

Fig. 1. Anonyme, portrait de jeune femme,
tirage moderne sur papier albuminé d'après négatif verre au collodion humide,
17,6 x 12,7 cm, vers 1875, coll. part.





André GUNTHERT

“Sans retouche” Histoire d’un mythe photographique

Au début des années 1990, alors que les images numériques envahissent les écrans, les théoriciens du visuel sont formels : ces simulacres n'ont rien de commun avec la bonne vieille photographie. Cette opinion s'appuie sur le constat de la nature des images, composées d'unités discrètes – les pixels –, qui abolirait le lien analogique avec le réel. Pourtant, comme s'ils soupçonnaient l'insuffisance de ce *distinguo* subtil, tous les spécialistes avancent un second argument : la facilité de modifier l'image grâce à la retouche numérique.

« Lorsque nous regardons des photographies, sauf claire indication du contraire, nous présumons qu'elles n'ont pas été retravaillées », écrit William J. Mitchell. Or, « la caractéristique essentielle de l'information numérique est qu'elle peut être manipulée aisément et très rapidement par l'ordinateur¹. » Alors que le « régime de vérité de la photographie argentique » reposait sur son « caractère “définitif” (...) c'est à cause de son caractère “perpétuellement variable”, infiniment flexible, que l'image numérique est en proie au soupçon » renchérit André Rouillé. « La première était extrêmement rigide, les trucages et les retouches toujours longs, difficiles et nécessairement limités ; la seconde est toujours-déjà retouchée, les appareils numériques étant d'ailleurs vendus avec des logiciels de traitement d'image, c'est à dire de retouche². »

L'argument peut paraître surprenant. Plutôt que de faire reposer la distinction entre photographie analogique et numérique sur un trait propre à la production de l'image, il met en avant une pratique postérieure à la prise de vue. Cette évolution de la compréhension de

L'opération photographique porte la marque du déplacement conceptuel qu'impose la nouvelle technologie. Mais la façon dont elle se manifeste est encore prisonnière de l'approche traditionnelle. Cette utilisation de l'argument de la retouche est la dernière étape d'une longue histoire : celle de l'invention de la photographie comme catégorie culturelle, morale et philosophique, dans sa fonction de garant de l'objectivité et de la transparence du réel.

Ce qui est photographique exclut la retouche. Ce qui est retouché exclut le photographique. C'est l'application de ce syllogisme qui permet aux théoriciens de rejeter *a priori* les images numériques hors de l'univers de la photographie. Loin de n'être qu'un critère secondaire, la retouche apparaît donc comme le pendant de la fameuse "indicialité³" de l'enregistrement visuel : un élément fondamental de sa définition, dont le caractère technique dissimule la portée théorique. Plus encore qu'à corriger les images, la retouche a servi à remodeler la conception de la photographie et à en circonscrire la légitimité. Au moment où cette compréhension bascule, il est temps d'essayer d'en esquisser l'histoire. Celle, non de la retouche et de ses usages, mais des discours qui l'accompagnent – celle du mythe de la photographie "sans retouche".

Une pratique sans histoire

Étudier les discours sur la retouche est en l'état actuel des connaissances la seule manière possible d'aborder ce chapitre, car la retouche est d'abord une pratique sans histoire. Faute de le reconnaître, on s'expose à évoluer dans la répétition des légendes invérifiables véhiculées par des récits tardifs⁴. Il y a pourtant trois raisons simples qui permettent de saisir la complexité du problème. En premier lieu, l'état et la connaissance des principaux fonds historiques, organisés autour des tirages positifs et composés d'échantillons des épreuves les plus réussies d'une période, sont peu à même de répondre aux questions soulevées par la pratique de la retouche, qui concernent prioritairement les clichés négatifs et les usages grand public.

La deuxième raison est au cœur même de la perception du phénomène. Aucun spécialiste, s'il aborde le volet de la retouche, ne doute de pouvoir en distinguer les effets. Tel est déjà le cas de Francis Wey (1812-1882), lorsqu'il rédige en 1851 l'un des premiers textes constitutifs du mythe. « Il y a quelques jours, on m'a montré des épreuves



Fig. 2 à 4. Anonyme, portrait de jeune femme,
négatif verre au collodion humide (voir fig. 1),
de gauche à droite et de haut en bas: côté recto, côté verso, détail du visage au verso, coll. part.

photographiques parfaitement réussies [...]. En examinant avec un respect curieux ces deux estampes, je fus saisi d'un véritable étonnement. Ces eaux si diaphanes, si richement meublées de reflets, ces eaux si lumineuses et si bien venues, manquaient de fluidité; saint Pierre y eût marché sans le secours d'un miracle et j'admire que la vérité absolue manquât de vraisemblance⁵. »

Ironisant sur la visibilité de la manipulation, Wey contribue à forger le sophisme fondateur de la vision théorique de la retouche : forcément grossière, modifiant l'équilibre des apparences, celle-ci est condamnable parce qu'elle saute littéralement aux yeux. Et s'il n'en allait pas ainsi ? Et si la condition pour que la retouche s'installe profondément et durablement dans l'univers photographique fut précisément que ses effets soient invisibles ? Il est facile de vérifier cette hypothèse sur un échantillon représentatif de la pratique du XIX^e siècle : un portrait quelconque des années 1870, dont on aura pris soin d'examiner la plaque négative⁶. Quelle ne sera pas notre surprise de découvrir que, si le recto du cliché, côté émulsion, présente des traces indubitables d'une intervention massive au crayon gras, celle-ci est rigoureusement indétectable, non seulement sur le tirage positif, mais dès qu'on observe le verso de la plaque de verre (*voir fig. 1 à 4*). Une expérience aussi simple n'est pas facile à reproduire au sein des collections historiques, qui ne conservent qu'exceptionnellement le cliché avec son tirage.

Dès qu'on a compris que la bonne retouche est par définition celle qui ne se voit pas, on aperçoit le troisième volet de la question. Pratique menteuse, dont la visée est de ne pas apparaître comme telle, elle est aussi une pratique honteuse, puisque la condition qui l'autorise contient simultanément la négation de son intervention. Comme le remarque Alexandre Ken : « Le seul tort qu'aient les artistes, c'est parfois d'inscrire les mots "sans retouche" au bas d'une épreuve excellente qui en est couverte⁷. »

Sans être à proprement parler secrète, la retouche présente la particularité d'être une pratique systématiquement niée. Dans les archives du médium, elle se manifeste d'une façon très différente des autres techniques de l'univers photographique. Alors que les réclamations de priorité font l'ordinaire des publications spécialisées, alors que les acteurs du champ sont toujours prêts à se mettre en avant pour l'invention d'un procédé ou l'amélioration d'un outil, les

mentions relatives à ce champ restent rares et ne fournissent aucune indication qui renseigne sa chronologie.

Dans ses souvenirs tardifs, publiés en 1900, Félix Nadar (1820-1910) est le premier à livrer un nom, associé à l'évocation de l'Exposition universelle de 1855: «Pourtant, la retouche des clichés, tout ensemble excellente et détestable, comme la langue dans la fable d'Ésope, mais assurément indispensable en cas nombreux, venait d'être imaginée par un Allemand de Munich, nommé Hampsteingl (*sic*), qui avait suspendu en transparence au bout d'une des galeries de



Fig. 5.
F. Hanfstängl
(1804-1877),
“Grand-mère
raconte”,
Munich, 1856,
repr. d'après
H. Bossert et
H. Guttman,
*Aus der Frühzeit
der Photographie,
1840-1870, 1930,*
coll. part.

l'Exposition un cliché retouché avec épreuves avant et après la retouche. (...) A deux pas de là, au surplus, la démonstration complète en était faite par la montre du sculpteur Adam Salomon, bondée des portraits des diverses notabilités de la politique, de la finance, du monde élégant, et dont tous les clichés avaient été retouchés selon le mode nouveau que, mieux avisé et plus diligent que nous en son sang israélite, Adam Salomon avait pris la peine d'aller apprendre chez le Bavarois⁸.»

L'orthographe controuvée attribuée par Nadar à son collègue allemand, le lithographe et photographe Franz Hanfstaengl⁹ (1804-1877), contribue à donner à son récit un tour chimérique. Son sens symbolique n'en reste pas moins clair : qu'elles soient bavaroises ou juives, les origines de la retouche doivent être tenues à distance. Dans l'un des plus anciens textes décrivant cette pratique, Jules Ziegler situe quant à lui sa naissance outre-Manche¹⁰. Comme l'enfer selon Sartre, la retouche, c'est les autres.

Pourtant, en Allemagne comme en Angleterre, c'est bien le mot "retouche" qui a été choisi. L'origine du terme est indubitablement française. Avant d'être utilisé en photographie ou en couture, il est employé dès le XVII^e siècle dans les arts, notamment en littérature, en peinture et en gravure, où il désigne des rectifications ou des corrections apportées à une œuvre postérieurement à son achèvement.

Contrairement aux récits qui voudraient tenir cette pratique à distance, l'intervention *a posteriori* sur le document photographique est attestée dès les débuts de la photographie. Le daguerréotype connaît deux types d'intervention répandues : la piqûre et le coloriage. Réalisée à l'aide d'une pointe ou d'un couteau à même la plaque métallique, la première sert à figurer l'éclat de la pupille ou d'un bijou. Le coloriage est revendiqué dès 1840 par le pionnier de la photographie suisse, Johann Baptist Isenring (1796-1860) : «Après avoir réussi la reproduction de personnes vivantes par les moyens photographiques, le soussigné s'aventura un pas plus loin. Il tenta de colorer ses portraits photographiques par des moyens mécaniques. Le public se convaincra lui-même par l'observation du degré qu'il a atteint dans ce coloriage des photographies – si l'on peut ainsi nommer la fine projection de couleur sur ces images. Le début d'un tout nouveau champ de la peinture, jusqu'alors inconnu, est ainsi également effectué et réussi¹¹.»

Plus ancienne mention d'une intervention manuelle sur le support photographique, celle d'Isenring passe à peu près inaperçue de l'historiographie¹². Mais à vrai dire, le coloriage du daguerréotype installe une préhistoire de la retouche plutôt que sa forme achevée. L'expression précoce d'Isenring, qui n'a encore à se défendre d'aucune réprobation, se présente dans toute sa fraîcheur naïve. La modification introduite par le coloriage reste parfaitement apparente et visiblement distincte de l'opération photographique. Bref, le paradigme n'est pas constitué.

Les circonstances qui en favorisent l'émergence sont clairement identifiables. Entre 1851 et 1855, la création successive des trois premières sociétés photographiques, dans le contexte de la transition des procédés négatifs sur papier au collodion humide, est à chaque fois suivie par la manifestation d'un débat sur la retouche, qui représente peu ou prou la première forme de discussion d'une esthétique de la photographie. Déjà cité ci-dessus, l'article fondateur de Francis Wey suit de près la création de la Société héliographique en 1851. Appuyé sur une anecdote attribuée à Courbet, où celui-ci se voit contraint de modifier le portrait d'un autre peintre à la demande du modèle, ce texte aura une destinée extraordinaire, par le biais de sa reprise quasi intégrale dans l'histoire de la photographie de Louis Figuier, republiée sans interruption jusqu'en 1889¹³. La fondation de la Photographic Society de Londres en 1853 s'accompagne elle aussi d'une prise de position majeure, celle de William Newton (1785-1869), peintre et amateur photographe émérite, cofondateur et vice-président de l'association.

Publié dans le premier numéro du *Journal of the Photographic Society*, l'article développe trois idées susceptibles de contribuer à l'amélioration des épreuves d'un point de vue artistique¹⁴. En premier lieu, Newton déclare préférer la suggestion à l'exacte reproduction et recommande la pratique de la défocalisation dans le portrait. Les pictorialistes se souviendront de ce conseil et du déplacement essentiel sur lequel il repose : l'abandon de la réalité objective au profit d'une vérité subjective. Deuxième point de l'exposé, le recours à la retouche est inspiré d'une approche similaire. Affirmant respecter en principe le primat de l'intangibilité du cliché sorti de la camera, Newton admet d'y faire une entorse pour remédier aux défauts du dispositif photographique, par exemple en matière de traduction des couleurs. Puis il évoque l'exemple des ciels, que la photographie primitive est incapable de rendre

autrement que par une zone surexposée, donc blanche. Dans ce cas, il considère comme justifié la restitution par le dessin des nuages absents. Malgré ses conseils interventionnistes, la position de Newton demeure mesurée. Le recours à la retouche est encadré par l'argument des limites du dispositif, et restreint à l'usage artistique (dans le cas des ciels, Newton en exclut la photographie architecturale). L'idée est déjà nettement présente que la retouche est conditionnée à des registres ou à des genres particuliers. Une exception à la règle, en somme, que l'on excuse pour de bons motifs.

Le rebond suivant est la controverse qui oppose Paul Périer (1812-1874) et Eugène Durieu (1800-1874) dans les colonnes du *Bulletin de la Société française de photographie*, à l'occasion du commentaire de la partie photographique de l'Exposition universelle de 1855, l'année qui suit la création officielle de l'association¹⁵. Exemple, ce dialogue composé de deux articles fournis et passionnants développe l'essentiel des arguments du débat sur la retouche, et lui donne sa forme classique¹⁶. De larges extraits de ces textes seront republiés en 1989 par André Rouillé dans son anthologie *La Photographie en France*¹⁷.

Dans toute l'histoire du médium, la contribution de Perier est le plus vigoureux témoignage en faveur de l'amélioration des clichés : « On entend dire quelquefois que, pour obtenir de pareils résultats, M. Giroux travaille ses négatifs après-coup. C'est son secret ; mais cela fut-il vrai, nous ne saurions l'en blâmer. D'aucuns crieront à la supercherie : prêtres austères de la virginité photographique, au seul mot de retouche ils se voileront la face et porteront le deuil de leur vestale profanée¹⁸. »

L'outrance de la formule est révélatrice. Elle confirme que, dès cette époque, la position couramment revendiquée est celle du refus de l'intervention sur le subjectile. Affirmer publiquement être favorable à la retouche est une attitude à contre-courant qui demande justification. Elle indique également l'existence d'un hiatus entre pratique et théorie. Le recours à la retouche relève du secret de fabrication. Dans le cas mentionné, elle n'est pas détectable *a priori*. Seule la rumeur permet d'associer ce soupçon à une qualité apparente de l'image.

Il n'y a aucun hasard à ce que ces débats accompagnent la naissance de la sociabilité photographique. La vocation des premières associations de photographes est de créer les conditions de la reconnaissance culturelle du médium¹⁹. Dans la gamme des thématiques abordables, la

question de la retouche possède trois caractéristiques précieuses. A la différence des discussions techniques souvent complexes, elle peut être abordée de façon simple et générale, comme un problème de principe qui concerne l'ensemble du champ. Elle est ensuite une problématique propre à l'univers photographique, qui permet d'engager le débat esthétique de façon internaliste, sans entrer en compétition avec la peinture ou la gravure. Enfin, comme toutes les grandes questions esthétiques du XIX^e siècle, elle peut être posée sous la forme d'un problème moral.

Chez les professionnels de l'époque, l'usage de l'expression “sans retouche” vise essentiellement à garantir un certain niveau de qualité technique, en signifiant une maîtrise de l'outil suffisante pour éviter le recours à des expédients. L'appropriation de la question de la retouche par la théorie photographique naissante modifie sa portée et contribue à en faire un tabou esthétique et moral. C'est ainsi qu'on peut comprendre son entrée en 1855 au sein du premier règlement des expositions de la Société française de photographie, qui stipule, après le refus des « nudités » (article 6), l'exclusion de « toutes épreuves coloriées, et toutes celles qui présenteraient des retouches essentielles, de nature à modifier le travail photographique proprement dit, en y substituant un travail manuel²⁰ » (article 7).

Comme pour la photographie de nu, cette édicition marque une prise de distance avec la réalité de la pratique et instaure une césure entre histoire officielle et exercice officieux – avec ce que cela suppose d'hypocrisie et d'accommodements. En 1864, la retranscription d'un débat au sein de l'association à propos de ce point de règlement montre comment il est appliqué dans les faits. A une demande de précision sur ledit article (passé au n° 5), Paul Périer, président de séance, répond en ces termes :

« M. le Président fait observer qu'en effet l'article 5 a été rédigé dans l'intention de laisser au jury une certaine liberté d'appréciation. Il a paru impossible de rédiger cet article d'une autre façon sans tomber dans l'un ou l'autre des deux extrêmes qui sont également à redouter : ou bien une restriction trop absolue de la retouche, ou bien une autorisation trop absolue. [...] M. Anthony Thouret demande à préciser la question par un exemple. “Dans l'esprit de l'article 5, dit-il, est-il permis de refaire un œil sur un portrait?” M. le Président répond qu'il ne croit pas qu'il en soit ainsi ; suivant lui, on peut réparer un œil, indiquer même par un trait de

dessin une paupière que le mouvement du modèle aurait rendu trop floue, éteindre une lumière trop vive, retoucher avec modération, avec tact, en un mot, mais il ne lui semble pas qu'un portrait dont les yeux auraient été refaits puisse, d'après l'article 5, être admis à l'exposition. M. Leblanc fait observer qu'à la dernière exposition, malgré l'article 5, le jury avait admis trois portraits dont il pourrait citer les auteurs, et dont les mains et les têtes avaient été entièrement refaites. [...] M. le Président craint que [...], si le règlement ne parle pas de la retouche, il est bien à craindre qu'en l'absence de toute clause restrictive, l'exposition ne soit envahie par les épreuves retouchées, et que la photographie, surtout portraitiste, n'y figure que pour mémoire ; si la restriction est absolue, il restera bien peu de choses à mettre à l'exposition ; si l'on en juge par la précédente exposition, on ne pourrait, en présence de cette exclusion sévère des œuvres retouchées, admettre plus de deux pour cent des portraits présentés²¹. »

Ce que cette proportion reflète est la distance de la vision théorique avec l'exercice réel de la photographie. Pratique omniprésente, mais muette, la retouche disparaît du paysage apparent du médium, effacée par le poids du tabou. Comme celle d'un astre éteint, son histoire devra dès lors se construire à partir des traces laissées par cette absence.

Le refus de l'hybride

L'enregistrement cinématographique repose sur le même complexe technique que la photographie. On pourrait à bon droit lui appliquer la description "indicielle" (dont la définition ne repose que sur la nature du "transfert" entre l'objet et la surface sensible). Pourtant, selon l'approche usuelle, nul ne fait de cette caractéristique technique le ressort d'une "essence" du cinéma. C'est, dira-t-on, que dans ce cas, la compréhension du médium s'est déplacée vers sa dimension temporelle. Ce qui ne change rien à la question : pourquoi n'assigne-t-on pas au cinéma le même « régime de vérité » qu'à la photographie, alors que les deux arts partagent rigoureusement la « continuité de matière entre les choses et les images²² » ? Ou encore : pourquoi aucun théoricien du cinéma n'a accueilli l'image numérique avec les mêmes thèmes que les adeptes du photographique ?

Tout le monde connaît la réponse à cette question : parce que le cinéma est d'abord un véhicule de fiction²³. Autrement dit, dans ce cas, c'est si l'on peut dire la culture qui l'a emporté sur la nature, la réalité des

usages sur la prédestination technique. Pourtant, en 1898, un défenseur du rôle des archives visuelles, Boleslas Matuszewski, peut encore écrire : « Le cinématographe ne donne peut-être pas l'histoire intégrale, mais du moins ce qu'il en livre est incontestable et d'une absolue vérité. La photographie ordinaire admet la retouche qui peut aller jusqu'à la transformation. Mais aller donc retoucher, de façon identique pour chaque figure, ces mille ou douze cents clichés presque microscopiques²⁴...! »

Une telle vision fera sourire aujourd'hui un spectateur de *Jurassic Park*. Elle s'appuie pourtant sur les mêmes prémices que le raisonnement déniait tout « régime de vérité » à la photographie numérique : c'est en vertu de la possibilité de la retouche en photographie et de la difficulté de son application au cinéma que le second paraît donner de meilleures garanties que la première en matière de représentation du réel. Le destin de l'argument de Matuszewski nous montre la difficulté de faire reposer une appréciation générale sur un état technique passager. Mais il nous fait également soupçonner le poids de la détermination culturelle dans la perception des outils visuels.

En 1911, le traité de cinématographie de Jacques Ducom fait une large place à la description des différents trucages du nouvel art²⁵. Dans un intervalle de temps comparable à celui qui sépare l'invention du daguerréotype de la création des premières sociétés photographiques, la destination culturelle du cinéma s'est installée : « Le cinématographe, c'est une nouvelle forme du théâtre²⁶. » Aussi, la possibilité de manipulations, postérieures ou non à la prise de vue, y est-elle non seulement admise, mais louée : « Le surnaturel a toujours séduit l'humanité. Pour émouvoir et étonner dans tous les arts, mais particulièrement dans ceux qui ne parlent qu'à l'imagination, il faut frapper celle-ci par les moyens les plus ingénieux et les plus inattendus. [...] Quel milieu, parmi les inventions modernes, pouvait être favorable à la réalisation de ces illusions, si ce n'est le cinématographe²⁷ ? »

Pas plus que celles du cinéma, les applications de la photographie n'étaient fatalement promises à un destin naturaliste et documentaire. L'élaboration de ce cadre de référence dépend principalement de deux facteurs. Le premier est un réflexe d'assignation culturelle : tout comme la fiction cinématographique est très vite assimilée aux arts du spectacle, la photographie naissante est rangée dans la catégorie des arts graphiques – alors bornés par un réalisme exclusif. Dans le même temps, le principe de l'enregistrement visuel présente la propriété

paradoxe de ne pas appartenir à l'ordre de la représentation. Cette différence fondamentale est perçue dès la période du daguerréotype, et va servir à identifier la nature de l'exercice photographique²⁸. C'est en procédant à cette caractérisation que les acteurs du médium vont progressivement refermer sa théorie autour d'un trait unique : sa capacité à retranscrire fidèlement le réel, ce qu'avec Paul-Louis Roubert il faut nommer son "exactitude"²⁹.

Dans cette construction identitaire, le débat sur la retouche joue un rôle de premier plan. Dans son article de 1851, Francis Wey dénonce le mélange des procédés manuel et mécanique comme « vicieux » et « monstrueux³⁰ ». On ne peut relire aujourd'hui cette condamnation forcenée de l'hybridité sans la resituer dans un contexte



Fig. 6.
Pupitre
à retoucher,
foire de Bièvres,
1^{er} juin 2008,
coll. part.

social et intellectuel qui perçoit la créature du docteur Frankenstein comme un danger majeur, vouée à la mort et à la damnation en raison de sa nature compositée³¹. Pour le critique à la recherche du propre du photographique, la retouche offre en réalité un repoussoir idéal. L'usage du pinceau ou du crayon pour maquiller l'épreuve ou le cliché ne représente pas seulement le recours à un procédé hétérogène : il manifeste symboliquement l'intrusion des moyens de la peinture sur le terrain de la nouvelle technologie. Le débat sur la retouche est bâti sur ce non-dit : pour assurer l'intégrité du photographique, il convient d'en exclure l'Autre de l'enregistrement visuel.

Dans sa réponse à Paul Périer, Eugène Durieu reprend la même argumentation et lui donne plus d'ampleur. « Quel que soit le moyen, la couleur chez le peintre, la forme chez le sculpteur, le son chez le musicien, il y aura de l'art, du moment qu'en présence de l'œuvre le beau se révélera. Mais si le fond est le même parce que le but est commun, les procédés diffèrent et chacun d'eux a des conditions déterminées : ce sont ces conditions mêmes qui constituent et individualisent chaque branche de l'art. [...] Si les observations qui précèdent ont quelque justesse, n'en faudrait-il pas conclure que généralement chaque art doit trouver sa véritable puissance en soi-même, c'est-à-dire dans l'emploi habile des procédés qui lui sont propres ; et, pour rentrer dans le sujet spécial qui nous occupe, appeler le pinceau au secours de la photographie sous prétexte d'y introduire de l'art, c'est précisément exclure l'art photographique³². »

Il est surprenant que ce texte, bien connu des spécialistes, n'ait jamais été rapproché de la théorie de la photographie pure ou de la définition du modernisme pictural par le critique d'art Clément Greenberg un siècle plus tard³³. Non seulement parce que sa formulation en fait un précédent exact de ces élaborations, mais parce que cet éloge de la pureté des moyens de l'art témoigne de faiblesses similaires et peut susciter des critiques analogues³⁴. La dénonciation de la retouche comme élément allogène menaçant l'intégrité du document photographique nie la complexité des pratiques de correction et de perfectionnement de l'image. En feignant de croire que l'opération photographique se réduit à la captation automatique du réel, les détracteurs de la retouche accréditent une vision abusivement simplificatrice de la technique, qui ouvre la voie à bien des schématisations. Ils ignorent ou disqualifient l'existence de pans entiers de la photographie

professionnelle – portrait d'atelier, publicité, illustration de presse – pour lesquels la retouche est une pratique quotidienne.

Mais surtout, l'exaltation de la pureté photographique ferme la porte à la compréhension de toutes les expériences non strictement documentaires de la photographie, qui apparaissent comme anecdotiques, kitsch, voire contraires à son génie. Le grand récit sous-jacent qui structure la plupart des histoires du médium relie dans un même schéma fluide daguerréotype et Kodak, nouvelle objectivité et *straight photography*, photographie scientifique et reportage. Il aura fallu attendre un lumineux essai de Michel Poivert, dégageant la cohérence d'une lignée qui commence avec les jeux de la photographie victorienne et se poursuit avec régularité jusqu'à l'avènement du pictorialisme, pour s'apercevoir qu'une autre histoire était possible³⁵.

Plus proches de la fictionnalité du cinéma, les collages de Rejlander, les montages de Robinson, les gommes de Demachy mobilisent une palette d'effets visuels hybrides analogue à celle que le film a su intégrer. Or, plutôt qu'une alternative légitime à l'exploitation documentaire des capacités de l'enregistrement, le pictorialisme fait figure d'impasse et de trahison dans la conquête du photographique. Cette perception aujourd'hui répandue d'un mouvement qui a régné plus de trente ans sur la photographie européenne³⁶ n'a rien d'une description objective de sa place dans l'histoire, mais est encore une preuve de la puissance du mythe de la pureté du médium.

La marque du déclin

A partir des années 1880, la simplification des opérations photographiques permise par l'emploi du gélatino-bromure d'argent attire une vaste population d'amateurs. Cette nouvelle génération se regroupe en clubs et se dote de ses propres organes. Parmi les manifestations identitaires qui structurent ce mouvement, le refus de la retouche offre un argument de choix pour se distinguer des professionnels. Cette opposition inédite révèle une évolution sensible de la thèse anti-interventionniste. Tirant avantage de leur posture désintéressée, les amateurs se targuent de ne pas être soumis aux compromis qui résultent de la pression commerciale. Dans ce contexte, le refus de la retouche apparaît clairement comme une revendication morale. Hérauts autoproclamés de la sincérité photographique, les amateurs se dépeignent en gardiens de la vertu et du bon goût³⁷.

Cette antithèse laissera des traces profondes. Alors que le pictorialisme prend son essor dans les années 1890 au sein des clubs d'amateurs, son succès étend progressivement son emprise à la photographie professionnelle. Lorsque le mouvement s'essouffle et perd de sa substance, à partir de 1920, on voit apparaître une nouvelle version de l'argument de la retouche qui a des allures de vengeance. Ainsi que l'explique le graphiste Emil Orlik (1870-1932) : « A une époque où la simplicité et l'authenticité culturelle s'amenuisaient, il n'est pas surprenant que les photographes aient utilisé le secours de la retouche de façon de plus en plus importante, pour aller à la rencontre d'un goût déclinant pour la vérité de leurs clients³⁸. »

A force de demeurer absente des textes et des corpus, la réalité de la retouche a fini par s'effacer de la conscience critique des acteurs. Tous les ingrédients étaient réunis pour qu'elle passe au rang de mythologie. A partir d'un présent marqué par l'influence pictorialiste, les critiques du “romantisme photographique” produisent une construction rétrospective du rôle de la retouche comme facteur de la décadence. Cette vision “décliniste” est parfaitement résumée par Walter Benjamin en 1931 : « Finalement, les commerçants se pressèrent de partout pour accéder à l'état de photographe, et quand se répandit la retouche sur négatif, revanche du mauvais peintre sur la photographie, on assista à un rapide déclin du goût³⁹. »

Synthèse de la dispute des naturalistes et des pictorialistes, ce nouveau récit de la retouche devient le fer de lance de la reconstruction d'un photographique rêvé, appuyé dialectiquement sur un “âge d'or” du bon goût photographique et sur la revendication du respect de l'intégrité de l'enregistrement. C'est en étroite symétrie avec la défense moderniste du médium inaugurée en 1925 par Laszlo Moholy-Nagy⁴⁰ que s'élabore cette mythologie qui permet de relier en un seul schéma explicatif la geste des amateurs, sauveurs de la vertu et de l'identité photographiques, avec l'identification du pictorialisme à la peinture. Bazin, Krauss et Barthes sont déjà en gestation dans ce laboratoire fantasmatique, qui a perdu depuis longtemps tout rapport avec la réalité des pratiques.

Pendant la majeure partie du xx^e siècle, comme de nombreux tabous sociaux, l'interdit pesant sur la retouche s'exercera sur le mode de l'exception circonstancielle. Si les conventions sociales défendent de se dévêtir en public, il existe des lieux et des circonstances qui

Fig. 7.
A. Hajj,
bombardement
sur Beyrouth,
photographie
retouchée
mise en ligne
par Reuters
le 5 août 2006.

permettent une levée temporaire de la censure : les jeux balnéaires ou certains spectacles légers fournissent des occasions étroitement encadrées de s'affranchir de l'interdit. Il en va de même pour la retouche, qui est considérée comme acceptable dans certains domaines, comme la photo de mode ou la publicité, sans pour autant que sa prohibition soit remise en cause sur le plan des principes.

Cette situation ambiguë a eu plusieurs conséquences fâcheuses. Exclue des pratiques légitimes, la retouche a connu un déficit d'élaboration critique qui s'oppose à une compréhension fine d'usages



complexes, où il est souvent difficile de tracer des frontières nettes entre différents types d'intervention. Le poids du tabou a empêché les professionnels de reconnaître publiquement le caractère banal de la correction des images, y compris dans la photographie d'information. Lorsqu'une retouche trop apparente est révélée, aucun responsable éditorial n'est capable d'affronter ce reproche, sauf à offrir sa démission. Chaque fois que possible, il tentera de dissimuler sous l'excuse d'un défaut ou d'un faux-pas technique ce qui relève de la volonté délibérée. L'ensemble de ces stratégies d'évitement a maintenu le grand public dans l'illusion de l'intangibilité du document photographique.

La longue habitude de cette hypocrisie dans les usages publics de la photographie a permis à l'édition et à la presse d'étouffer la révolution

Photoshop. Lancé en 1990 par Adobe Systems pour les ordinateurs de la marque Apple, le logiciel de retouche créé par Thomas et John Koll a livré, d'abord aux professionnels, puis au grand public, les clés de manipulations graphiques qui n'étaient jusque là réalisables que dans des conditions d'exception. Dans les milieux spécialisés du graphisme ou du design, les potentialités de ces nouveaux outils sont clairement identifiées. Parmi les premiers, *L'œil reconfiguré* de William J. Mitchell rend compte dès 1992 des perspectives de recomposition du paysage des arts visuels⁴¹.

Fig. 8.
A. Hajj,
bombardement
sur Beyrouth,
photographie
originale,
mise en ligne
par Reuters
le 7 août 2006.



C'est dans ce cadre qu'apparaît la dernière manifestation du débat sur la retouche. Les nouveaux outils de gestion de l'image numérique présentent la particularité d'abolir la problématique qui permettait de maintenir la distinction entre photographique et dessin manuel. Dans Photoshop, les pixels du fichier image sont réorganisés sans qu'il soit possible de détecter aucune différence de substance. C'est au nom de cette disparition du critère d'hybridité qu'est prononcée la disqualification *a priori* de la photographie numérique.

Ce jugement scelle la fin de l'argument de la retouche. En premier lieu parce que les prédictions des théoriciens n'ont pas été suivies de la catastrophe annoncée, et que la photographie d'après la transition numérique continue d'assumer l'essentiel des fonctions qui étaient les

Fig. 9.
Miss Aniela
(Natalie Dybisz),
"The Oak Chest",
autoportrait
multiple,
photographie
numérique,
2006,
mise en ligne
sur Flickr,
coll. de l'artiste.



siennes au xx^e siècle⁴². Mais aussi parce que les logiciels de traitement d'image ont fondamentalement déplacé l'économie de la question. Alors que la condition de validation de la mythologie reposait dans l'oblitération de la dimension technique, la vulgarisation de ces outils favorise la confrontation avec un univers autrefois inaccessible. On notera enfin une évolution terminologique, qui préfère désormais au terme de retouche les expressions de post-production ou de post-traitement, issues du vocabulaire et des pratiques de la vidéo.

Reste un territoire où la question de la retouche continue à se poser à la façon d'une condamnation morale: celui du journalisme, qui a feint d'absorber la révolution numérique sans rien changer à ses critères ni à ses habitudes – alors même que la retouche était au coeur de ses pratiques depuis l'avènement de la presse illustrée⁴³. En août 2006, la publication sur internet d'une photographie retouchée d'un raid aérien sur Beyrouth fait scandale avant d'entraîner une réaction courroucée de l'agence Reuters, qui raye l'auteur de ses listes et proclame la « tolérance zéro » à l'encontre de toute retouche (*voir fig. 7 et 8*).

Le rappel de cette règle intangible dans le contexte numérique ne contribue pas à éclairer le public sur les nouvelles conditions de production du récit de l'information. Comme l'explique un spécialiste

du terrain, l'intense concurrence entre photographes pour placer une image encourage les “améliorations” de toutes sortes, qui vont de la retouche à la mise en scène pure et simple. Loin d'être un cas isolé, Adnan Hajj est au contraire l'exemple visible d'un système enfermé dans l'illusion dénégative⁴⁴. Il n'est pas certain que cette attitude soit d'une grande efficacité pour faire face à la multiplication des dérapages ou des accommodements qu'entraîne la dégradation de la situation économique de la presse.

L'argument de la retouche a constitué longtemps un indicateur fiable du rapport d'une époque au photographique. Cette mythologie reposait dans une large mesure sur la méconnaissance du grand public (et le cas échéant des théoriciens) des techniques de correction ou d'amélioration des résultats de l'enregistrement. Depuis la vulgarisation des logiciels de traitement d'image, n'importe quel amateur peut aujourd'hui se confronter à l'expérience déroutante, non de la disparition du photographique, mais de la manipulation de sa substance même. A mi-chemin de la peinture et de l'enregistrement, l'infinie variété des techniques de post-traitement rapproche désormais la photographie du cinéma – où l'on ne parle pas de retouche, mais d'effets spéciaux. C'est bien une autre photographie, lointaine héritière des récréations victoriennes, qui se teste aujourd'hui sur Flickr ou dans les journaux spécialisés et joue avec bonheur de cet espace de liberté reconquis (fig. 9). Débarrassée de l'injonction du “sans retouche”, une nouvelle histoire commence.

André GUNTHERT
EHESS-Lhivic

NOTES

1. «When we look at photographs we presume, unless we have some clear indications to the contrary, that they have not been reworked. [...] The essential characteristic of digital information is that it can be manipulated easily and very rapidly by computer», William J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992, p. 7 (je traduis).

2. André ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 61.

3. Cf. Katia SCHNELLER, “Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index, 1977-1990”, *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 123-143.

4. Cf. Elodie TÈXIER, “Historique de la retouche”, *La retouche des épreuves photographiques*

au XIX^e siècle, mémoire de maîtrise, université de Paris 1, 1998, vol. I, p. 47-50.

5. Francis WEY, "De l'inconvénient de retoucher les épreuves photographiques", *La Lumière*, 1^e série, n° 11, 20 avril 1851, p. 42-43.

6. Je remercie Carole Troufléau de m'avoir prêté ce cliché.

7. Alexandre KEN, *Dissertations sur la photographie*, Paris, Librairie nouvelle, 1864, p. 146.

8. Félix NADAR, *Quand j'étais photographe*, Flammarion, 1900, p. 216-217.

9. Cf. Heinz GEBHARDT, *Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie*, Munich, Beck, 1984.

10. «Il existe, en Angleterre, un usage qui fait effort pour s'introduire en France, parmi les photographes; je veux parler de la retouche au pinceau des épreuves et du dessin photographique; on ne saurait assez blâmer cette pratique déplorable», Jules ZIEGLER, "Lettre de M. Ziegler à M. de Montfort sur la question du coloriage", *La Lumière*, 1^e série, n° 6, 16 mars 1851, p. 18.

11. «Nachdem ihm die Nachbildung lebender Personen auf photographischen Wege gelungen, wagte der Unterzeichnete noch einen Schritt weiter. Er versuchte seinen photographischen Porträts auf mechanischem Wege Färbung zu geben. Wie weit derselbe es in solchen koloriren der Lichtbilder – wenn man das Andusten derselben mit Farbe so nennen kann – gebracht hat, davon möge das Publikum sich selbst durch Anschauung überzeugen. Der Anfang eines ganz neuen, bisher unbekanntes Feldes der Malerei ist auch hierin gemacht und gelungen», Johann Baptist ISENRING, *Kunstaustellung enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben, gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840*, St Gallen, juillet 1840, p. 5 (je traduis). Je remercie Jean-Marc Yersin et

Pascale Bonnard de m'avoir communiqué copie de cet opuscule.

12. Seul Erich Stenger semble en connaître l'existence (*Geschichte der Photographie*, Berlin, VDI Verlag, 1929, p. 36).

13. Cf. André GUNTHERT, "L'inventeur inconnu. Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 6-18.

14. William NEWTON, "Upon Photography in an Artistic View, and in its relations to the Arts", *Journal of the Photographic Society*, n° 1, vol. I, 3 mars 1853, p. 6-7.

15. Cf. André GUNTHERT, "Naissance de la Société française de photographie", *L'Utopie photographique*, cat. exp., Paris, Le Point du jour, 2004, p. 14-24.

16. Paul PÉRIER, "Exposition universelle. Troisième article. Photographes français", *Bulletin de la Société française de photographie* (ci-dessous BSFP), juillet 1855, p. 187-200; Eugène DURIEU, "Sur la retouche des épreuves photographiques", *ibid.*, octobre 1855, p. 297-304.

17. Cf. André ROUILLÉ, "Pour ou contre la retouche", *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 272-276.

18. Paul PÉRIER, "Exposition universelle...", art. cit., p. 194.

19. Cf. André GUNTHERT, "L'institution d'une culture photographique. Une aristocratie de la photographie (1847-1861)", *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2007, p. 64-101.

20. "Première exposition publique dans les salons de la société", BSFP, février 1855, p. 41.

21. "Procès-verbal de la séance du 12 février 1864", BSFP, février 1864, p. 35-36.

22. André ROUILLÉ, *La Photographie*, op. cit., p. 615.

23. Est-il besoin de le préciser: l'enregistrement animé peut également être employé

à la manifestation de la vérité. Dans ce cas, comme le démontre Christian Delage à partir de l'exemple du procès de Nuremberg, la garantie d'exactitude n'est pas apportée par la détermination technique, mais par l'attestation du respect d'un protocole (cf. Christian DELAGE, *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006).

24. Boleslas MATUSZEWSKI, "Une nouvelle source de l'histoire" (1898), in *Écrits cinématographiques* (éd. Magdalena Mazaraki), Paris, AFRHC/La Cinémathèque française, 2006, p. 9.

25. Cf. Jacques DUCOM, "Les scènes à trucs", *Le cinématographe scientifique et industriel* (1911), Paris, Albin Michel, 2^e éd., 1924, p. 286-316.

26. *Ibid.*, p. 146.

27. *Ibid.*, p. 286.

28. Cf. André GUNTHERT, "La boîte noire de Daguerre", *Le Daguerrotypisme français. Un objet photographique*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay/RMN, 2003, p. 33-40.

29. Cf. Paul-Louis ROUBERT, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris, Monum, 2006.

30. Francis WEY, "De l'inconvénient de retoucher les épreuves photographiques", art. cit., p. 43.

31. Cf. Howard L. MALCHOW, "Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain", *Past and Present*, n° 139, mai 1993, p. 90-130.

32. Eugène DURIEU, "Sur la retouche des épreuves photographiques", art. cit., p. 298-301.

33. «Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself», Clement GREENBERG, "Modernist Painting" [1960], *The Collected Essays and Criticism* (éd. John O'Brian), vol. IV, 1957-1969, Chicago, Londres, University of Chicago Press, p. 86.

34. Cf. Kevin MOORE, "La nostalgie du moderne. Le MoMA: institution de la photographie moderniste", *L'Art de la photographie...*, *op. cit.*, p. 507-527.

35. Cf. Michel POIVERT, "La volonté d'art. De la photographie victorienne au mouvement pictorialiste", *ibid.*, p. 179-226.

36. *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, cat. exp., Paris, Le Point du jour, 2005.

37. Voir notamment C. W. CROSSLEY, "Retouching", *The Amateur Photographer*, 30 janvier 1885, p. 262.

38. Emil ORLIK, "Über Photographie", *Kleine Aufsätze*, Berlin, Propyläen Verlag, 1924, p. 37 (je traduis).

39. Walter BENJAMIN, "Petite histoire de la photographie" (1931), *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 17.

40. Cf. Laszlo MOHOLY-NAGY, *Malerei Photographie Film*, Munich, Langen, 1925.

41. William J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye...*, *op. cit.*

42. Cf. André GUNTHERT, "L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique", in Giovanni CARERI, Bernhard RÜDIGER (dir), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008 (à paraître).

43. Cf. Thierry GERVAIS, "Convergence des usages, hybridation des formes", *L'illustration photographique, naissance du spectacle de l'information, 1843-1914*, vol. I, thèse de doctorat d'histoire, EHESS, 2007, p. 106-209, (consultable en ligne).

44. Cf. Oliver EBERHARDT, "Die Flaute nach dem Schuss", *Telepolis*, 11 août 2006 (en ligne : <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/23/23318/1.html>).