



André GUNTHERT

L'institution du photographique

Le roman de la Société héliographique

On cherchera en vain dans les histoires de la photographie un chapitre consacré à l'un de ses principaux tournants : l'institution du photographique, soit l'œuvre de la Société héliographique¹. Quoique la fondation de cette association en 1851 fasse l'objet de nombreuses mentions, elle est habituellement évoquée en quelques lignes, sans guère d'explications. Ce traitement expéditif suggère au lecteur qu'il se trouve face à un phénomène des plus banal, où il ne faut apercevoir qu'un contrecoup logique de la formation du champ photographique. Cette approche implique une bonne dose de paresse intellectuelle et plusieurs erreurs de perspective. La première est celle qui consiste à penser une forme institutionnelle comme le produit de "forces" socio-historiques aveugles, alors que la mise en commun de ressources individuelles en vue de la réalisation d'un programme, la création d'une dynamique visant à la réforme du domaine participent de l'événementialité la plus chaude. La deuxième est celle qui tendrait à conférer à la Société une

représentativité globale de l'activité photographique de l'époque, quand celle-ci est au contraire une faction militante, dont la stratégie et l'action s'écartent sensiblement des options alors majoritaires. C'est bien parmi les résultats de ses travaux qu'il faut compter la naissance d'un champ proprement dit, c'est-à-dire d'un espace de tensions structuré et orienté, auquel rien n'apparentait jusqu'alors le paysage de la photographie.

Si l'on considère que la majeure partie des textes documentant cet événement appartient au corpus le plus sollicité par les spécialistes de la période, son invisibilité ne laisse pas de surprendre. Au-delà du peu d'intérêt des commentateurs pour l'histoire institutionnelle du médium, un facteur explique cette myopie : la seule archive connue de la Société est son organe, *La Lumière*. Premier et pendant quelques années seul périodique européen exclusivement consacré à la photographie, qui livre à un rythme hebdomadaire une avalanche d'informations, mais surtout de débats et de controverses sans com-

mune mesure avec la morne matière des manuels de la décennie précédente, ce journal constitue la principale source des historiens pour la compréhension du moment charnière formé par le début des années 1850². L'absence de contrepoint comme la richesse des prises de position du périodique dissimulent leur caractère partisan, minoritaire ou spécieux. Renverser l'angle d'analyse, considérer *La Lumière*, non comme la scène neutre de la manifestation des discussions qui agitent le sérail, mais comme l'outil militant de la production d'un discours élaboré, est la première condition pour rétablir dans sa pleine dimension un épisode qui fournit les clés de la compréhension de la pratique photographique durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, offre un modèle constitutif à son historiographie à partir du début du XX^e siècle, et fonde le mythe d'une "ère du calotype français".

Le papier, creuset de la sociabilité photographique

Dans sa préface à la réédition de *La Lumière*, Gilbert Beaugé souligne que le périodique est loin de former un tout homogène³. Ce qui est vrai de toute publication collective ne doit pas masquer la profonde convergence des textes qui alimentent les colonnes de l'hebdomadaire. Cette cohérence globale, qui marque tout particulièrement la première série (9 février-29 octobre 1851), garde sa pertinence jusqu'à la fin des années Lacan (1851-1860). Au-delà du fond des articles ou des contradictions de détail, c'est avant tout un certain *ton* qui identifie la publication, la distingue sans hésitation des pério-

diques concurrents, et en favorise une réception par les contemporains comme une entité singulière, à vrai dire plus qu'homogène : doctrinale. Dans le premier numéro du *Bulletin de la Société française de photographie*, publié en avril 1855, un long préambule justifie le choix de la nouvelle association de créer une publication indépendante : « *Le Bulletin* sera naturellement en dehors de tout esprit de parti, de toute répulsion passionnée et, ce qui n'est pas le moins désirable, de toute admiration exclusive. [...] Le cadre de notre publication ne donnera jamais à la disette de documents photographiques l'occasion ou le prétexte d'ouvrir ses colonnes à des matières étrangères⁴. » Comme en témoigne la réponse cinglante que s'attire la Société de la part de *La Lumière*⁵, ces lignes apparemment bénignes ont un contenu implicite parfaitement lisible, puisqu'elles ne font que reprendre en creux les reproches adressés de longue date à l'hebdomadaire. Loin du « leadership d'opinion à peine contesté⁶ » dont le créditent ses lecteurs modernes, un examen attentif des sources montre que le périodique a suscité des réactions contrastées. « Certains, à leur apparition, se sont fait précéder de trompettes sonnantes à plein poumons, se sont posés comme centre d'action de la Photographie, comme devant donner la plus vigoureuse impulsion aux découvertes et aux perfectionnements qui doivent compléter cette science nouvelle, comme archivistes des Beaux-Arts, etc. [...] Hélas ! Comme au pauvre Esopo, que nous ont-ils donc laissé ? Avant eux le domaine de la photographie n'était-il peuplé que de Quinze-Vingts [d'aveugles]⁷ ? » Disper-

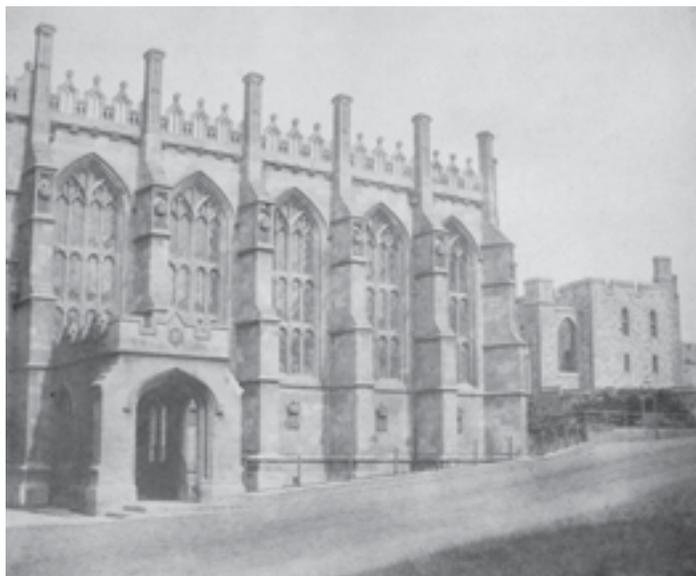


Fig. 1.
W. H. F. Talbot,
"St-George
Chapel,
Windsor Castle",
calotype,
16,8 x 20,3 cm,
1843 (album
Regnault, n° 86),
coll. SFP.

sées dans les manuels, plusieurs mentions font écho à l'irritation exprimée par le rédacteur en chef du *Propagateur*, journal concurrent créé en 1853, devant la prétention affichée par « Dame Lumière ». Mais c'est dans ses propres colonnes que figure la critique la plus sévère des parti pris du journal. Le 29 octobre 1851, un avis annonce brusquement la cessation de sa parution. À peine deux semaines plus tard, le 17 novembre, l'hebdomadaire renaît, racheté par Alexis Gaudin. Selon l'éditorial rédigé par son nouveau directeur : « La trop grande place faite à la photographie sur papier, au détriment des procédés relatifs au daguerréotype, avait créé beaucoup de mécontents. Cela devait être ; car [...] parmi les opérateurs, dix-neuf sur vingt se livrent presque exclusivement au travail sur plaque métallique, et ne porteraient que peu d'intérêt à une publication qui ne leur serait presque jamais profitable⁸. »

On aurait tort de penser que la pertinence de cette remarque s'amointrit du fait qu'elle émane d'un fabricant de matériels de daguerréotypie. La réaction de Gaudin témoigne en réalité de l'efficacité du système mis en place par la Société héliographique, qui repose sur la création d'un antagonisme polaire entre les pratiques de la photographie sur papier et du daguerréotype. Ce piège rhétorique s'est refermé depuis si longtemps sur l'historiographie qu'il paraît difficile aujourd'hui de reconnaître le caractère construit de cette distinction, inextricablement mêlée aux effets de la diversification technologique. Pour en mesurer le poids symbolique, il faut revenir rapidement sur la généalogie qui a déterminé ce choix.

Les histoires du médium attribuent classiquement à Talbot la paternité de l'invention de la photographie sur papier (calotype), troisième avancée majeure après la mise au point du pro-

cédé au bitume de Niépce (héliographie) et celle du procédé sur plaque argentée de Daguerre (daguerréotype). Ce tableau ne concorde guère avec le rôle joué par le papier durant la période des origines : depuis Wedgwood, son usage forme le point de départ de tous les essais d'enregistrement visuel. La simplicité du principe qui consiste à le mouiller d'un sel d'argent comme le confort de manipulation qu'il apporte expliquent aisément cette forme de réflexe expérimental. Niépce, Daguerre, puis Talbot, obtiennent ainsi des images qu'on n'appelle pas encore négatives : cette inversion des valeurs, qu'aucun n'arrive à modifier, est pour chacun d'eux la principale cause de l'abandon des recherches sur ce support. Bayard est le premier à résoudre le problème qui a arrêté tous ses devanciers : celui de l'obtention d'une image positive sur papier⁹. Mais, comme les essais que Talbot reprend en 1839, le positif direct est un procédé sans image latente, qui ne peut se mesurer aux performances du daguerréotype¹⁰. Bayard lui-même l'abandonnera quelques années plus tard et propose en novembre 1839 une formule qui associe à un support papier préparé selon la méthode de Talbot un développement aux vapeurs de mercure emprunté à Daguerre. Ce bricolage technologique lui permet d'inaugurer le premier procédé négatif à image latente sur papier¹¹. L'usage même de son inventeur, qui le délaisse pour la pratique du daguerréotype et du calotype, montre que cette technique n'était pas exempte d'inconvénients.

L'histoire de la photographie sur papier est d'abord celle de ses échecs et de ses abandons. Malgré tous les

efforts de Talbot, cette destinée contrariée demeure le lot du calotype, dont le développement est bridé par le poids des brevets, l'inconstance du procédé, les défauts d'aspect des épreuves et surtout la concurrence du daguerréotype, dont l'aboutissement technologique a fait dès 1839 un véritable produit commercial. Aucune de ces données n'est fondamentalement modifiée au cours de la décennie 1840-1850. Malgré la publication en 1847 des travaux de Blanquart-Évrard (*fig. 2*) et de Guillot-Saguez (*fig. 3*)¹², qui proposent une version mieux maîtrisée du procédé, son principal handicap reste son support : le papier. Au-delà de la question de la texture ou de l'homogénéité du matériau, rien ne semble pouvoir résoudre les problèmes de taches ou d'irrégularités rencontrées par les praticiens, dues à la présence de résidus des produits chimiques employés lors des diverses phases de sa fabrication, qui altèrent de façon imprévisible les résultats de la réaction photosensible¹³. Qu'est-ce qui a changé, entre le début et la fin des années 1840, pour transformer la perception des procédés sur papier au point d'en faire le nouvel étendard de la pratique photographique ? Bien peu de chose en apparence : l'ébauche d'une sociabilité issue de la situation de marginalité des calotypistes, dans un contexte de renouvellement technologique.

Plus encore que par leurs avancées procédurales, les formules de Blanquart-Évrard et Guillot-Saguez (auxquelles il faut ajouter les recherches de Niépce de Saint-Victor sur le négatif verre) attirent l'attention des contemporains à la manière d'un signal. Pour



Fig. 2. D. Blanquart-Évrard, portrait de groupe, papier salé, 1847, 20,5 x 16 cm
(album Regnault, n° 66), coll. SFP.



Fig. 3. A. Guilot-Saguez, "Fait à San Pietro in Vincoli" (Moïse de Michel-Ange), papier salé, 24 février 1847, 16,5 x 12,4 cm (album Regnault, n° 69), coll. SFP.

les photographes, la publication rapprochée de ces travaux apporte la preuve de l'ébranlement d'un paysage figé. Dans un opuscule de janvier 1848, Alphonse de Brébisson, en saluant la création récente de la Calotype Society à Londres¹⁴, lui trouve immédiatement son pendant français : la parution du *Recueil de mémoires et de procédés nouveaux concernant la photographie sur plaques métalliques et sur papier*, édité par Charles Chevalier¹⁵. Le rapprochement est significatif des premières tentatives de regroupement, de dialogue et de reformulation des problématiques du domaine au sein des cercles spécialisés. Collection de lettres et d'articles rassemblés par Chevalier parmi le réseau de sa clientèle à des fins publicitaires, qui comprend notamment des contributions du baron Gros, d'Edmond de Valicourt ou encore le rapport de l'Académie des beaux-arts rédigé par Jean-Baptiste Biot et Victor Regnault à propos du procédé Blanquart-Évrard, le *Recueil* est la première publication collective française à prendre clairement parti pour la photographie sur papier, au détriment du daguerréotype.

Intimement liée au redéploiement des procédés sur papier, l'émergence de la sociabilité photographique puise sa raison d'être dans leur histoire contrariée. La situation minoritaire des calotypistes comme les progrès nécessaires à apporter à cette technologie alimentent un désir de réforme. En se réunissant sur la base de motivations pragmatiques pour échanger leurs informations et partager leurs expériences, les spécialistes découvrent les autres ressources de la collégialité : le moyen d'obtenir une meilleure reconnaissance,

de peser sur le débat public, de favoriser des circulations d'idées, ou encore – selon une structure largement éprouvée dans le champ littéraire – la possibilité de transformer la marginalité en avant-garde.

Le chemin de l'institution

Fruit de cette dynamique, la création de la Société héliographique n'en est pas une manifestation primitive, mais déjà une forme élaborée, qui vise de la façon la plus claire au statut d'avant-garde, par la conscience de ses ambitions, la formulation d'un programme, la volonté institutionnelle, la qualité de ses acteurs ou le choix de ses moyens d'expression. Si nous ignorons quelles furent les étapes préparatoires à sa fondation, nous savons que celles qui ont précédé la création de la Société française de photographie, quelques années plus tard, se sont étendues sur plus de six mois. En prenant pour point de repère la parution du premier numéro de *La Lumière*, le 9 février 1851, il n'est donc probablement pas excessif de faire remonter les premiers projets de formation de l'association à l'été 1850, soit peu de temps après la publication du *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre* de Gustave Le Gray.

Même pour les photographes majeurs qui ont fait l'objet d'études approfondies, il faut bien admettre que l'information biographique reste encore lacunaire – à plus forte raison pour la plupart des acteurs de la période, dont nous ne connaissons souvent que le nom, au mieux un reliquat d'œuvre, trop rarement les dates de naissance et de mort – et dont nous ignorons à peu près tout le reste. Tel

est le cas du Valencien Benito Monfort (dit de Monfort ou de Montfort), dont seules les colonnes de *La Lumière* nous apprennent tardivement qu'il fut le richissime mécène à l'origine de la création et de l'installation de la Société, ainsi que du financement de son organe. Qu'il qualifie publiquement Le Gray d'«ami¹⁶» doit-il suffire à nous entraîner sur la piste d'un projet initial liant les deux hommes? En l'état actuel de la recherche, la formulation d'hypothèses, fussent-elles aventurées, est un outil de travail susceptible d'ouvrir le chemin à un examen plus élaboré. À une condition: convenir des fondements déductifs du raisonnement, ce qui n'est pas une précaution oratoire, mais déjà un progrès de méthode en comparaison du récit proposé par les histoires classiques de la période, dont la linéarité masque le caractère partiel et souvent biaisé des informations disponibles.

Qui, parmi les quarante membres fondateurs de l'association, dont la liste est publiée dans le premier numéro de *La Lumière*, a participé activement à sa mise en place¹⁷? La composition et les débats ultérieurs de la Société indiquent l'existence de groupes ou de réseaux dont l'agrégation n'a pas dilué les contours. On y reconnaît notamment quelques membres du cercle Chevalier (François Lemaître, Edmond de Valicourt), des élèves de Bayard (François-Auguste Renard, Jules Ziegler) ou de Le Gray (notamment Olympe Aguado, Benjamin Delessert, Léon de Laborde, Henri Le Secq, Mestral, Charles Nègre, Joseph Vigier¹⁸), ou encore des représentants de l'"académie" formée par le séminaire de Victor

Regnault au Collège de France (Edmond Becquerel, Hippolyte Fizeau). Ces divers regroupements sont bien sûr loin d'être étanches, mais les comptes rendus des séances permettent d'identifier assez nettement deux branches distinctes, réunies autour des deux spécialistes incontestés de la photographie sur papier: Bayard et Le Gray. Si le second entraîne avec lui le groupe le plus fourni de l'association, le premier n'est pas dépourvu d'atouts: il siège au comité, ainsi que Renard, secrétaire de l'association et gérant du journal, et Ziegler, vice-président en titre et président de fait de la Société. Le premier numéro de *La Lumière* confirme la prépondérance initiale du "courant Bayard": Renard rédige l'article d'ouverture, Ziegler, qui est vraisemblablement l'auteur des statuts, en signe la présentation dans le second texte publié. Le troisième est dû à Francis Wey, dont les liens avec l'un ou l'autre des acteurs de l'association n'ont pu être jusqu'à présent élucidés¹⁹. Sachant que c'est Ziegler qui engage Ernest Lacan (d'abord pigiste, celui-ci deviendra le rédacteur en chef de la seconde série de l'hebdomadaire), il est tentant de penser qu'il est peut-être aussi à l'origine du recrutement du critique, dont les nombreuses contributions forment l'ossature théorique principale de la première série²⁰.

Un scénario plausible de la formation de la Société paraît donc reposer sur l'association de quatre acteurs principaux: deux photographes, Le Gray et Bayard, l'un en pleine ascension, l'autre vétérane de la photographie sur papier, tous deux expérimentateurs chevronnés et talentueux producteurs d'images;



Fig. 4. V. Regnault, expérience d'acoustique au Collège de France (Francis Wey),
papier salé, v. 1849, 16,2 x 11,2 cm (album Regnault, n° 19), coll. SFP.

deux "hommes du monde"²¹, Monfort et Ziegler, l'un disposant d'importants moyens, l'autre d'un considérable entourage, tous deux amis des sciences, férus d'alchimie, habités d'un idéal universaliste. Les débats ultérieurs de la Société héliographique suggèrent toutefois une relation tendue entre Bayard et Le Gray. Les rapports de Monfort et Ziegler, quant à eux, semblent ressortir de l'estime courtoise plutôt que du registre amical. Le schéma d'association entre ces quatre personnages se présente par conséquent comme celui de la rencontre de deux paires symétriques, et peut-être de deux générations²² : Le Gray/Monfort et Bayard/Ziegler. Sans surestimer l'écart qui peut exister entre les deux couples, il faut remarquer que cette alliance s'appuie moins sur une camaraderie de cercle ou de réseau que sur la mise à profit objective d'une exceptionnelle réunion de talents et de pouvoirs, où le désir d'entreprendre et l'expertise technique sont balancés par de sérieuses garanties financières et sociales. Cette architecture confère d'emblée au projet une ampleur qui dépasse la simple conjonction d'intérêts circonstanciels et témoigne d'une véritable maturité institutionnelle – indice probable de l'échec de tentatives antérieures, dont l'histoire n'a pas gardé la trace²³.

L'ambition de cette construction est sa plus visible caractéristique, le trait qui explique ses options stratégiques initiales, voire certaines dérives ultérieures. L'exemple le plus flagrant de cet appétit est aussi le plus inaperçu. Pourtant, compte tenu du caractère inaugural du choix de doter l'association d'un organe régulier, peut-on négliger

la signification de le soumettre sans délai au rythme très lourd de la périodicité hebdomadaire ? Composée en corps 9, la feuille de quatre pages permet l'insertion de 50 000 signes de rédactionnel, soit un total d'environ 200 000 signes par mois. À titre de comparaison, la Société française de photographie, quatre ans plus tard, plus nombreuse, dans un champ mieux structuré et avec un secrétariat de rédaction rémunéré, optera pour un *Bulletin* mensuel trois fois moins volumineux (70 000 signes en moyenne) – et bien moins pénible à réaliser. Outre des contraintes multipliées de gestion, le rythme hebdomadaire impose une production rédactionnelle à jet continu, une fuite en avant sans trêve. Le caractère risqué de ce choix ne tardera pas à apparaître lorsque, faute d'une actualité photographique consistante, le journal sera contraint de meubler ses colonnes par des comptes rendus de la réparation de la tour du lycée Henri-IV, de l'installation de la statue de Lavoisier sur la façade de la mairie de Paris ou de la découverte d'un cimetière romain près de Fécamp. Mais au-delà de ses contraintes pratiques, le choix du rythme hebdomadaire témoigne d'un pari sur le domaine : celui d'une matière suffisamment abondante pour l'alimenter régulièrement, celui d'un public suffisamment intéressé pour l'absorber en proportion. En retour, il permet d'escompter des bénéfices spécifiques : asseoir une présence constamment renouvelée, instaurer une dynamique feuillettesque dans la relation de l'information photographique, créer un sentiment d'urgence dans sa consommation.

Clé de voûte de la construction de la Société héliographique, *La Lumière* impose par son rythme une énergétique qui entraîne jusqu'aux activités de l'association : sa parution anticipe d'un mois sur la première réunion régulière, tenue le 7 mars 1851, et qui aura désormais lieu tous les quinze jours²⁴. La périodicité a aussi des répercussions sur la présentation des contenus : interdisant de s'inspirer des modèles proposés par les recueils de communications des sociétés savantes, elle conduit tout naturellement à la forme éditoriale de la feuille, qui puise à ceux du journalisme littéraire et artistique. La comparaison avec tous les périodiques spécialisés ultérieurs, dont la part la plus importante reste occupée par l'expérimentation procédurale, montre à quel point l'impératif périodique, dans un contexte de recherche technologique encore peu substantiel, a encouragé le développement de la réflexion esthétique, du débat théorique et d'un travail du langage qui contamine jusqu'aux plus rébarbatives revendications d'antériorité, auxquelles les rebondissements et les controverses confèrent des allures de feuilleton. Cette tournure lettrée de la présentation de l'information spécialisée reflète une des ambitions majeures de la Société : donner du *style* au champ photographique.

Le langage de la Société héliographique

Les spécialistes de la période, lorsqu'ils citent *La Lumière*, sont souvent contraints d'éclairer le lecteur sur les risques de confusion portant sur l'usage du terme "photographie", dont la signification ne correspond pas à son sens

actuel, mais désigne exclusivement les procédés sur papier – usage que certains expliquent en notant qu'à cette époque, la sémantique du lexique n'est pas encore stabilisée. Ce faisant, ils rendent le plus bel hommage à la création terminologique de la Société héliographique, qui commence avec son propre titre. Selon l'article inaugural de François-Auguste Renard : « L'héliographie [...] comprend le daguerréotype, ou dessin par les procédés perfectionnés de M. Daguerre (sur plaques métalliques), et la photographie, ou dessin par la lumière (sur papier). » Cette trinité articulée sur la distinction des supports n'est nullement une tentative de clarification d'un vocabulaire incertain, mais une invention pure et simple qui contredit la quasi-totalité des usages répertoriés. Proposé par John Herschel en 1839 comme un vocable générique, le terme "photographie" avait dès ce moment été accepté des deux côtés de la Manche dans son sens le plus large, entraînant la restriction de "daguerréotype" à la seule désignation de la pratique sur plaque. À quoi correspond l'exhumation de l'antique procédé de Niépce, abandonné depuis vingt ans, pour remplacer l'hyperonyme d'origine anglaise ? Comme le montre le déséquilibre de la définition de Renard²⁵ (pourquoi ne pas faire correspondre "daguerréotype" à "calotype" ? pourquoi ne pas mettre en balance les « procédés perfectionnés de M. Daguerre » avec ceux de Talbot ou de Blanquart-Évrard ? pourquoi réserver à la photographie sur papier l'exclusivité du « dessin par la lumière » ?), cette substitution satisfait

à une série d'évitements soigneusement pesés. Elle permet à la fois d'effacer du lexique la paternité britannique du procédé négatif-positif, de réserver au support le moins pratique l'emploi du terme le plus noble, enfin de sauter par-dessus la fondation daguerrienne de la photographie, pour lui préférer la dignité d'un patronage historique lointain. Au cœur de la stratégie de la Société, cette construction subtile est l'œuvre de Ziegler, qui s'en expliquera à l'occasion d'une des nombreuses discussions terminologiques de l'association, invoquant le précédent du rapport de Léon de Laborde sur l'exposition des produits de l'industrie de 1849²⁶.

Claire indication de sa doctrine, cette création langagière ne peut dissimuler que l'exercice auquel se livre la Société, en élisant contre le daguerréotype une technologie dont il faut simultanément occulter l'origine anglaise, a des aspects schizophrènes. Bien des représentants de l'association, malgré leurs efforts pour se plier à cette grille contraignante, trahiront par des lapsus leur difficulté d'y adhérer tout à fait – à commencer par Le Gray, dont la célèbre formule : « L'avenir de la photographie est tout entier dans le papier²⁷ » constitue un pléonasme ou un non-sens au regard du dogme. Cet embarras montre que le triangle lexical inventé par Ziegler n'est pas un simple outil descriptif, mais bel et bien une arme de combat visant à imposer, par l'emploi d'un langage, une orientation du champ. L'obligation faite aux acteurs du domaine de "parler héliographie" produit immédiatement une cartographie lisible des forces en présence. Par

leur plus ou moins grande conformité à la grille, il est facile de mesurer le degré d'orthodoxie des intervenants. Entre Francis Wey, qui s'en montre l'adepte le plus exact et le plus constant, et François Claudet, photographe français installé à Londres, qui réfute catégoriquement le système²⁸, on peut observer une vaste gamme de positionnements. En Angleterre, seul Robert Hunt déclare son intérêt pour la dénomination²⁹. L'absence de tout signe de contamination dans les textes de Louis Figuiier atteste sa distance avec la Société³⁰. À l'inverse, Hippolyte Bayard, qui parlera encore en 1857 d'« héliographie sur papier³¹ », témoigne du plus fidèle attachement à son dialecte.

Ces jeux de signification n'ont rien d'anecdotique. Ils démontrent l'inanité de ramener l'antagonisme procédural édicté par la Société à une simple confrontation de technologies. Coût, reproductibilité, confort d'utilisation, aspect des images, fiabilité des résultats, applications : tout sépare daguerréotype et calotype. Pour autant, Ceci doit-il nécessairement tuer Cela, comme l'écrivait Nadar en pastichant Hugo³² ? En accueillant avec chaleur la communication de Blanquart-Évrard, Edmond de Valicourt pensait au contraire en 1847 que, « loin d'être rivales et exclusives l'une de l'autre, la photographie sur papier et celle sur métal constituent deux arts en quelque sorte parallèles et destinés à se prêter un mutuel secours³³ ». Cette opinion mesurée est la seule conforme à l'économie de la diversification technologique. Là n'est pas le sens de la distinction prononcée par les militants héliographes. Car la ligne de démarca-



Fig. 5.
V. Regnault,
portrait de
Jules Ziegler,
papier salé,
v. 1849,
13,6 x 12 cm
(album Regnault,
n° 24), coll. SFP.

tion qu'ils tracent vise moins à séparer deux supports que deux exercices, deux conceptions de la photographie. Celle qu'ils défendent découle d'une approche esthétique, anti-utilitaire et individuellement marquée du médium. Celle qu'ils refusent relève de son emploi vulgaire, commercial ou de pur enregistrement. L'emprise de ces usages triviaux sur l'activité du domaine a jusque-là conditionné sa réception, et fait de la photographie une pratique moquée et dépréciée, exclue de toute dignité culturelle, dans les cercles artistiques ou aristocratiques dont sont issus les calotypistes. Fonder la légitimité esthétique de leur démarche n'est donc pas une mince affaire : pour prouver qu'il existe une *autre* photographie, il faut d'abord se distinguer radicalement de celle qui a acquis le statut de modèle

dominant. Cette situation, qui est celle de toutes les avant-gardes, impose de recourir à un schéma longuement éprouvé depuis la querelle des Anciens et des Modernes : un clivage orienté, qui indique simultanément la ligne de partage entre Eux et Nous et lui associe la flèche du temps désignant le sens de l'Histoire. Comme c'est souvent le cas dans le domaine technique, le recours aux catégories de la pratique est le plus sûr moyen de traduire, de justifier et d'autonomiser les affrontements symboliques du champ. Dans le combat contre la routine commerciale et la mauvaise image du médium, les supports sont devenus des emblèmes : "daguerréotype" et "photographie", "plaque" et "papier" se transforment en noms de guerre, en dénominations de camps, en signaux de ralliement.

Car cette dichotomie n'est pas une fin en soi, mais l'outil de l'établissement de la dignité esthétique de la photographie. Elle s'appuie sur une perception bientôt convertie en argument, l'un des plus neufs et des plus intéressants produits par la réflexion de l'époque : l'argument du style. Occultée par la dimension technologique de la production des représentations, l'idée que l'on puisse identifier dans l'image des éléments témoignant d'une intention de l'auteur n'était pas familière au monde de la photographie. En 1839 ou en 1840, l'examen des expérimentations de Bayard puis de Talbot avait donné lieu à la formulation de particularités d'aspect des épreuves par comparaison avec le daguerréotype, interprétées comme des distinctions procédurales³⁴. Depuis lors, la perception de différences au sein de la pratique photographique se limitait à celles engendrées par le degré de maîtrise de l'instrument. En 1851, à l'occasion de la confrontation d'un grand nombre d'images d'origines diverses lors de l'Exposition universelle de Londres, on avait pu constater des tentatives de caractérisation d'ordre géographique³⁵ – mais rien encore qui s'approche de la notion de style individuel. En instrumentalisant la distinction procédurale, la Société héliographique est la première à s'avancer sur ce terrain. À la différence du daguerréotype, explique Francis Wey dès le premier numéro de *La Lumière*, le procédé sur papier « 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 tons³⁶ ».

C'est pourquoi, « le goût particulier du photographe perce dans son œuvre [...] et l'influence de l'individu est assez perceptible pour que les amateurs-experts, à la vue d'une planche sur papier, devinent d'ordinaire le praticien qui l'a obtenue³⁷ ».

La mauvaise réputation du support papier tenait à sa médiocre définition, due au grain et aux irrégularités du support, incomparable avec la précision microscopique de la plaque daguerrienne. Renversant les termes de l'opposition, les militants de la photographie artistique font de ce défaut une qualité, de cette qualité un défaut : le papier est défini comme l'instrument d'une interprétation intelligente et souple de la nature, quand la plaque n'est que l'outil d'une reproduction servile. Née de la pratique sur papier, la thèse du style photographique paraît une évolution de la compréhension initiale du procédé sur métal, caractérisée par la production mécanique de l'image. Mais l'opposition n'est pas chronologique : forgées d'un seul et même trait, ces deux approches traduisent l'argumentaire clivé de la Société héliographique, la nécessaire correspondance des termes d'une antithèse stratégique. Démontrant l'efficacité heuristique du système, cet argument rencontrera un succès certain dans les milieux spécialisés, pour lesquels il constitue la première légitimation d'un exercice esthétique de la photographie. Lier la compréhension du médium à une dualité aussi rigide n'était toutefois pas sans risque. Un accident de parcours imprévu en apportera bientôt la preuve.

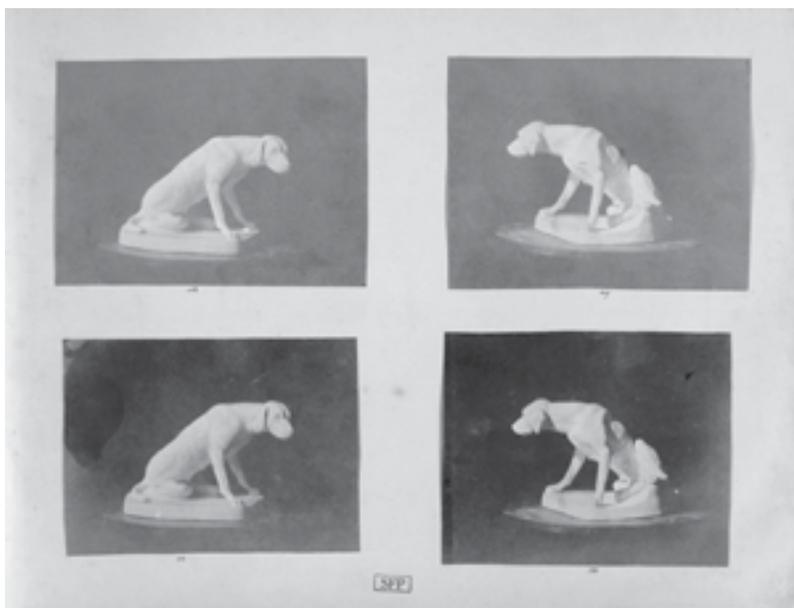


Fig. 6.
V. Regnault (attr.),
essais de tirage
(virage aux sels
d'or), papier salé,
v. 1850,
26,5 x 34,5 cm
(album Regnault,
n° 108-111),
coll. SFP.

La Société victime de son style

À quel moment cessent les activités de la Société héliographique ? Mal assurée, la glose aujourd'hui répétée par la vulgate évite d'affronter directement cette question, et y répond par la seule évocation de la création de la Société française de photographie (SFP) en 1854³⁸. La première histoire de la photographie à accorder quelque attention à la réunion de la rue de l'Arcade³⁹, celle de Raymond Lécuyer, proposait apparemment une réponse plus ferme, sans mentionner sa source : « La Société héliographique, si brillamment composée et née dans l'enthousiasme, après deux années d'existence s'était éteinte⁴⁰. » Cette indication, il est vrai, ouvrait le sous-chapitre intitulé : "Fondation de la SFP", et se poursuivait par ces mots : « Mais de ses cendres était née, le 15 novembre 1854, la Société française de photographie. » Faute de

mieux, André Jammes et Eugenia Parry Janis empruntent à Lécuyer – sans le citer – la date de 1853 dans *The Art of French Calotype*⁴¹. Quoiqu'elle insère une césure entre les deux formes institutionnelles, cette chronologie, par la proximité qu'elle suppose entre l'extinction de la première et la naissance de la seconde, laisse subsister l'idée d'une « continuité⁴² » entre les deux associations. Cette thèse ne résiste pas à l'examen : malgré la présence d'un fort contingent de membres issus des rangs de la Société héliographique, la création de la SFP repose pour l'essentiel sur un refus de l'héritage de sa devancière. Laisser dans le flou la fin de l'aventure des héliographes, en l'inscrivant dans une généalogie qui tend à gommer son interruption, présente toutefois un avantage : celui de laisser ouverte la périodisation d'un "âge d'or" de la calotypie française.

Récemment mis à jour par Sylvie Aubenas et Anne de Mondenard, un document d'archive semble enfin autoriser de poser un terme certain à l'histoire de la Société. Daté du 31 mars 1853, un courrier adressé au conservateur des estampes de la Bibliothèque nationale déclare l'association dissoute et fait part de la décision de lui remettre le célèbre album dont les pages de *La Lumière* avaient appris la constitution⁴³. Mais cette manifestation formelle atteste-t-elle véritablement l'existence de la Société à la date de sa rédaction ? L'absence du fameux album dans les collections de la Bibliothèque nationale laisse à penser que la sentence n'a pas été suivie de l'effet attendu. Dépourvu des formules habituelles de délégation institutionnelle, le courrier rédigé par Renard et paraphé par huit membres (dont Bayard, Ziegler et Le Gray – mais ni Monfort, Gros, de Laborde ou Durieu), au lieu de se présenter comme l'expression autorisée de la volonté générale de l'association ou de son instance dirigeante, n'est attribué qu'aux « soussignés ». Aucune réunion de ses membres n'est mentionnée à l'appui de cette grave décision. Plutôt que la preuve de la persistance de la Société, ce document témoigne d'une survie fantomatique et de la disparition de tout fonctionnement régulier à la date où il est produit.

Les activités de l'association avaient cessé depuis longtemps. Dans le numéro de *La Lumière* du 17 août 1851, un entrefilet annonce la suspension des séances et donne rendez-vous à ses membres le 5 décembre. Lors de la précédente réunion, Monfort avait fait remarquer « l'absence de plusieurs des

sociétaires que la belle saison et l'exécution de travaux héliographiques fort importants appellent au dehors⁴⁴ ». La dernière séance, probablement tenue le vendredi 8 août, ne fera l'objet d'aucun compte rendu. Il n'y aura pas de réunion du 5 décembre : non seulement parce que la date est mal choisie⁴⁵, mais parce que *La Lumière* a entre-temps cessé de paraître – et la Société d'exister. Mis à part le bandeau de titre de l'hebdomadaire, qui continue à indiquer jusqu'au 29 octobre l'adresse du siège de l'association, plus aucune mention ne fait état de ses travaux ni ne s'y réfère comme à une entité active après le 17 août. Pas étonnant que Roger Fenton, lors de sa visite à Paris en octobre 1851, ne puisse décrire que les élégants locaux de la rue de l'Arcade, désertés depuis l'été⁴⁶.

Enterrée sans tambour ni trompette, la Société héliographique n'a pas survécu à la grave crise qui a opposé ses principaux dirigeants. Preuve s'il en fallait que *La Lumière* ne constitue pas la source impavide qui permet de suivre « avec précision les débats et polémiques qui agitent le monde la photographie dans cette année 1851⁴⁷ », cette crise est bien sûr largement occultée dans ses colonnes – ce qui n'est pas la moindre cause de la cessation de sa publication. L'explication du différend apparaît au contraire avec le premier numéro de *Cosmos, revue encyclopédique hebdomadaire des progrès des sciences*, lancé par Benito Monfort et François Moigno le 1^{er} mai 1852, qui s'offre à « prendre la succession de *La Lumière*, en remplissant les conditions imposées par le fondateur⁴⁸ ». Outre l'abandon revendiqué de la terminologie héliographique⁴⁹, ce premier numéro est

marqué par l'accueil enthousiaste du procédé au collodion sur verre « qui en ce moment fait tourner toutes les têtes photographiques et préoccupe tous les esprits⁵⁰ ».

De ce bouleversement majeur, on ne peut pas dire qu'un abonné de *La Lumière* avait véritablement pris toute la mesure. Publié en mars 1851, le procédé de Frederick Scott Archer avait immédiatement fait sensation en Angleterre en raison de ses qualités techniques, mais aussi parce qu'il s'agis-

sait d'un des premiers procédés rendus publics, et donc librement utilisables, dont les composés comme les manipulations s'écartaient significativement des formules protégées par Talbot⁵¹. Plusieurs épreuves avaient été présentées dans le cadre de l'Exposition universelle de Londres, ouverte au mois de mai, à laquelle s'étaient notamment rendus Ziegler, de Laborde ou de Brébisson. Pourtant, dans un journal aussi sensible à l'actualité, aussi réactif que *La Lumière*, il faut attendre le mois d'août



Fig. 7.
G. Le Gray,
"Épreuve obtenue
avec un négatif
sur papier préparé
avec l'iodure,
le cyanure
et le fluorure
de potassium
en 8 secondes
à l'ombre",
papier salé,
v. 1850,
14 x 10,3 cm
(album Regnault,
n° 68), coll. SFP.

pour voir apparaître un signalement de la proposition anglaise, par l'intermédiaire d'un courrier de lecteur, qui le décrit à partir d'une source secondaire⁵². Le procédé d'Archer ne sera pas publié dans la première série de l'hebdomadaire, ni commenté par aucun de ses rédacteurs fétiches.

Ce silence insolite s'explique essentiellement par la position ambiguë d'un des piliers de l'association : Gustave Le Gray. Une fois le succès du procédé établi, il assurera avoir été « le premier à appliquer le collodion à la photographie⁵³ », en s'appuyant sur une évocation elliptique publiée dans son *Traité* de 1850. Il n'empêche : Le Gray est plutôt celui qui a tenté d'enterrer le collodion que celui qui l'a promu. À l'époque de la Société héliographique, il n'utilise guère le procédé que de façon strictement expérimentale, et entreprend au contraire de défendre la technique du papier ciré, présentée en séance le 18 avril 1851. Convaincu de la supériorité du papier sur le verre, lourd et fragile, il pense avoir trouvé la solution qui permet enfin de résoudre les problèmes spécifiques du support. Tel n'est pas l'avis de Moigno, qui exprime ironiquement son opposition l'année suivante dans le *Cosmos* : « C'est blesser peut-être la susceptibilité artistique de M. Le Gray que de ne pas avoir le même avis que lui sur l'avenir esthétique de la photographie ; toutefois, en exprimant une opinion sur ce sujet, nous croyons ne pas donner seulement la nôtre, mais celle de presque tous les artistes et critiques consciencieux⁵⁴. »

Mais à la Société héliographique, on ne remet pas en cause facilement le ver-

dict de Le Gray. Appuyé sur sa vaste pratique expérimentale, celui-ci se montre un intervenant souvent cassant durant les réunions de l'association⁵⁵. Alors que rien n'interdisait de présenter concurrentement les deux procédés, l'autorité et la susceptibilité du photographe entraînent *La Lumière* à soutenir le papier ciré tout en escamotant sciemment le collodion, comme le prouvent quelques opérations de diversion. Le procédé anglais ayant frappé les esprits par sa haute sensibilité, plusieurs articles font leur apparition à partir du mois d'août pour présenter divers essais d'instantanéité français, avec deux contributions de Wey consacrées au daguerréotype accéléré des frères Macaire, qui se referment sur une accusation en forme d'aveu : « Déjà l'Angleterre annonce bruyamment l'invention d'une méthode encore plus rapide que celle de nos compatriotes : elle est possédée d'un grand zèle pour l'appropriation de nos trouvailles, et d'une certaine habileté à déclarer après coup qu'elle a précédemment inventé ce que nous découvrons⁵⁶. »

Mesurée à l'aune de la mission d'information de l'hebdomadaire, l'occultation du procédé Archer est une grave erreur, dont plusieurs membres sont conscients – à commencer par Benito Monfort qui, selon le témoignage de Fenton, expérimente sur collodion en octobre, bientôt rejoint par Ziegler et Aguado. Doit-on lire dans le numéro du 17 août, derrière le compliment appuyé et tout à fait hors de propos adressé par Wey à « l'esprit libéral, ardent, éclairé⁵⁷ » qui a fondé le journal, autrement dit Monfort, une tentative pour effacer les traces d'une discussion trop

vive ? Déjà secouée un mois plus tôt par la mort de Daguerre, et en l'absence de Le Gray, retenu en province par la commande de la commission des Monuments historiques, l'association tangué et se divise. La décision de Monfort d'interrompre la parution du journal, qui suit de peu le retour du photographe dans la capitale, met un point final à la crise. Victime de son style excessif et partisan, de son assurance imprudente et de son anglophobie, la Société n'a pas été capable de surmonter sa première dispute. Les dirigeants de la SFP retiendront la leçon en favorisant la recherche du consensus, fût-ce au prix de nouvelles contradictions – et du sacrifice d'un certain panache.

Un semestre d'intense activité, 154 pages de texte et un album invisible : le bilan concret de la Société héliographique paraît sans commune mesure avec la marque qu'elle imprime sur la photographie. Le résultat des travaux des commissions nommées en son sein est à peu près nul : l'examen de la question de la papeterie photographique débouche sur un constat d'échec ; celle de l'imprimerie photographique se clôt de fait avec la création indépendante de l'entreprise lilloise de Blanquart-Évrard. Devant la résistance des opticiens, la Société s'avère même incapable de mettre en place une commission chargée de l'examen des objectifs. Tout autre est son bilan symbolique. Élaborée à la façon d'une avant-garde par des acteurs déterminés, elle forge un esprit de parti, crée entre ses membres ce lien précieux de la cause commune, de la conviction partagée contre l'adversité, scellé par la dynamique de l'institution⁵⁸. Par

l'invention d'un antagonisme de discours, par l'affirmation d'une esthétique, par le recours à la stylistique du journalisme, de la polémique et de l'urgence, la Société donne corps à une nouvelle image du médium. À la photographie comme pratique, elle substitue le photographique⁵⁹ comme mythologie. Le ressort de cet exercice de légitimation culturelle repose sur ce que François Brunet appelle une « dé-vulgarisation⁶⁰ ». À rebours du modèle d'inspiration saint-simonienne proposé par Arago douze ans plus tôt, la photographie s'y trouve définie non par ses caractères populaires ou égalitaires, mais comme une activité exigeante et élitaire, encadrée par une hiérarchie de maîtres et de chefs-d'œuvre, à l'égal du grand art. Cette revalorisation passait par l'emprunt d'un ordre esthétique profondément conservateur, en partie dépassé et à vrai dire assez éloigné des potentialités propres de l'enregistrement visuel. Cette étape était nécessaire. Jusqu'alors, l'exercice du médium relevait de la technique, du commerce et de l'utilité. La Société héliographique fait de la photographie un roman : il n'en fallait pas moins pour la faire accéder au rang de pratique culturelle. La précocité de ce changement de statut restera un atout incomparable dans l'histoire de la réception de cette technologie.

André GUNTHERT
EHESS

NOTES

1. Que l'on ne confondra pas avec "l'institution de la photographie", expression par laquelle François BRUNET caractérise le processus de divulgation du daguerréotype en 1839 (*La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Puf, 2000, p. 57-116).
2. « *La Lumière*, a journal absolutely fundamental to the study of French photography in this period, provides in weekly installments the most perfectly sustained picture in the richest possible detail of photographic activity during the 1850s and 1860s », André JAMMES, Eugenia PARRY JANIS, *The Art of French Calotype*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 133.
3. Gilbert BEAUGÉ, "Un monument de l'archive photographique : *La Lumière*", *Collection du journal La Lumière (1851-1860)*, Marseille, éd. Jeanne Laffitte, 1995, vol. I, p. 12. L'auteur a repris et développé cette position dans un courrier adressé à la rédaction d'*Études photographiques* ("Correspondance", n° 3, novembre 1997, p. 154). Je m'empresse de dire que cette lecture me paraît parfaitement légitime, du point de vue d'une analyse structurale du sujet de l'énonciation. Tel n'est pas mon angle d'approche, qui vise au contraire à identifier les modes de constitution historiques d'un discours par une instance collective.
4. [Préambule], *Bulletin de la Société française de photographie*, vol. 1, janvier 1855, p. 3-4. Les trois premiers numéros du *Bulletin*, couvrant les mois de janvier, février et mars, sont publiés début avril. Daté du 1^{er} janvier 1855, le texte du préambule, dû à Eugène Durieu, n'a pu être rédigé à cette date (à laquelle les conditions de la décision de publication étaient loin d'être réunies), mais plus vraisemblablement début mars.
5. Cf. Ernest LACAN *et al.*, "Correspondance", *La Lumière*, V^e année, n° 19, 12 mai 1855, p. 73-75 (un travail ultérieur sera consacré à la "bataille des périodiques" qui forme le cadre de la naissance de la Société française de photographie).
6. G. BEAUGÉ, art. cit., p. 13.
7. Auguste CARON, [éditorial], *Le Propagateur*, n° 1, 20 novembre 1853, n. p. [p. 1].
8. Alexis GAUDIN, "Programme", *La Lumière*, II^e année, n° 1, 17 novembre 1851, p. 1.
9. Cf. Tania PASSAFIUME, "Le positif direct d'Hippolyte Bayard reconstitué", *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, p. 98-109.
10. Cf. André GUNTHERT, "Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose", *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 11-12.
11. Comme le note René COLSON (*Mémoires originaux des créateurs de photographie*, Paris, Carré/Naud, 1898, p. 78). Rappelons que la découverte du principe de l'image latente par Talbot date de septembre 1840.
12. Cf. Désiré BLANQUART-ÉVRARD, *Procédés employés pour obtenir les épreuves de photographie sur papier*, Paris, Ch. Chevalier, 1847 (voir également : Jean-Claude GAUTRAND, Alain BUISINE, *Blanquart-Évrard*, Douchy-les-Mines, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1999, p. 18-23) ; A. GUILLOT-SAGUEZ, *Méthode théorique et pratique de photographie sur papier*, Paris, Masson, 1847. Contrairement à une idée répandue, la proposition de Blanquart-Évrard n'est pas un simple décalque du brevet de Talbot : la modification de la préparation du papier, sans apport d'acide gallique (cause de la majorité des échecs du calotype originel), constitue un progrès notable. Le procédé Guillot-Saguez, en supprimant le bain de nitrate d'argent, constitue lui aussi un perfectionnement des plus utiles (je remercie Alan Greene pour ses précieux éclaircissements).

13. Sauf à fabriquer soi-même son matériau, comme le conseille Stéphane GEOFFRAY, qui propose une revue détaillée de ces problèmes dans son *Traité pratique pour l'emploi des papiers du commerce en photographie*, Paris, Cosmos/Delahaye, 1855.

14. La fondation de cette association, également appelée "Calotype Club", issue de la Graphic Society, est attestée par un article de l'*Athenæum* du 18 décembre 1847 (je remercie Roger TAYLOR de cette indication. Voir notamment, du même auteur: "All Art, and nothing but Art. The Graphic Society and Photography", *History of Photography*, vol. 23, n° 1, printemps 1999, p. 59-67).

15. Alphonse DE BRÉBISSON, *Glanes photographiques. Notes complémentaires concernant la photographie sur papier*, Falaise, chez l'auteur, 1848, p. 1 (je remercie Paul-Louis Roubert de m'avoir signalé cette note); Charles CHEVALIER [éd.], *Recueil de mémoires et de procédés nouveaux concernant la photographie sur plaques métalliques et sur papier*, Paris, Baillière/Roret, décembre 1847.

16. Cf. Benito MONFORT, "Communication intéressante", *La Lumière*, n° 3, 23 février 1851, p. 10 (dans ce même article, Bayard n'a droit qu'à l'épithète de "collègue").

17. *Ibid.*, n° 1, 9 février 1851, p. 2 (voir annexe). Nombreux sont les historiens de la photographie qui se bornent à identifier l'appartenance à la Société à partir de ce document, alors que d'autres adhérents rejoignent bien évidemment l'association par la suite. Les comptes rendus des séances, en spécifiant l'identité des intervenants, ainsi que la souscription pour le monument à Niépce et Daguerre permettent de compléter la liste initiale d'une trentaine de noms, dont: André Belloc, Louis Auguste Bisson, Buron, César Daly, Étienne-Jean Delécluze, Maxime Du Camp, Hippolyte Fizeau, Edmond Fruit, Marc-Antoine Gaudin, Ernest Lacan, C.-L. Leblanc, Honoré

d'Albert de Luynes, Frédéric Martens, Louis-Auguste Martin, Charles Nègre, Eugène Piot, Auguste Ribot, Jean-Baptiste Sabatier-Blot, Secrétan, Edmond de Valicourt, Julien Vallou de Villeneuve. Ce relevé porte le total des membres signalés à soixante-huit, ce qui suggère une forte croissance de l'association au cours du premier semestre 1851. En l'absence d'indications plus précises sur les entrées (ou les sorties) dans ses rangs, on restera toutefois prudent sur sa composition.

18. Cf. Sylvie AUBENAS (dir.), *Gustave Le Gray. 1820-1884* (cat. exp.), Paris, Bnf/Gallimard, 2002, p. 34-40.

19. Cf. Anne DE MONDENARD, "Entre réalisme et romantisme. Francis Wey, critique d'art", *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000, p. 22-43.

20. À l'appui de cette thèse, les indices sont minces, mais pas négligeables. La plupart des auteurs de *La Lumière* maniant l'étiquette avec la circonspection qui sied aux membres de la bonne société, on ne mésestimera pas l'épithète d'« ami » que Wey accorde à Ziegler (« Déjà, dans un remarquable article, notre confrère et ami, M. Ziegler, s'est élevé contre la manie de colorier les portraits sur plaque. [...] Je suis heureux, à cet égard, de m'appuyer sur le sentiment d'un artiste d'un goût pur et d'un sentiment délicat, tel qu'est l'auteur du *Daniel* et du *Giotto* », "De l'inconvénient de retoucher les épreuves héliographiques", *La Lumière*, n° 11, 20 avril, 1851, p. 43). Ziegler, quant à lui, dans l'unique référence qui accompagne ses articles publiés dans la première série de l'hebdomadaire, cite un obscur ouvrage de Wey de 1843 ("Note de M. Ziegler sur le prix proposé par M. Anthony", *ibid.*, n° 14, 11 mai 1851, p. 55): il est le seul membre de la Société à manifester sa connaissance de l'œuvre antérieure de l'écrivain. Plus au fond, une lecture parallèle de leurs contributions montre une parfaite concordance des prises de position ou des argumentations de Ziegler et de Wey.

À plusieurs reprises, comme dans l'article cité ci-dessus, le second rebondit sur une note ou une remarque en séance du premier, et en développe ou en prolonge les attendus. La présence de portraits de Wey et de Ziegler au sein de l'album Regnault (voir la série p. 10-13, relative à une expérience acoustique effectuée dans le laboratoire du Collège de France en 1849, cf. fig. 4 et 5), tend à confirmer l'existence de liens entre le peintre et le critique avant la création de la Société héliographique.

21. Pour reprendre l'expression par laquelle l'éditorial de François-Auguste RENARD définit le principal groupe destinataire du journal ("But du journal *La Lumière*", *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 1). Sur Ziegler, cf. Jacques WERREN, "Jules Ziegler, un élève oublié de Bayard", *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, p. 64-97.

22. Bayard est né en 1801, Ziegler en 1804. Nous ignorons les dates de naissance et de mort de Benito Monfort, mais ses interventions trahissent une autorité moins assurée que celle des principaux participants aux séances de l'association, tels Ziegler, Durieu ou Regnault, ce qui autorise à penser qu'il est probablement plus proche de la génération de Le Gray, né en 1820.

23. Répertoire dans le précieux *Manuel bibliographique du photographe français* d'É[mile] B[ELLIER] DE L[A CHAVIGNERIE] (Paris, Aubry, 1863, p. 18, n° 143), un opuscule d'avril 1848 atteste notamment la fondation d'un éphémère "Athénée de photographie", à l'initiative des frères Mayer, placé sous le patronage de Daguerre et hébergé chez Charles Chevalier.

24. Le parallèle s'impose encore une fois avec la Société française de photographie, dont le *Bulletin* paraît trois mois après la première séance régulière, et dont les réunions sont organisées à un rythme mensuel. Notons au passage que les deux entités

Société héliographique/*La Lumière*, l'une emmenée par Ziegler, l'autre par Monfort, ont chacune une autonomie marquée : leurs principaux animateurs forment deux équipes distinctes, qu'indique la statistique des comptes rendus et des articles publiés (voir annexe). Du côté des séances de l'association, Ziegler, Le Gray, Bayard, Durieu, Delessert et Regnault totalisent à eux seuls les deux tiers des interventions. Du côté de *La Lumière*, les contributions de Clavel, Wey, Lacan et Monfort fournissent près de la moitié des textes signés de la première série.

25. Celle-ci sera corrigée quelques numéros plus tard par Francis WEY, dans sa reprise commentée de l'éditorial ("Exposé sommaire du but et des principaux éléments du journal", *La Lumière*, n° 5, 9 mars 1851, p. 17).

26. Cf. Jules ZIEGLER, in Louis-Auguste MARTIN, "Société héliographique. Séance du 4 avril", *ibid.*, n° 11, 20 avril 1851, p. 42. Sur le goût de Ziegler pour les systèmes terminologiques, cf. J. WERREN, art. cit., p. 68.

27. Gustave LE GRAY, *Nouveau Traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, Paris, Lerebours & Secrétan, juillet 1851, p. 9.

28. « On a appelé le procédé de Daguerre, *daguerrotypé*, et l'on doit par la même raison adopter la dénomination de *talbotype* pour la découverte de M. Talbot. Mais il n'y a aujourd'hui que la France qui se refuse à appeler *talbotype* le procédé inventé par M. Talbot. Cette dénomination est adoptée par tous, en Angleterre, en Amérique. En France, j'ai souvent entendu parler du *daguerrotypé sur papier*, et cette expression est aussi fautive que celle de *photographie*, qui est le terme générique de tous les procédés dans lesquels la lumière est l'agent principal », François CLAUDET, in L.-A. MARTIN, "Société héliographique. Séance du 4 avril", *loc. cit.*

29. Cf. Robert HUNT, "Photography. With some of its peculiar phenomena", *The Art-*

Journal, vol. IV [nouv. série], 1^{er} avril 1852, p. 101-102.

30. Cf. Louis FIGUIER, "La photographie", *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Paris, Masson, Langlois & Leclerc, vol. I, 1851, p. 1-72.

31. Hippolyte BAYARD, "Note sur un procédé de photographie sur papier", *Bulletin de la Société française de photographie*, t. III, 1857, p. 24.

32. Cf. Félix NADAR, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900, p. 193.

33. Edmond DE VALICOURT, "Nouveaux renseignements sur le procédé de photographie sur papier" [*Le Technologiste*, mars 1847], reproduit in Charles CHEVALIER [éd.], *Recueil de mémoires...*, op. cit., p. 85.

34. Cf. Raoul ROCHETTE, "Rapport sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard", Académie des beaux-arts, séance du 2 novembre 1839, cit. in Jean-Claude GAUTRAND, Michel FRIZOT, *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Amiens, Trois Cailloux, 1986, p. 195 ; SCHNETZ, [rapport de l'Académie des beaux-arts], séance du 18 avril 1840, cit. in Françoise HEILBRUN, "Vingt-quatre dessins photogéniques inédits de William Henry Fox Talbot conservés à l'Académie des beaux-arts", *Lettre de l'Académie des beaux-arts*, n° 28, hiver 2002, p. 9.

35. Cf. [Anon.], "Photography in the Palace of Glass", *The Athenæum*, n° 1233, 14 juin 1851, p. 632.

36. F. WEY, "De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts", *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 3.

37. *Ibid.*

38. « La Société héliographique cédera la place en 1854 à la Société française de photographie », Michel FRIZOT, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro,

1995, p. 70 ; voir également Quentin BAJAC, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 2001, p. 96.

39. Je ne compte pas ici les simples mentions de fondation (cf. Josef Maria EDER, *Geschichte der Photographie*, 3^e éd. revue et augm., Halle a. S., Knapp, 1905, p. 452).

40. Raymond LÉCUIYER, *Histoire de la photographie*, Paris, Baschet, 1945, p. 254.

41. L'expression « officially founded in 1854 from the ashes of the former organization » témoigne de la source utilisée (*The Art of French Calotype*, op. cit., p. 39).

42. « The continuity between the two organisations remains vague », *ibid.*, p. 42. Les auteurs ont visiblement remarqué qu'il n'existe aucune preuve tangible d'une quelconque forme de continuité. Leur prudence s'explique par la position à cette époque de la SFP, dont André Jammes est administrateur : en concurrence avec la Royal Photographic Society pour le titre de plus ancienne association photographique au monde, celle-ci encourage complaisamment l'idée d'un enchaînement entre les deux formes institutionnelles (« La Société française de photographie est la plus ancienne des sociétés de photographie du monde, puisqu'elle fut fondée en 1851 sous le nom de Société héliographique, prenant en 1854 le nom actuel », Gérald MESSADIÉ, "Il faut sauver la Société française de photographie", *Photo-Revue*, mai 1981, n° 5, p. 7).

43. « À Monsieur Duchêne Ainé, conservateur des Estampes à la Bibliothèque nationale./Monsieur./Les soussignés membres du Comité et membres de la Société héliographique décident que le moment est venu de remettre l'album de la Société au Cabinet dont vous êtes conservateur ; que si la Société se reforme de nouveau un nouvel album pourra être recomposé. Qu'enfin la Société se dissout et que la décision contenue dans

le n° 6 de *La Lumière* en date du 16 mars 1851, doit avoir son effet./Voici Monsieur, le texte de cette décision : "En cas de dissolution de la Société, l'album dont il s'agit sera déposé au Cabinet de la Conservation des estampes de la Bibliothèque nationale."/Ces lignes sont signées pour le comité par M. Renard secrétaire et gérant du journal *La Lumière* et représentant M. de Monfort./Les soussignés remercient M. Duchêne Aîné de la peine qu'il veut bien prendre pour la remise de l'album et le prient d'agréer leurs sentiments de haute estime et de sincère reconnaissance./Paris, le 31 mars 1853./Signé :/Bayard, Fortier, H. Le Secq, Aug. Leisse, J. Ziegler, Leblanc, Gustave Le Gray, H. Plaut, F. A. Renard, Secrétaire de la Société héliographique et ancien gérant du journal *La Lumière* », Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Ye 1 réserve, Archives (1847-1880), folio 928 (je remercie Sylvie Aubenas pour la communication de ce document).

44. B. MONFORT, in "Société héliographique ; Séance du vendredi 23 juillet 1851", *La Lumière*, n° 27, 10 août 1851, p. 106. Monfort fait allusion à la célèbre "Mission héliographique", qui concerne Le Secq, Balbus, Bayard, Le Gray et Mestral, cf. A. de MONDENARD, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851* (cat. exp.), Paris, Monum/éd. du Patrimoine, 2002. Si la commande fait l'objet de plusieurs articles de *La Lumière*, on notera que cette évocation discrète constitue sa seule mention au sein des comptes rendus des réunions de l'association : contrairement à l'opinion répandue qui voit dans ce programme l'expression majeure de l'œuvre de la Société, celui-ci constitue visiblement une initiative distincte de ses travaux répertoriés.

45. Quelques jours après le coup d'État du 2 décembre, la plus grande agitation règne encore dans les rues de la capitale (voir notamment Rodolphe APPONYI, *De la révolu-*

tion au coup d'État, Genève, La Palatine, 1948, p. 190-207).

46. Cf. Roger FENTON, "Photography in France", *The Chemist. A Monthly Journal of Chemical Philosophy*, vol. III (nouv. série), n° 29, février 1852, p. 221-222.

47. J.-P. GAUTRAND, *Hippolyte Bayard*, op. cit., p. 46.

48. F[rançois] MOIGNO, "Cosmos, centre photographique", *Cosmos*, vol. I, n° 1, mai 1852, p. 3.

49. « À propos d'épreuves sur papier, hâtons-nous de faire notre profession de foi. Le véritable inventeur de la photographie en général, c'est Joseph-Nicéphore Niépce, et non pas Daguerre : le véritable inventeur de la photographie sur plaques iodurées est certainement Daguerre : le véritable inventeur de la photographie sur papier est certainement M. Talbot ; et le nom tant combattu de talbotypie est aussi vrai, aussi légitime que le nom universellement adopté de daguer-réotypie », *ibid.*, p. 4.

50. *Ibid.*, p. 3.

51. Ce contexte a son importance, qui fait présenter à Archer son procédé comme « admirably adapted for photographic purposes as a substitute for paper » (Frederick Scott ARCHER, "On the use of collodion in photography", *The Chemist. A Monthly Journal of Chemical Philosophy*, vol. II [nouv. série], n° 18, mars 1851, p. 257). Dans l'esprit de celui qui sera l'un des cofondateurs de la Photographic Society en 1853, il s'agit avant tout de proposer un « substitut » efficace à la méthode de Talbot. Mais du point de vue des défenseurs français de la photographie sur papier, le texte d'Archer constitue une attaque en règle contre les positions de la Société.

52. L. d'AUBRÉVILLE, "Héliographie sur verre. Images instantanées", *La Lumière*, n° 29, 24 août 1851, p. 114-115. La source dont ce

courrier propose une traduction partielle est une reprise par *The Patent Journal* (n° 273, vol. XI, 16 août 1851, p. 238), non de la description originale du procédé, mais d'une note de Horne citée par R. HUNT ("Photography. Recent Improvements", *The Art-Journal*, vol. III [nouv. série], 1^{er} juillet 1851, p. 188-190).

53. G. LE GRAY, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier et sur verre*, Paris, Lerebours & Secrétan, mai 1854, p. 89. Le Gray déclare avoir expérimenté sur collodion depuis 1849 – ce qui est également le cas d'Archer (cf. F. S. ARCHER, *The Collodion Process on Glass*, Londres, chez l'auteur, 1854 [2^e éd. augm.], p. 10).

54. F. MOIGNO, "Photographie", *Cosmos*, n° 22, 26 septembre 1852, p. 524-528.

55. Exemple typique de discussion sur un procédé : à la lecture d'une proposition soumise à l'examen des membres, Bayard réagit en suggérant une amélioration : « Je crois qu'en enlevant l'excès d'humidité par un buvard, et en soumettant ensuite le papier à l'alcool, l'action serait meilleure. » Le Gray

est plus net : « J'ai déjà essayé ce système il y a un an, mais il ne m'a pas donné de résultats » (cit. in L. A. MARTIN, "Société héliographique. Séance du 18 avril", *La Lumière*, n° 12, 27 avril 1951, p. 46).

56. F. WEY, "Héliographie sur plaques. Épreuves instantanées", *La Lumière*, n° 38, 29 octobre 1851, p. 150 (pour un commentaire plus détaillé de cet intéressant épisode, cf. A. GUNTHERT, "La légende du cheval au galop", *Romantisme*, n° 105, octobre 1999, p. 23-34).

57. F. WEY, "Publications héliographiques", *ibid.*, n° 28, 17 août 1851, p. 110.

58. Entendons ici, non la forme sociale achevée, mais l'acte constitutif d'une entité nouvelle qui modifie l'équilibre existant (cf. Cornélius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, éd. du Seuil, 1975).

59. Sur l'usage de ce terme, cf. A. GUNTHERT, Michel POIVERT, "Laboratoire du photographique", *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 6.

60. F. BRUNET, *op. cit.*, p. 15-16.



Fig. 8. G. Le Gray, "Épreuve obtenue avec un négatif [à l'albumine] sur verre préparé avec le fluorure et le bromure de potassium en 50 secondes avec l'objectif simple" (barrière de Clichy), papier salé, v. 1849, 12,5 x 19,2 cm (album Regnault, n° 61), coll. SFP.

Annexe

LISTE DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ HÉLIOGRAPHIQUE (1851)

	Mf(1)	Co(1)	Sc(2)	Int(3)	LL(4)	Ss(5)	Sfp(6)
Aguado, Olympe	•					•	•
Arnoux, J.-J.	•				1		
Aussandon	•						
Baldus, Édouard	•						
Barre	•						
Bayard, Hippolyte	•	•	9	23	2	•	•
Becquerel, Edmond	•	•					•
Belloc, André						•	•
Bisson, Louis Auguste			1	0		•	•
Brooke-Gréville						•	•
Buron			1	1		•	
Champfleury	•						
Chevalier, Charles	•					•	•
Clavel (Dr)					33	•	
Cousin, Victor	•		2	2			•
Daly, César			1	3		•	
De Witt						•	
Delacroix, Eugène	•						
Delécluze, Étienne-Jean			1	1	1		
Delessert, Benjamin	•	•	5	14		•	•
Desmaisons, Émile	•						
Du Camp, Maxime			2	2		•	
Durieu, Eugène	•	•	6	17		•	•
Fizeau, Hippolyte						•	
Fortier, Alphonse	•					•	•
Fruit, Edmond			1	1		•	
Gaudin, Marc-Antoine			5	8			
Gros, Louis	•	•			3	•	•
Haussonville	•						
Horeau	•						
Laborde, Léon de	•	•	2	3	3	•	•
Lacan, Ernest					16	•	
Le Gray, Gustave	•		5	24	2		•
Le Secq, Henri	•		1	1			
Leblanc, C.-L.			1	1		•	•
Leisse, Auguste	•					•	
Lemaître, François	•		1	4	7	•	•
Lépaulle						•	
Lerebours, Noël [Paymal-]	•				2	•	
Luynes, Honoré d'Albert de			1	1			
Martens, Frédéric						•	•
Martin, Louis-Auguste			2	2	9	•	•
Meissonnier (7)			1	0			
Mercier	•					•	
Mestral	•	•	3	3		•	•
Monfort, Benito	•	•	4	7	10	•	
Montesquiou	•						
Montléart	•						

Nègre, Charles		2	3	1	•	•
Niépce de Saint-Victor, Abel	• •	1	4	8		
Peccarere, Emmanuel	•					
Piot, Eugène		3	4			
Ponceau, Adolphe du	•				•	
Puech, Louis	•	1	1		•	•
Puille, D.	•	1	1			
Regnault, Victor	•	4	14			•
Renard, François Auguste	• •	2	2	9	•	•
Ribot, Auguste		2	5	2	•	•
Sabatier-Blot, Jean-Baptiste					•	•
Schlumberger	•	1	0			
Secrétan		1	1		•	•
Vaillat		2	3		•	•
Valicourt, Edmond de		1	1		•	•
Vallou de Villeneuve, Julien		1	1		•	•
Vigier, Joseph	•	1	3		•	•
Villis		1	1			
Wey, Francis	•	1	1	31	•	
Ziegler, Jules	• •	6	35	5	•	

Notes de l'annexe

Nota bene : l'orthographe des noms a été corrigée (et le cas échéant le prénom restitué) lorsqu'il était possible d'identifier avec certitude un acteur. Dans le cas contraire, la lexie originale a été conservée.

1. Membres fondateurs (40) et membres du comité (11, en y intégrant Renard, secrétaire de l'association), d'après la liste publiée dans *La Lumière* le 9 février 1851.
2. Nombre de séances (sur les 10 qui font l'objet d'un compte rendu) auxquelles la participation est signalée (total : 38 intervenants identifiés).
3. Nombre d'interventions en séance répertoriées (sur 204, exclusion faite des interventions à caractère administratif du président de séance).
4. Nombre d'articles, lettres ou traductions publiées dans la première série de *La Lumière* (sur un total de 199 textes signés).
5. Mention au titre de membre de l'association dans les listes de souscripteurs au monument à Niépce et Daguerre, publiées entre juillet et octobre (total : 42).
6. Membres de la Société héliographique figurant dans la liste des fondateurs de la Société française de photographie en 1855 (30 sur 92).
7. S'agit-il du peintre Ernest Meissonier ? La seule mention de cet acteur, le 30 mars, concerne sa nomination au titre de membre de la commission de l'album.

Fig. 1. J. Ziegler, frontispice des *Études céramiques*,
papier salé, 41,6 x 29,1 cm, v. 1854, coll. musée de Langres.

