du romantisme et du classique existe maintenant dans la photographie, comme elle a existé dans la peinture¹³⁴ ». Ainsi, les critiques de *La Lumière* ancrent-ils irrémédiablement la photographie dans un débat esthétique. En situant le nouveau médium dans la querelle du coloris, des Anciens contre les Modernes, ils permettent à la photographie de prendre définitivement ses distances avec une conception archaïque qu'ils assimilent à l'arrière-garde. La photographie devient la digne héritière de la peinture, la fille émancipée du romantisme¹³⁵ et, à l'instar du réalisme, le véritable trait d'union entre les deux écoles, comme entre l'art et la science, pour constituer l'incarnation de la Modernité artistique¹³⁶.



Fig. 10. A. Giroux, *Paysage*, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif verre au collodion, 22,2 x 28,8 cm, v. 1855, coll. musée d'Orsay, Paris.

- 18 Dès l'annonce de son invention, la photographie bouleverse profondément la notion de représentation et secoue les convictions du monde de l'art. Comme toute innovation importune, il était tentant de l'exclure ou de la contenir. C'est ce dernier parti qu'a pris cette armée de peintres, de critiques d'art et de photographes formés à la peinture, qui constitue le fondement de la Société héliographique et de *La Lumière*. La critique photographique, qu'ils inventent dans le même temps que l'émergence de la technique elle-même, possède en elle les signes de son temps et les certitudes qui bien souvent

dissimulent les doutes et les tâtonnements. Aussi, leur dialectique, parce que partisane et passionnée, peut parfois paraître arbitraire ou injuste à l'endroit du daguerréotype¹³⁷ et de certains artistes contemporains pourtant fort réceptifs aux échanges avec le nouveau médium. Si le journal et ses auteurs ne sont pas parvenus, malgré maintes revendications et sollicitations auprès de musées, institutions patrimoniales, lieux d'exposition et cercles¹³⁸, à faire entrer la photographie au Salon, ils ont cependant su élargir sa définition et surtout changer le regard des hommes du XIX^e siècle sur elle. Ils se doutaient certainement que la photographie allait moins s'imposer en forçant les portes du Salon qu'en s'imposant elle-même comme une nouvelle esthétique. Léon Cogniet, ayant souscrit à son influence bénéfique, reconnaît l'équivalence entre la peinture et la photographie, à propos des portraits d'Eugène Disdéri et des académies d'Alexis Gouin présentés lors d'une soirée chez Lacan en février 1855 avec cette formule lapidaire : « l'art ne ferait pas mieux¹³⁹ ». Les propos de Lacan, lors d'une revue photographique en juillet 1854, suggèrent même sa supériorité : « En voyant l'épreuve que M. Baldus a faite du groupe que Germain Pilon avait composé pour le monument funèbre de Henri II et de Catherine de Médicis, un artiste de nos amis s'est écrié : "mais c'est de la peinture !" – "C'est mieux que cela, avons-nous répondu, c'est de la photographie." Et notre ami a reconnu comme nous que nul pinceau n'aurait pu rendre cet aspect indéfinissable du marbre, ces reflets brillants sans sécheresse, ces contours si fins, cette transparence unie à tant de fermeté¹⁴⁰. » Aussi, c'est avant tout par un travail de promotion et de diffusion, grâce à leur exigence littéraire et à travers la formulation de théories – socle de toute discipline autonome – qu'ils ont fourni les bases et créé les conditions mêmes de l'existence et de la pérennité de la photographie. Enfin, par les résonances qu'ils ont su créer avec une certaine tradition de la peinture (notamment hollandaise et flamande) et à travers l'éloge constant des valeurs esthétiques de la scène de genre et du paysage dans ses manifestations contemporaines (le romantisme, l'école de Barbizon et une forme de réalisme), ils sont parvenus à introduire la photographie dans l'histoire et le progrès de l'art. Ce faisant, ils ont également probablement modelé en partie l'esthétique des premières photographies et, partant, notre regard, aujourd'hui, sur elle. Cette rhétorique picturale a en effet été reprise par la suite dans le discours officiel, par l'intermédiaire de Lacan dans le *Moniteur universel*, puis par les fondateurs de la Société française de photographie (SFP), créée en 1854 – dont beaucoup avaient participé à l'aventure de la Société héliographique et de *La Lumière* –, avant d'être consacrée par des critiques éminents tels que Théophile Gautier, Philippe Burty ou encore Charles Baudelaire. Or, c'est précisément en poursuivant dans un premier temps la rhétorique de *La Lumière*, mais aussi grâce à leurs actions répétées et à leur entregent¹⁴¹ que les membres de la SFP parvinrent à imposer la photographie au Salon de 1859. L'introduction de la photographie dans cet espace symbolique – néanmoins ambivalent car ni tout à fait à l'intérieur, ni tout à fait à l'extérieur du temple des arts¹⁴², car la photographie toujours échappe – allait conférer à celle-ci une noblesse suffisante, propice au développement de sa critique de manière enfin autonome. *La Lumière* a ainsi véritablement ébauché puis façonné, en regard des idéaux picturaux de son temps, les contours d'une *esthétique* de la photographie.



Fig. 11. G. Courbet, *Les Casseurs de pierre*, huile sur toile, 15,9 x 25,9 cm, 1849, anciennement à la Gemäldegalerie de Dresde, œuvre détruite lors de la Seconde Guerre mondiale.

NOTES

1. Francis WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 2.
2. Pour la présentation officielle du daguerréotype, François Arago demande au peintre Paul Delaroche de rédiger une note dont il éludera volontairement en partie la caution artistique. Cf. à ce propos Paul-Louis ROUBERT, « Les caprices de la norme, L'introduction du modèle photographique dans la critique d'art du XIX^e siècle », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 134 et note 15, p. 143, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/267>.
3. Il s'agit d'une caractéristique française. En Angleterre, au contraire, Henry Fox Talbot, ainsi que la fondation dès 1848 de la Calotype Society, elle-même issue de la Graphic Society, témoignent d'une revendication artistique. Sur les stratégies de divulgation du daguerréotype, cf. François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.
4. Le terme, inventé par Henry Fox Talbot, qui signifie « la belle image », est cependant très peu employé dans *La Lumière*. Celui d'« héliographie » lui est préféré afin de valoriser le caractère français du procédé, mais il est parfois remplacé par celui de « photographie » forgé par John Herschel ; pour plus de détails concernant cette analyse sémantique, cf. André GUNTHER, « L'institution du photographique, le roman de la Société héliographique », *Études Photographiques*, n° 12, novembre 2002, p. 47-48, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/317>.
5. Léon de Laborde, qui avait dès ses débuts soutenu le daguerréotype, soulignait, en tant que rapporteur de l'exposition des produits de l'industrie de 1849, l'amélioration que constituait alors le procédé papier, qui renforçait selon lui sa valeur artistique. H. Bayard et G. Le Gray sont d'ailleurs pour ces raisons récompensés par une médaille d'argent et de bronze. Cette prise de

position officielle avait suscité beaucoup d'espoir auprès des partisans du procédé papier et notamment de Gustave Le Gray.

6. Outre ses amis et anciens camarades de l'atelier du peintre Paul Delaroche, Gustave Le Gray emmenait avec lui ses élèves attentifs : Auguste Mestral, Benjamin Delessert, Olympe Aguado et Léon de Laborde. De son côté, Hippolyte Bayard était accompagné de ses disciples : François-Auguste Renard et Jules Ziegler.

7. Sa réédition en 1996 a en effet suscité plusieurs études : Emmanuel Hermange s'est intéressé à l'émergence et à la formation du discours critique sur la photographie (Emmanuel HERMANGE, *L'Invention de « La Lumière ». Naissance de la presse photographique [1851-1860]*, mémoire de maîtrise, université Paris VIII [dir. André Rouillé], 1996 ; E. HERMANGE, « “La Lumière” et l'invention de la critique photographique [1851-1860] », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 89-108, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/102>), Anne de Mondenard à son principal inventeur, Francis Wey (Anne DE MONDENARD, « Entre réalisme et romantisme. Francis Wey [1812-1882], critique d'art », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000, p. 23-43, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/224>) et enfin André Gunthert à la formation, à l'histoire et aux membres influents de la Société héliographique (A. GUNTHERT, « L'institution du photographique, le roman de la Société héliographique », art. cit., p. 37-61).

8. André ROUILLÉ, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie*, Paris, Macula, 1989 ; Janet E. BUERGER, « The Sources », *French Daguerreotypes*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1989 ; Dominique DE FONT-RÉAULX, « Splendeurs et mystères de la chambre noire. Le daguerréotype sous l'œil des critiques », in *Le Daguerreotype, un objet photographique*, Paris, RMN, 2003, p. 56-70 et *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012 ; P.-L. ROUBERT, *L'Introduction du modèle photographique dans la critique d'art en France (1839-1859)*, thèse de doctorat, université Paris I (dir. Éric Darragon), 2004 ; P.-L. ROUBERT, « Les caprices de la norme. L'introduction du modèle photographique dans la critique d'art au XIX^e siècle », art. cit., p. 129-143 ; P.-L. ROUBERT, *L'Image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1939-1959*, Paris, Monum / Éditions du patrimoine, 2006.

9. Cf. à ce propos Marisa DEFONTE, *Esquisses photographiques à propos de l'atelier Léon Cogniet, étude d'un foyer méconnu de la photographie au XIX^e siècle*, mémoire de recherche, 2^e année de 2^e cycle, École du Louvre (dir. Dominique Jarrassé et Dominique de Font-Réaulx), 2012.

10. « Fuyons tous ces objets qui sentent la boutique », François-Auguste RENARD, « L'art photographique. Poème didactique et historique », *La Lumière*, n° 46, 13 novembre 1858, p. 182.

11. Gustave LE GRAY, *Photographie : nouveau traité théorique et pratique*, Paris, Plon, 1852, p. 70-71.

12. F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 2.

13. A. Gunthert évoque même un conflit d'intérêt de la part de Gustave Le Gray : A. GUNTHERT, « L'institution du photographique, le roman de la Société héliographique », art. cit., p. 52-55.

14. F. WEY, « Photographes et lithographes », *La Lumière*, n° 37, 19 octobre 1851, p. 146 ; cf. aussi F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », n° 1, 9 février 1851, p. 3.

15. Le relevé de plusieurs allusions permet de supposer que le lectorat visé était, outre les praticiens, composé d'esthètes et d'artistes.

16. Charles Nègre dans *La Lumière* et Gustave Le Gray dans ses *Traité*s et le Bottin se désignent eux-mêmes comme tels. Le statut de peintre ou tout du moins son apprentissage sont même érigés un temps en condition *sine qua non* pour prétendre au titre de photographe artiste : Ernest Lacan fait ainsi le portrait du photographe artiste : « Celui-ci s'est fait un nom parmi les peintres ; il a une vaste intelligence, une instruction étendue ; mais il a également des bizarreries : [...] il vous montre coquettement ses épreuves [...] ; il s'enthousiasme ; - mais n'allez lui dire le premier : “Eh bien ! Et la photographie ?” Il vous tournera le dos en vous disant : “Je suis peintre et non photographe !”, Ernest LACAN, « Le photographe, esquisse physiologique du photographe

artiste », *La Lumière*, n° 3, 15 janvier 1853, p. 11 ; le statut de peintre est souligné pour désigner de nombreux photographes (Le Secq, Ziegler, Baldus, Braun, Dax, Gouin, Du Camp, Braquehais, d'Olivier, Nadar, Fenton, Giroux, Clausel). Cf. à ce propos Ève LEPAON, *La Critique picturale dans la revue La Lumière (1851-1860)*, mémoire de master 2, université de Paris-Sorbonne, Paris IV (dir. Barthélémy Jobert), 2007-2008, p. 133-142.

17. F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 13, 4 mai 1851, p. 50.

18. À propos de cet album, cf. A. GUNTHER, « The Mystery of the Album of the Société héliographique », in Stephen BANN (dir.), *Art and the Early Photographic Album* (actes coll.), Washington D.C., Yale University Press, 2010, p. 71-76.

19. F. WEY, « Album de la Société héliographique », *La Lumière*, n° 15, 18 mai 1851, p. 57.

20. F. WEY, « Exposé sommaire du but et des principaux éléments du journal », *La Lumière*, n° 5, 9 mars 1851, p. 17.

21. F. WEY, « Album de la Société héliographique », art. cit.

22. E. HERMANGE, « “La Lumière et l’invention de la critique photographique (1851-1860)” », art. cit., p. 98 ; F. WEY fait ailleurs référence à Diderot : « Préjugés littéraires contre la science. Diderot empirique sans le savoir », *La Lumière*, n° 6, 16 mars 1851, p. 22-23.

23. F. WEY, « Exposé sommaire du but et des principaux éléments du journal », art. cit., p. 18.

24. Cf. à ce sujet E. HERMANGE, « “La Lumière” et l’invention de la critique photographique (1851-1860) », art. cit., p. 89-108.

25. « Cette école étant nationale, les professeurs étant membres de l’Académie, il y a lieu de tenir compte de ces distinctions. Messieurs les héliographes ont souvent besoin de mots nouveaux, mais ils ne doivent innover que quand il n’est pas possible de faire autrement », Louis-Auguste MARTIN, « Société héliographique. Séance du vendredi 28 juin 1851 », *La Lumière*, n° 22, 6 juillet 1851, p. 86.

26. Arago ne cite pourtant que ce qui est en rapport avec les lignes et les formes (précision, correction, fini) et occulte sciemment la dimension strictement picturale (le fait que la nature soit rendue « avec art », les principes d’harmonie, de perspective, de couleur) ; cf. P.-L. ROUBERT, « Les caprices de la norme, L’introduction du modèle photographique dans la critique d’art du XIX^e siècle », art. cit., note 15, p. 143. Cf. également à ce propos ce qu’en dit Henri ZERNER dans le catalogue *Gustave Le Gray, 1820-1884*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2002, p. 210.

27. Cf. à ce propos, Hélène PINET, « De l’étude d’après nature au nu esthétique », *L’Art du nu au XIX^e siècle, le photographe et son modèle*, Paris, Hazan / Bibliothèque nationale de France, p. 30.

28. E. LACAN, « La photographie de genre. Épreuves de M. Moulin », *La Lumière*, n° 34, 20 août 1853, p. 135.

29. Les termes empruntés à la peinture sont dans un premier temps mis en exergue par l’emploi de caractères italiques afin d’en souligner la reprise en lieu et place des termes techniques, ainsi que le décalage avec leur usage courant, puis sont intégrés, normalisés dans le discours. Ernest Lacan quitte la rédaction du journal en 1860, au terme de la décennie la plus militante du journal.

30. Weston NAEF, « Les débuts de l’art photographique en France », *Regards sur la photographie en France au XIX^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1980, p. 20.

31. H. de LACRETELLE, « Association des artistes. Boulevard Bonne-Nouvelle », *La Lumière*, n° 14, 27 mars 1852, p. 53.

32. « *La Lumière* s’intéressera donc, comme à des questions personnelles, à tout ce qui se fera dans l’art », *ibid.*

33. F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 12, 27 avril 1851, p. 46.

34. Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Exposition de 1842 », *Journal des Débats*, 28-29 mars 1842 ; cf. à ce propos, P.-L. ROUBERT, « Les caprices de la norme, L’introduction du modèle photographique dans la critique d’art du XIX^e siècle », art. cit., p. 131-136.

35. É.-J. DELÉCLUZE, « Exposition de 1850 », *Journal des Débats*, 21 mars 1851.
36. F. WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe, et de ses conséquences », *La Lumière*, n° 8, 30 mars 1851, p. 31 et n° 9, 6 avril 1851, p. 34-35.
37. F. WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe, et de ses conséquences », *La Lumière*, n° 9, 6 avril 1851, p. 34.
38. F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 2, 16 février 1851, p. 7.
39. Francis Wey se félicite de l'influence de *La Lumière* : « la photographie a pris place, grâce à notre journal et à nos réunions, parmi les éléments de la critique d'art », F. WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe, et de ses conséquences », *La Lumière*, n° 9, 6 avril 1851, p. 34.
40. L'expression est empruntée à P.-L. ROUBERT, in *L'Image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1939-1959, op. cit.*, p. 90.
41. F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 2.
42. F. Wey reprenait en fait habilement une distinction faite par Delécluze lui-même entre le copiste et le poète ; É.-J. DELÉCLUZE, « Exposition de 1842 », *Journal des Débats*, 25 mars 1842, cité dans P.-L. ROUBERT, *L'Image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1939-1959, op. cit.*, p. 91.
43. F. WEY, « Exposé sommaire du but et des principaux éléments du journal », *La Lumière*, n° 5, 9 mars 1851, p. 18.
44. L'argument avancé par Paul Delaroche en 1839 est cité dans le discours d'Arago, intégralement reproduit dans le journal, A.-T.L., « Séances de l'Académie. M. François Arago et le daguerréotype », n° 42, 15 octobre 1853, p. 165. Ses œuvres sont quant à elles largement commentées, notamment au moment de la vente de son fonds d'atelier en 1857.
45. G. LE GRAY, « De l'état actuel de la photographie, et des perfectionnements restant à y apporter », *La Lumière*, n° 8, 30 mars 1851, p. 30.
46. Parmi ceux-ci, outre Léon Cogniet : Adrien Dauzats, François-Louis Français, Alexandre Colin, Eugène Tourneux ; Alexis GAUDIN, « Société photographique », *La Lumière*, n° 50, 10 décembre 1853, p. 197.
47. L'intérêt de Delacroix pour la photographie a bien été démontré dans la récente exposition au musée national Eugène-Delacroix, cf. *Delacroix et la photographie*, Paris, musée du Louvre Éditions / Le Passage, 2008.
48. Charles NÈGRE, « Héliographie sur papier ciré et à sec », *La Lumière*, n° 14, 11 mai 1851, p. 56.
49. Le terme est employé par Henri DE LACRETELLE : « La photographie n'est ni le dessin ni la peinture, mais c'est quelque chose à côté, qui doit les aider un jour, et peut-être comme le maître a aidé les élèves » ; « Salon de 1852 », *La Lumière*, n° 24, 5 juin 1852, p. 94.
50. H. DE LACRETELLE, « Salon de 1852 », *La Lumière*, n° 18, 24 avril 1852, p. 70.
51. F. WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe, et de ses conséquences », *La Lumière*, n° 8, 30 mars 1851, p. 31 et 6 avril 1851, n° 9, p. 34 ; F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 13, 4 mai 1851, p. 51.
52. F.-A. RENARD, « But du journal *La Lumière* », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 1 ; la formule est abondamment reprise, y compris par Francis Wey, qui la tenait lui-même de Gustave Courbet. Cf. Anne DE MONDENARD, « Entre réalisme et romantisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », art. cit., p. 34 et D. DE FONT-RÉAULX, « Les ambiguïtés du réalisme pictural de Gustave Courbet », in *Gustave Courbet*, Paris, RMN, 2007, p. 31.
53. « Le beau est dans la nature, et se rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses », G. Courbet, Lettre aux jeunes artistes de Paris, 25 décembre 1861 (lettre 61-16) ; Petra TEN-DOESSCHATE CHU, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, reproduite dans *Gustave Courbet*, Paris, RMN, 2007, p. 449-450.

54. Parmi les œuvres proposées à la vente, Charles Nègre se focalise sur celles de Rembrandt, Ruisdael, Hobbema, Potter, Berchem, Wouwerman et Teniers ; Ch. NÈGRE, « Écoles flamande et hollandaise. Rembrandt, Ruisdael, Hobbema, etc. », *La Lumière*, n° 50, 16 décembre 1854, p. 200-201.
55. Il se réfère à plusieurs reprises à l'étude du peintre et historien de l'art Jean-Baptiste DESCAMPS, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1753.
56. F. WEY, « Album de la société héliographique », *La Lumière*, n° 27, 10 août 1851, p. 107.
57. E. LACAN, « Publications photographiques de M. Blanquart-Évrard », *La Lumière*, n° 15, 9 avril 1853, p. 57. Il compare également dans cet article une vue de forêt d'Henri Le Secq avec la peinture de Théodore Rousseau.
58. F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 2.
59. Cf. sur ce sujet P.-L. ROUBERT, *L'Image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1939-1959*, *op. cit.*
60. Francis Wey défend souvent Courbet et le réalisme : « il faut bien que nous soyons favorables à des révoltes dont l'opinion nous rend complices », F. WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences », *La Lumière*, n° 9, 6 avril 1851, p. 34.
61. Le terme est employé à deux reprises, une fois à propos de la photographie, une autre à propos du réalisme ; F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 2, 16 février 1851, p. 7 ; F. WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences », *La Lumière*, n° 9, 6 avril 1851, p. 34.
62. F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 12, 27 avril 1851, p. 47.
63. F. WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences », *La Lumière*, n° 8, 30 mars 1851, p. 31.
64. Étienne-Jean Delécluze écrit par exemple à propos d'*Un enterrement à Ornans* : « Dans cette scène, qui pourrait passer pour le résultat d'une impression de daguerréotype mal venue, il y a le naturel brut que l'on obtient toujours en prenant la nature sur le fait, et en la reproduisant telle qu'on l'a saisie », É.-J. DELÉCLUZE, « Exposition de 1850 », *Journal des Débats*, 7 janvier 1851. Cf. à ce propos, P.-L. ROUBERT, *L'Image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1939-1959*, *op. cit.*
65. H. DE LACRETTELLE, « Salon de 1852 », *La Lumière*, n° 15, 3 avril 1852, p. 57.
66. LA GAVINIE, « Salon de 1857 », *La Lumière*, n° 34, 22 août 1857, p. 135.
67. H. DE LACRETTELLE, « Salon de 1852 », *La Lumière*, n° 16, 10 avril 1852, p. 62.
68. Paul NIBELLE, « Exposition universelle. Beaux-arts. Peinture », *La Lumière*, n° 25, 23 juin 1855, p. 100.
69. F.-A. RENARD, « But du journal *La Lumière* », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 1.
70. F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 3.
71. C'est même cet argument qui le convainc de rejoindre la rédaction du journal en 1852 et l'amène à combattre ses propres préjugés contre la photographie pour finalement en saluer les qualités ; H. DE LACRETTELLE, « Revue photographique », *La Lumière*, n° 10, 28 février 1852, p. 37.
72. Ch. NÈGRE, « Héliographie sur papier ciré et à sec », *art. cit.*, p. 56.
73. E. LACAN, « Le photographe, esquisse physiologique du photographe artiste », *La Lumière*, n° 3, 15 janvier 1853, p. 11.
74. Cf. H. ZERNER, « Gustave Le Gray, artiste héliographe », in *Gustave Le Gray, 1820-1884*, *op. cit.*, p. 225-231.

75. F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 3.
76. G. LE GRAY, *Photographie : nouveau traité théorique et pratique*, op. cit., p. 1.
77. « Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet » ; Charles BAUDELAIRE, « Eugène Delacroix », in *Salon de 1846, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 433-434.
78. « *Sacrifices*. Ce qu'il faut sacrifier, grand art que ne connaissent pas les novices. Ils veulent tout montrer » ; Eugène DELACROIX, *Journal*, Paris, Plon, 1996, p. 615.
79. Ils se connaissaient au moins depuis 1847, E. DELACROIX, *Journal*, op. cit., p. 147.
80. Cf. à ce sujet, A. DE MONDENARD, « Entre réalisme et romantisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », art. cit., p. 23-43.
81. À défaut, Cuvelier préconisait de fréquenter des peintres : « je conseillerai donc à ceux qui voudraient faire de la photographie convenablement, et qui ne posséderaient pas [le sentiment de la peinture et ses méthodes] de faire la connaissance de quelque peintre d'élite et sérieux, de lui demander des conseils et de les mettre à profit », ANON., « publications photographiques », *La Lumière*, n° 32, 12 août 1854, p. 128.
82. F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 13, 4 mai 1851, p. 51.
83. G. LE GRAY, « De l'état actuel de la photographie et des perfectionnements restant à y apporter », art. cit., p. 30.
84. F. WEY, « Théorie du portrait », art. cit., p. 50.
85. Théophile GAUTIER, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, Nouvelle série, t. II, 8^e livraison, 25 octobre 1857, p. 115.
86. Théophile THORÉ, *Salons de 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, A. Lacroix, 1868, p. 105. Sur la réception des premières photographies, cf. D. DE FONT-RÉAULX, « Splendeurs et mystères de la chambre noire. Le daguerréotype sous l'œil des critiques », in *Le Daguerrotypisme, un objet photographique*, op. cit., p. 56-70.
87. Gustave PLANCHE, « Le paysage et les paysagistes », *Revue des deux Mondes*, 15 juin 1857, p. 762.
88. Alphonse DE LAMARTINE, *Cours familier de littérature*, entretien XXXVI, 1858, p. 410.
89. Concernant Gustave Planche : LA GAVINIE, « Chronique », *La Lumière*, n° 51, 18 décembre 1858, p. 203 ; concernant Alphonse de Lamartine : ANON., « L'art et la photographie », *La Lumière*, n° 20, 19 mai 1860, p. 77.
90. Jules JANIN, « Le daguerotype » [sic], *L'Artiste*, 2^e série, t. II, 11^e livraison, 27 janvier 1839, p. 146.
91. Lors d'une revue photographique, il confesse sa crainte d'être « accusé de vouloir appliquer à la photographie le vocabulaire de la peinture », E. LACAN, « Revue photographique », *La Lumière*, n° 34, 22 août 1857, p. 133.
92. E. LACAN, « Revue photographique », *La Lumière*, n° 37, 10 septembre 1853, p. 147.
93. Henri DE LA BLANCHÈRE, « Études photographiques », *La Lumière*, n° 6, 7 février 1857, p. 22. Il donne par ailleurs dans le même sens une définition de ce qu'il appelle la « photographie artistique » : « nous entendons par là celle qui cherche à faire, seule, de ces résultats, un tableau, c'est-à-dire un ensemble complet satisfaisant à l'œil, et remplissant certaines conditions d'unité et de perspective qui constituent l'œuvre et non la reproduction », H. DE LA BLANCHÈRE, « Études photographiques », *La Lumière*, n° 5, 31 janvier 1857, p. 19.
94. Henri de Lacretelle utilisait précisément cette expression quand il affirmait que « l'esprit de l'artiste éclairait aussi la chambre obscure » ; H. DE LACRETELLE, « Revue photographique », *La Lumière*, n° 10, 28 février 1852, p. 37.
95. F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 13, 4 mai 1851, p. 51.

96. Notamment Henri de Lacretelle, Anatole de Montaiglon, Jules Champfleury, Léon de Laborde, Victor Cousin et Maxime Du Camp.
97. Revendication de manière officielle dans les actes de fondation de la Société héliographique, J.-C. ZIEGLER, « Des sociétés en général et de la Société héliographique en particulier », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 2, puis à travers un commentaire de La Gavinie : « cette féconde révolution de 1830, dont nous sommes les fils dégénérés », LA GAVINIE, « Salon de 1857 », *La Lumière*, n° 26, 27 juin 1857, p. 102.
98. F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 13, 4 mai 1851, p. 51.
99. *Ibid.*
100. Ch. BAUDELAIRE, « Du portrait », in *Salon de 1846, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 464.
101. Francis Wey se fonde notamment sur le témoignage d'Auguste Mestral : « l'exercice du daguerréotype m'a conduit à rechercher dans les grands peintres de la Flandre, de l'Espagne, de l'Italie, des finesses, des artifices d'arrangement, des intentions à quoi je n'avais jamais songé » ; F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 12, 27 avril 1851, p. 46-47.
102. Ch. BAUDELAIRE, « Du portrait », in *Salon de 1846, Œuvres complètes, op. cit.*
103. Malheureusement, Delacroix n'a pas laissé de témoignage à ce sujet dans le journal.
104. Ch. BAUDELAIRE, « Qu'est-ce que le romantisme ? », in *Salon de 1846, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 420.
105. « Quand un dessin reproduit l'âge, la nuance, le grain des pierres, quand il révèle des oppositions vives et harmonieuses entre les teintes locales des arbres, des pelouses, des eaux ou des terrains, il dénote le coloriste », F. WEY, « Des progrès et de l'avenir de la photographie », *La Lumière*, n° 35, 5 octobre 1851, p. 138.
106. E. LACAN, « Revue photographique », *La Lumière*, n° 34, 22 août 1857, p. 133.
107. Le peintre est célébré dans *La Lumière* dans tous les comptes rendus de Salon, expositions et ventes publiques où ses œuvres sont présentes, ainsi à l'occasion de la vente d'une partie de son atelier en 1853. H. DE LACRETELLE, « Exposition de l'atelier de M. Decamps », *La Lumière*, n° 18, 30 avril 1853, p. 71.
108. Même la retouche est amplement condamnée dans le journal.
109. Cette idée, induite par Henry Fox Talbot, d'une image se peignant elle-même par l'intermédiaire des rayons du soleil à travers des expressions telles que « sun picture » ou « sun painting » (cf. à ce sujet F. BRUNET, *La Naissance de l'idée photographique, op. cit.*, p. 135-136), n'a séduit les partisans du calotype que pendant les trois premières années de parution de *La Lumière*, cf. E. LÉPAON, *La Critique picturale dans la revue La Lumière (1851-1860), op. cit.*, p. 148-150.
110. E. LACAN, « Revue photographique. MM. Le Secq, Soulié, Tiffereau », *La Lumière*, n° 30, 29 juillet 1854, p. 119.
111. E. LACAN, « Exposition photographique de Bruxelles », *La Lumière*, n° 48, 29 novembre 1856, p. 185.
112. C'est bien ce que dit Henri de Lacretelle à propos de vues du palais des Papes en Avignon prises par Charles Nègre : « l'objectif a obéi à l'artiste comme une toile, et il l'a, si on peut dire, rempli de son inspiration », H. DE LACRETELLE, « Albums photographiques », *La Lumière*, n° 7, 12 février 1853, p. 26.
113. F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 2.
114. LA GAVINIE, « Salon de 1857 », *La Lumière*, n° 34, 22 août 1857, p. 135.
115. CH. ROSEN, H. ZERNER, *Romantisme et réalisme, mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 119.
116. LA GAVINIE, « Salon de 1857 », *La Lumière*, n° 33, 15 août 1857, p. 130.
117. F. WEY, « Théorie du portrait », *La Lumière*, n° 13, 4 mai 1851, p. 51.
118. Cf. à ce propos *Impressionnisme, les origines, 1859-1869*, Paris, RMN, 1994.

119. E. LACAN, « Exposition universelle. Photographie », *La Lumière*, n° 40, 6 octobre 1855, p. 157.
120. L'expression est plusieurs fois employée.
121. LA GAVINIE, « Salon de 1859 », *La Lumière*, n° 25, 18 juin 1859, p. 99.
122. F. WEY, « Album de la société héliographique », *La Lumière*, n° 15, 18 mai 1851, p. 58.
123. Après avoir refusé au début de faire la promotion de la technique du négatif verre au collodion – ce qui explique les débats internes et la création d'autres revues photographiques ; cf. à ce propos, A. GUNTHER, « L'institution du photographique, le roman de la Société héliographique », art. cit. –, ils se résolvent finalement, conscients de son potentiel esthétique, à l'intégrer à leur discours critique.
124. Il indique que les épreuves de Michiels « ont tout le moelleux des images sur papier ciré, avec la finesse et la transparence du verre », E. LACAN, « Procédés au collodion sec de MM. Quinet et Leborgne », *La Lumière*, n° 51, 19 décembre 1857, p. 201.
125. Cf. à ce propos, A. GUNTHER, « L'institution du photographique, le roman de la Société héliographique », art. cit., p. 51-55.
126. « Ce qui est d'une importance extrême, c'est le choix du sujet », LA GAVINIE, « Salon de 1857 », *La Lumière*, n° 35, 29 août 1857, p. 139.
127. E. LACAN, « Le photographe, esquisse physiologique du photographe artiste », *La Lumière*, n° 3, 15 janvier 1853, p. 11.
128. Charles GAUDIN « Réunion photographique », *La Lumière*, n° 8, 24 février 1855, p. 30.
129. H. de LACRETELLE, « Association des artistes, Boulevard Bonne-Nouvelle », *La Lumière*, n° 14, 27 mars 1852, p. 53.
130. G. PLANCHE, « Le paysage et les paysagistes », *Revue des deux Mondes*, 15 juin 1857, p. 756-787.
131. Ch. GAUDIN, « Réunion photographique », *La Lumière*, n° 8, 24 février 1855, p. 30.
132. F. WEY, « Album de la société héliographique », *La Lumière*, n° 15, 18 mai 1851, p. 58.
133. *Ibid.*
134. Charles BAUCHAL, « Soirée photographique », *La Lumière*, n° 23, 29 mai 1852, p. 90.
135. Le lien de parenté est évoqué ; LA GAVINIE, « Salon de 1857 », *La Lumière*, n° 26, 27 juin 1857, p. 102.
136. Modernité au sens où l'entend Baudelaire dès le Salon de 1845 : Ch. BAUDELAIRE, « Sculptures », in *Salon de 1845, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 407.
137. Une pratique et une réflexion esthétique sont pourtant attestées avec le daguerréotype, cf. à ce sujet D. de FONT-RÉAULX, « Splendeurs et mystères de la chambre noire. Le daguerréotype sous l'œil des critiques », in *Le Daguerreotype, un objet photographique, op. cit.*, p. 56, 63-65 et 68-70.
138. Le cas du cercle artistique de la rue Drouot, composé pour l'essentiel de peintres de l'école de Barbizon, est à ce titre particulièrement intéressant. Cf. E. LEPAON, *La Critique picturale dans la revue La Lumière (1851-1860), op. cit.*, p. 63-64.
139. Ch. GAUDIN, « Réunion photographique », *La Lumière*, n° 8, 24 février 1855, p. 30 ; l'expression est déjà employée par Francis Wey à propos des portraits de Leblanc en 1851, F. WEY, « Album de la société héliographique », *La Lumière*, n° 15, 18 mai 1851, p. 58.
140. E. LACAN, « Revue photographique. M. Baldus », *La Lumière*, n° 26, 1^{er} juillet 1854, p. 103.
141. P.-L. ROUBERT, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, n° 8, 2000, p. 16-17, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/223>.
142. L'exposition de photographies de la SFP est certes présentée au Palais de l'industrie, à proximité du Salon mais dans un espace clairement distinct. P.-L. Roubert parle à ce sujet de solution de « moyen terme » et de « *statu quo* ». P.-L. ROUBERT, « 1859, exposer la photographie », art. cit., p. 18.

RÉSUMÉS

La Lumière, premier journal consacré à la photographie, créé en 1851 par la Société héliographique au moment de l'avènement du calotype, constitue une source essentielle pour comprendre la réception critique et les enjeux esthétiques qui ont accompagné son invention et sa promotion. Rédigée par ses principaux partisans au moment où la photographie n'avait pas encore le statut d'œuvre d'art et conçue comme une véritable revue de combat, elle témoigne de la constitution d'une pensée esthétique autour de la photographie. Le constat de la forte présence de la peinture dans ses colonnes et l'intérêt manifeste que lui ont porté ses membres fondateurs et ses rédacteurs, alors profondément marqués par les débats artistiques de leur temps, démontrent qu'elle fut délibérément placée au cœur d'une stratégie de légitimation artistique. L'invention d'un discours critique fondé sur le modèle pictural, dans sa structure et dans le choix de son vocabulaire, révèle les liens étroits qu'entretenaient alors la peinture et la photographie. L'introduction d'une critique picturale, la constitution de résonances et d'analogies entre les deux techniques et leur constante mise en regard avaient pour objectif de mettre en exergue leurs sources d'influence et leurs valeurs esthétiques communes. À la confluence de la construction théorique et de la réalité, *La Lumière* témoigne de la complexité de la première esthétique de la photographie.

AUTEUR

ÈVE LEPAON

Ève Lepaon est enseignante en histoire de l'art. Diplômée en histoire de l'art à l'École du Louvre et à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), elle a consacré sa recherche à « la critique picturale dans la revue *La Lumière* (1851-1860) », sous la direction de Barthélemy Jobert. Ce mémoire, soutenu en 2008, a reçu le Prix Roland Barthes 2010. Après avoir enseigné pendant plusieurs années à l'École du Louvre, elle est actuellement conférencière au Jeu de Paume où elle assure également des cours en arts et histoire visuelle.